



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**CONTRASTE E CONTINUIDADE: marcas da rebelião formal de Osman Lins no  
percurso entre *Os Gestos* (1957) e *Nove, Novena* (1966)**

Izabella Verônica Cardoso da Costa

Brasília, julho de 2017

**Izabella Verônica Cardoso da Costa**

**CONTRASTE E CONTINUIDADE: marcas da rebelião formal de Osman Lins no  
percurso entre *Os Gestos* (1957) e *Nove, Novena* (1966)**

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elizabeth Andrade Hazin

Brasília, julho de 2017

**Izabella Verônica Cardoso da Costa**

**CONTRASTE E CONTINUIDADE: marcas da rebelião formal de Osman Lins no  
percurso entre *Os Gestos* (1957) e *Nove, Novena* (1966)**

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestre.

**Banca examinadora:**

---

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elizabeth Andrade Hazin** (TEL/UnB)  
(Presidente)

---

**Prof. Dr. Fernando Dusi Rocha** (Póslit/TEL/ UnB)  
(Membro interno)

---

**Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva** (FAC/UnB)  
(Membro externo)

---

**Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto** (TEL/UnB)  
(Suplente)

Brasília, julho de 2017

*Para minha avó,  
mãe e filha:  
a quem devo a origem e herança  
da minha existência*

## AGRADECIMENTOS

À Profª Elizabeth Hazin, pelas iluminações e carinho

A Andréia Cristina, pelo infinito companheirismo e amizade

A Hugo Martins e Flora Jardim, por serem meu porto seguro

Aos meus familiares, em especial Carlézia Martins, Wanessa Christina e Osvaldo da Costa, pelo afeto e apoio

Aos meus professores, por todo conhecimento compartilhado

Aos amigos do grupo de estudos Gataco, pelos dias de leituras e cafés agradáveis

Aos pesquisadores de Osman Lins, pelos excelentes estudos

Aos membros da banca, pela leitura atenciosa

Ao corpo docente e aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, pelo admirável trabalho

À Universidade de Brasília, por ter sido morada desta pesquisa

À Capes e ao CNPq, pelo apoio

*Nenhuma prova existe, para o homem, mais difícil que a de encarar o mundo.*

Osman Lins

## RESUMO

Esta dissertação propõe analisar as duas obras de contos publicadas por Osman Lins – *Os Gestos* (1957) e *Nove, Novena* (1966) –, com objetivo de destacar o nítido processo de amadurecimento formal compreendido nesse período, além da consciente busca do escritor em superar limites: os seus, os da literatura e os da compreensão do mundo. Para tanto, divide-se este estudo em três partes: i) a concepção material da escrita para Osman Lins; ii) o silêncio, a angústia e a solidão em *Os Gestos*; e iii) o equilíbrio entre geometria e desordem em *Nove, Novena*. Sobre as obras, são apresentadas também informações sobre o contexto e a recepção referente a cada uma. Uma crítica direcionada ao primeiro livro de contos contrastou entre os recursos da pesquisa. A matéria de Eduardo Portella, publicada no *Diário de Pernambuco*, em 1958, manifesta seu apreço ao estilo conciso e eloquente de *Os Gestos*, destacando as nítidas qualidades de narrador de Lins, no entanto, por outro lado, denuncia na obra uma carência de pesquisa no sentido experimental, de novidade em sua estrutura. Visto que, com *Nove, Novena*, Osman Lins cruza um limiar de sua obra, assinalado pelas perceptíveis conquistas técnicas do livro, responsáveis pela difusão do seu caráter inovador, é inevitável o pensamento de que a crítica de Portella possa ter exercido alguma influência na postura de pesquisador ativo adotada por Lins a partir de *Nove, Novena*, o que não pôde ser comprovado de fato. Após investigar algumas marcas de contraste e continuidade de parte importante do projeto literário de Osman Lins, concluiu-se que há, sim, processos de ruptura entre as duas obras, porém nota-se também a propagação de temas caros ao escritor, que são potencializados pelos avanços empreendidos na nova obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Osman Lins; *Os Gestos*; *Nove, Novena*; inovação formal.

## **ABSTRACT**

This essay will analyse Osman Lins' two tale books: *Os Gestos* (1957) and *Nove, Novena* (1966). Its purpose is to clarify its clear formal maturing process made up at this time. In spite of this, we will explain this writer's conscient desire to overcome limits. Either his own, either literature or even the world's comprehension. Thus, this project is divided in three parts: 1) The material conception of writing to Osman Lins; 2) silence, misery and loneliness in *Os Gestos*; 3) Balance between geometry and disorder in *Nove, Novena*. About his works, I will also give some information about context and reception regarding each one. Our research had a directed critic towards the first book. Eduardo Portella's article that was published on *Diário de Pernambuco* in 1958 shows his appreciation about this simple and eloquent style in *Os Gestos*. It highlights Lins' clear qualities as a storyteller. On the other side, it makes a lack of research clear in an experimental sense because of novelty in his structure. Osman Lins found a watershed in his work thanks to the noticeable technique achievements of the book that were responsible for the spread of his innovative character. So it's unavoidable to think Portella's critic may have given some influence to Lins' ability of an active researcher from *Nove, Novena*. This can't be proven in fact. After investigating some contrast and continuity marks, we concluded there is indeed some break process between both works. But we also see the spread of important themes to the writer. They are increased by the advances made in the masterpiece.

**KEYWORDS:** Osman Lins; *Os Gestos*; *Nove, Novena*; formal innovation.



## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo I – A Escrita de Osman Lins .....</b>	<b>17</b>
1.1. A Materialidade do Ofício Literário .....	17
1.2. “ <i>Faço-me, pois, ao largo</i> ”: a escrita de bordejar .....	25
1.3. “ <i>As limitações não são necessariamente uma limitação no sentido corrente, mas uma força</i> ”: os limites como potência .....	30
<b>Capítulo II – Os Gestos (1957) .....</b>	<b>37</b>
2.1. Sobre a obra – Contexto e Recepção .....	37
2.2. “ <i>Eu pensava nos gestos</i> ”: O enfrentamento do silêncio, da angústia e da solidão .....	40
<b>Capítulo III – Nove, Novena (1966) .....</b>	<b>59</b>
3.1 Sobre a obra – Contexto e Recepção .....	59
3.2 “ <i>Entre a geometria e a desordem</i> ”: o cálculo e a metaficção .....	63
<b>Conclusão .....</b>	<b>95</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>98</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>101</b>

## INTRODUÇÃO

No prefácio à segunda edição de *Os Gestos*, Osman Lins é o primeiro a sugerir uma comparação entre este e *Nove, Novena*. Nesta ocasião, o escritor afirma que, caso o leitor compare as duas obras, observará que o livro de contos em nada demonstrava a “cólera” que o possuiria futuramente, a partir de *Nove, Novena*. Reconhece que à época da escrita dos contos de *Os Gestos*, que compreendeu sua juventude e início da vida adulta, havia nele ainda uma brandura que admitia não existir mais e, porém que, se acaso existisse, seria infiltrada de veneno<sup>1</sup>.

*Nove, Novena* é lançado nove anos após a publicação de *Os Gestos* e naturalmente compreende um processo de amadurecimento de Osman Lins não só como escritor, mas também como homem. Como escritor, contava quase vinte anos de exercício contínuo com a palavra. Considerava-se relativamente experiente, com alguns livros publicados, de que já havia colhido certo reconhecimento do público e da crítica. Como homem, já tinha quarenta e dois anos, tempo em que somara experiências de várias nuances e valores: casamento, separação, nascimento das filhas, morte da avó que lhe criara, mudança de cidade, viagens, leituras.

É conveniente lembrar que, sendo a vida do homem – falo do homem vigilante – uma série de retificações e reformulações, também a visão que o escritor tem de seu próprio trabalho não é a mesma desde o tempo em que a literatura começa a atraí-lo, até a fase em que, superadas as hesitações iniciais, dedica-se, em caráter definitivo, ao exercício das letras. A razão por que hoje escrevo e tenciono escrever contos e romances não é a mesma que justificava, perante mim próprio, nos primeiros anos de minha juventude, lançar-me a experiências dessa ordem. Aos vinte anos, a aproximação com a literatura, por parte do homem solitário que eu era, sem formação universitária e, até certo ponto, inculto, não poderia ser feita, por exemplo, através do ensino. Isto exigiria um preparo bem maior. Enfrentar as possibilidades da palavra, àquela época, era uma experiência como outra qualquer. Uma tentativa, como tantas, de encontrar um rumo para a minha existência.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Lins, *Os Gestos*, 1975, pp. 5-6

<sup>2</sup> Lins, *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*, 1979, p. 152

Em entrevistas e ensaios, Osman Lins reforça a comparação entre os primeiros anos de sua escrita, tributários de uma clara herança literária, e o início da sua fase de maturidade como escritor, tempo em que já considerava ter adquirido certa plenitude de expressão e um estilo próprio, ficando bem definida a ideia de que, progressivamente, o escritor vai entendendo as dimensões do seu ofício e adquirindo mais experiência no domínio das suas habilidades. Quando o escritor, de fato, se entrega ao constante manuseio das palavras, no seu espírito se multiplicam e se fortalecem os vínculos que possui com a escrita e, por conseguinte, com a literatura, os quais ultrapassam a tentativa arriscada de dar algum significado à própria existência, para se tornar o centro para onde convergem as suas melhores forças.

Se traçarmos um paralelo dessas obras com a vida de Lins, testemunharemos a sua longa caminhada até encontrar o caminho que julgava ser o seu. Osman Lins nasceu em Vitória de Santo Antão, uma pequena cidade no interior de Pernambuco, onde não tinha muitas possibilidades de contato com leituras diversas. Como ele mesmo afirma, viveu uma “infância solitária, pobreza remediada e poucos livros”<sup>3</sup>. Mesmo assim, contrariando as reduzidas expectativas que se tem de um menino órfão sem privilégios financeiros, ainda em sua infância, já começava seu interesse pelas letras.

Passava boa parte do tempo envolvido em seus pensamentos e tinha, por isso, certa inclinação para a contemplação. Com o passar dos anos, tornava-se cada vez mais sensível aos movimentos do mundo, aos tipos de pessoas que observava e às histórias de que tomava conhecimento. Aos poucos, ganhava outras proporções em seu espírito a inquietação de que havia muito mais para conhecer e ser experimentado na brevidade da vida. Sua cidade natal já não lhe oferecia possibilidades de estudo que somente uma cidade com mais estrutura poderia proporcionar.

Após se mudar para a capital pernambucana, empenhou-se na conquista de seu sustento e passou então em concurso para o Banco do Brasil. No entanto, nunca o fez se sentir realizado o funcionalismo público, pois não lhe atraíam os trabalhos repetitivos e improdutivos, antes frustrado pela ausência de descobertas que a vida dedicada a realizar operações bancárias triviais anunciava. Afinal, Osman Lins sabia que sua existência não fora delegada ao acaso, não se conformando com um destino em que suas máximas potencialidades não fossem exploradas ou de nada servissem para a sociedade do seu tempo.

---

<sup>3</sup> Lins, 1979, p. 168

Desse modo, mesmo já tendo garantida uma carreira como funcionário público, Osman Lins permaneceu dedicado à criação literária que, neste tempo, já não se reduzia para ele a uma tentativa de encontrar seu caminho, mas sim o ajudava a melhor compreender suas experiências e lhe possibilitava, a cada página escrita, atravessar as próprias sombras, alcançando, assim, respostas que não são facilmente obtidas na urgência do cotidiano. Aos poucos, Lins também tomava conhecimento dos obstáculos que teria que enfrentar para construir sua obra em um terreno fértil que possibilitasse o cumprimento do seu verdadeiro destino, a leitura. Mesmo assim, para tudo se mostrava determinado a oferecer o seu melhor. Os avanços do escritor no desempenho de seu ofício estão diretamente ligados às condições materiais que lhe estão disponíveis. Conforme essas condições se alteram, modificam-se também as possibilidades do escritor, alargam-se ou se estreitam mais os limites do seu trabalho. A instabilidade que cercava o escritor de *Os Gestos*, ainda inseguro de seus passos, ansioso para conquistar seu espaço e público, e o terreno firme em que é erguido *Nove, Novena* foram elementos determinantes para a criação dessas obras.

Osman Lins, naquele prefácio, confessa: “Olho, portanto, os treze contos da série – e nos quais preferi não fazer alterações, como se me visse em outro tempo, eu ainda não transformado pela realidade que me cerca e que, numa fórmula breve, confesso não amar e não admirar”.<sup>4</sup> Essa reflexão nos leva a pensar que a cordialidade/brandura com que observava o mundo à época dos seus primeiros escritos constituía, aos seus olhos, uma limitação para o valor da obra. Por outro lado, o escritor acrescenta que se vê ligado de uma maneira muito especial ao livro, pois ali estão registradas algumas das suas primeiras páginas que adquiriram “certo equilíbrio”, isso após mais de uma década de persistente exercício.

O livro representa, portanto, os primeiros passos de um escritor que sempre desejou criar uma obra com coerência, equilíbrio e valor para o seu tempo, o que nos conduz a pensar em possíveis relações entre as suas obras iniciais e a totalidade do seu projeto ficcional: “Porque o todo, em Osman Lins, está sempre em cada parte”<sup>5</sup>. Desse modo, estimulada pela própria comparação de Lins naquele prefácio, decidi concentrar esta pesquisa nos dois únicos livros de contos do escritor pernambucano. A partir da busca pelos elos entre as duas obras, a leitura de uma crítica publicada no *Diário de Pernambuco* mostrou-se fundamental e decidi tomá-la como ponto de partida do estudo acerca das marcas de contraste e continuidade entre *Os Gestos* e *Nove, Novena*.

---

<sup>4</sup> Lins, 1975, pp. 5-6

<sup>5</sup> Cariello, 2017, p. 15

A matéria assinada por Eduardo Portella, publicada no início de 1958, poucos meses após o lançamento de *Os Gestos* pela editora José Olympio, em 1957, tem como foco exclusivamente a coletânea de contos então recém-publicada de Lins. Posteriormente, Portella fez alterações no texto dessa matéria e publicou-o no seu livro *Dimensões II* (1959)<sup>6</sup>.

Tecendo comentários relevantes quanto à trajetória literária que Osman Lins vinha cumprindo desde *O Visitante*, o texto ressalta a todo momento a qualidade indubitável dos contos e da escrita de Lins, mas dirige, também, claramente uma crítica ao conformismo de suas obras, que ainda seguiam os moldes tradicionais da literatura brasileira.

Durante toda sua carreira como escritor, Osman Lins se interessou pelas reflexões que suas obras causavam, ainda mais no tempo de seus primeiros avanços como escritor de ofício, quando aspirava pela aprovação do público. Nessa lógica, para um escritor que mais tarde seria reconhecido pela singularidade inovadora da sua obra literária, evidentemente esta matéria, caso a tenha lido, não foi por ele julgada insignificante ou não razoável.

Por tratar-se de um texto ainda desconhecido para os estudiosos da obra de Osman Lins, achamos coerente conduzir uma leitura da crítica de Portella, a fim de introduzir, também, questões que serão desenvolvidas durante o trabalho.

Primeiramente, a crítica de Eduardo Portella<sup>7</sup> denuncia a fraca tendência dos contos brasileiros de buscarem inovações no campo da estética, não acompanhando assim a difusão de elemento renovador no romance. Evidenciado esse problema geral, declara que a ausência de novidade no conto de Osman Lins e sua ponderada fidelidade à tradição machadiana restringem o valor de *Os Gestos*.

O que realmente limita a importância da obra de ficcionista de Osman Lins é o seu caráter por vezes conformista, é a ausência de pesquisa no sentido experimental. Obra que, se tão atual se apresenta nas preocupações que animam ou conduzem o seu mundo novelístico, mostra-se, por outro lado, ainda como que tradicional nos seus processos técnicos, nas suas conquistas estilísticas. Daí a evidente ausência de novidade formal.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Em *Dimensões II*, após reescrita do texto, que viria a ser publicado com o título “Dois acentos rítmicos no conto”, Portella desvia-se um pouco dos comentários ao livro de contos de Osman Lins e concentra sua crítica no cenário do conto contemporâneo, trazendo para a análise escritores como Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Autran Dourado, escritores cujos contos recebem breve apreciação. Quanto à crítica direcionada a *Os Gestos*, Portella retira alguns trechos de sua análise original publicada no *Diário de Pernambuco*, mas deixa permanecer a opinião acerca do caráter conformista da obra, no que se refere às suas conquistas estilísticas.

<sup>7</sup> A matéria encontra-se reproduzida em sua íntegra ao final deste trabalho (Anexos, p. 101)

<sup>8</sup> Portella, 1959, pp. 132-133

Mesmo assim, é visível o apreço de Portella pela precisão da prosa de Osman Lins. Tece comentários muito positivos acerca do estilo conciso de sua linguagem e de sua perceptível consciência do processo de criação literária. Ressalta, também, a notável sobriedade com que Osman Lins encara o seu ofício de escritor.

E precisamente no rigor com que trata a matéria romanesca reside um dos seus maiores méritos de ficcionista. Neste sentido, aliás, se afasta ele daqueles escritores que diante do romance ou do conto se desenvolvem ou atuam entregues a um clima de intuições e de sensações. Em Osman Lins, a maneira lúcida de estruturação de seus contos revela um ficcionista consciente de seus recursos e eficaz na utilização deles.<sup>9</sup>

Fazendo considerações breves, mas pertinentes, começa de fato uma análise mais estrutural dos contos de *Os Gestos*. Classifica a totalidade de contos da obra como “contos de personagem”, em que o elemento personagem recebe quase integral importância dentro da narrativa. Reconhece o tempo da narrativa como histórico e linear e identifica no espaço uma categoria pouco explorada nos contos. Destaca também a capacidade do texto de Osman Lins de envolver o leitor numa “atmosfera” criada pelos impasses psicológicos dos personagens. Tais asserções são ofertadas aos leitores da crítica sem qualquer análise mais significativa do texto dos contos propriamente.

Em seguida, tece alguns comentários acerca da notável habilidade de Osman Lins no ofício de narrador, destacando a precisão da sua linguagem, a qual concede ao escritor um estilo próprio. “Porque em sua prosa o que mais se distingue é uma linguagem seca sem ser esquemática, enfim, um estilo sem adornos, conciso”. No entanto, interrompe os elogios a Lins e à sua obra de contos ao afirmar que a qualidade da obra se limita no momento em que procuramos nela alguma inovação formal, afinal segue ainda o modelo tradicional de conto. Portella reafirma que a ausência de experimentalismo técnico chega mesmo a limitar as “conquistas estilísticas” de Lins, e daí o título da matéria “Encruzilhada do conto”.

Desta maneira, o que vem colocar numa encruzilhada o conto do sr. Osman Lins são as suas insuficiências técnicas, a sua pobreza inventiva, que ameaçam inclusive as admiráveis qualidades de ficcionista que traz consigo. Qualidades que se podem

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 134

ampliar, pelo enriquecimento de seus recursos técnico-expressivos, ou desvirtuar, no desinteresse pela pesquisa, no apego a formas expressivas tradicionais já hoje inválidas.<sup>10</sup>

Quase uma década após o lançamento de *Os Gestos*, com uma obra marcada por inovações formais nunca experimentadas pela literatura brasileira, Osman Lins inaugura uma fase mais madura de sua literatura. Dali em diante, definitivamente, os seus livros não figurariam entre as obras tradicionais ou “conformistas”. Levando em conta certos trechos: “insuficiências técnicas”, “pobreza inventiva”, “formas expressivas tradicionais já hoje inválidas”, surge o pensamento de que existe certa possibilidade dessa crítica ter, de algum modo, influenciado no caminho que Osman Lins viria a traçar como escritor.

Dito isso, nosso estudo pretende demonstrar de que forma podemos pensar a coerência entre essas obras e suas dissonâncias. A sua continuidade e rebeldia. Para fortalecer esta análise, acrescento as impressões do próprio escritor sobre as relações possíveis entre os seus livros. Citação que inspirou o título do trabalho.

Eu teria de estabelecer ao mesmo tempo *um contraste e uma continuidade*. Suponho que olhada em conjunto a minha obra revela uma coerência, como se cada obra nascesse da outra. Mas, ao mesmo tempo em que uma nasce da outra, estabelece uma rebelião. Eu poderia até, freudianamente, dizer que os meus livros refletem um pouco a geração física, a paternalidade e a revolta dos filhos contra o pai, em que o filho continua o pai e, ao mesmo tempo, se rebela contra o pai, no sentido de afirmar contra ele sua individualidade. Esta é uma metáfora que reflete com uma certa aproximação esse fenômeno. Cada obra continuaria a outra e, ao mesmo tempo, ela se rebelaria contra a obra anterior. Isso, do ponto de vista da construção.<sup>11</sup>

A metodologia adotada para este trabalho concentrou-se, primeiramente, na leitura atenciosa do conteúdo das duas obras, destacando as possíveis relações entre elas. Em seguida, promoveu-se ampla pesquisa em jornais da época, em busca das primeiras contribuições do escritor para esses periódicos e, também, das críticas que recebeu após o lançamento das referidas obras, das quais se destacou a crítica de Eduardo Portella. Por fim, para executar, de fato, a análise aqui proposta, levou-se em consideração a concepção de Osman Lins acerca da escrita e do ofício literário, a qual se encontra espalhada em suas entrevistas e artigos presentes em *Evangelho na Taba* (1979) e no seu importante ensaio sobre

---

<sup>10</sup> Portella. *Diário de Pernambuco*. 19 de janeiro de 1958. (p. 8)

<sup>11</sup> Lins, 1979, p. 246

o escritor e a realidade da sua condição social conduzido em *Guerra sem testemunhas* (1969). Quanto à teoria literária, somaram valor à pesquisa obras dedicadas à análise apurada dos dois livros, além de ensaios que ajudaram a entrever diversas possibilidades de leitura para ambos.

Optou-se por dividir os capítulos em três: o primeiro, dedicado à concepção de Osman Lins sobre a escrita, tem como objetivo salientar a sua compreensão da materialidade do ofício literário e destacar duas importantes premissas para a análise: i) a sua tendência à escrita de bordejar; e ii) o seu desejo de superar limites através da escrita. O segundo e terceiro concentram-se, respectivamente, em *Os Gestos* e *Nove, Novena*, subdividindo-se ambos em duas partes, uma dedicada a apresentar o contexto de publicação e recepção do livro e a outra, a conduzir uma análise do conteúdo das obras.



## CAPÍTULO UM – A Escrita de Osman Lins

### 1.1 A Materialidade do Ofício Literário

*Realizo, coisa rara, um trabalho livre. Não só isto. Realizo um trabalho que me impele em direção aos seres humanos e que de modo algum os trai ou ofende. Ao contrário: exalta-os e honra-os. É a literatura, ainda, um modo de transfigurar e de fazer com que durem mais um pouco, só mais um pouco, na memória do mundo, certos rostos que amamos.<sup>12</sup>*

O escritor pernambucano Osman Lins atingiu o auge de sua produção nas décadas de 1960 e 1970, momento de avanço da indústria no Brasil e de maior propagação dos meios de produção e comunicação mais tecnológicos, permeando em suas obras muito da condição do escritor à época, este que estava diante do aperfeiçoamento desenfreado do aparato técnico-científico, que já transgredia os limites, há algum tempo maleáveis, entre a arte e os avanços da ciência. No entanto, suas reflexões não se restringiram de modo algum a questões estritamente daquele momento, pelo contrário, apresentaram, em primeira mão, os formatos do meio que hoje vemos estabelecido e do qual fazemos parte.

Osman Lins mostrou-se constantemente preocupado com os problemas do seu tempo e, no avançar de sua carreira como escritor, não se calou diante deles, mas lançou-se à tentativa de compreendê-los e, em certa medida, de solucioná-los. Para tanto, utilizou-se de todo o espaço que lhe foi dado nos meios de comunicação, claro que sempre dos que julgava serem dignos e responsáveis, como revistas, jornais e programas de rádio. Todavia seu máximo testemunho está mesmo presente na totalidade da sua obra literária, escrita a partir da realidade do seu tempo, mas entregue à inevitável potência de abertura da literatura ao universal.

Sua produção abrange, além de obras literárias, um ensaio, *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade Social (1969); sua tese dedicada ao espaço literário nas obras de Lima Barreto: *Lima Barreto e o Espaço romanesco* (1976); e dois livros que reúnem artigos escritos para jornais e, ainda, entrevistas concedidas pelo escritor: *Do ideal e da glória* (1977) e *Evangelho na Taba* (1979), esse último publicado um ano após sua morte por sua

---

<sup>12</sup> Lins, 1979, p. 191

companheira Julieta Godoy. O ensaio e as obras ligadas à sua produção jornalística claramente discutem questões ligadas à percepção de Osman Lins das relações estabelecidas entre o ofício literário e o cenário sociocultural por trás do escritor e da obra, o que nos atesta sua forte ligação com os questionamentos da realidade material que alveja o trabalho criativo. Nessas obras, Osman Lins salienta a necessidade de o escritor compreender, com máxima seriedade, o seu ofício, e ainda os materiais, meios e suportes que lhe são disponibilizados ou, por algum motivo, negados, os quais determinarão a potência de alcance do texto literário e as possibilidades de reconhecimento do escritor. Tendo em vista essa permanente preocupação de Lins, faz-se necessário maior estudo de seu posicionamento crítico como escritor, em relação à materialidade do ofício literário.

Desde as primeiras entrevistas com Osman Lins, fica muito clara a noção de que a atividade literária para ele é, simultaneamente, plano calculado e entregue à máxima liberdade. E ainda o forte entendimento de que, para produzir uma obra, é necessário debruçar-se sobre o árduo exercício com o aparato técnico do seu ofício. Para elucidar o que até aqui tentei resumir, cito Osman Lins, em um de seus artigos para jornal, no qual, espelhando-se na atitude – arriscada de Rilke em *Cartas a um jovem poeta*, propõe conselhos aos escritores de qualquer idade que o souberem ouvir “com benevolência”, evidenciando sua compreensão acerca da natureza concreta da atividade literária:

O que é necessário é termos diante de nós esta verdade simples: realizar uma obra é construir um edifício. Lá está ele. Digam o que disserem, façam o que fizerem, lá está ele, plantado no mundo, com as suas portas abertas. [...]. Peço, meu irmão de ofício, que pense nisso. Que a nossa tarefa, a nossa função, é erguer o edifício.<sup>13</sup>

A preocupação com o mundo circundante à obra literária e, em especial, com o território em que essa efetivamente nasce não limita a qualidade de suas obras ou impedem-no de pensar a literatura com total liberdade, esta que é várias vezes reafirmada por Lins como primariamente necessária para a criação de qualquer produto artístico. Osman Lins atinge o equilíbrio desejado por muitos escritores, entre uma escrita altamente experimental, a qual põe à prova tendências e estilos inéditos no Brasil e na literatura em geral, e uma produção literária, ensaística e crítica que pensa e põe a pensar o lugar da literatura na vida e nas lutas do povo brasileiro.

---

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 46

Desse modo, justifico o presente estudo citando o próprio Osman Lins quando, em um de seus artigos para jornal, critica a neutralidade da técnica de análise literária pregada pela academia, a qual encerra “num círculo a obra estudada, deixando de fora o espaço e o momento onde ela surge”<sup>14</sup>, apegando-se apenas às suas características estritamente estruturais. Para Lins, tal postura é extremamente prejudicial tanto para os estudiosos, que abdicam de uma análise importante das condições materiais em que surge a obra literária, quanto para as obras literárias e para os seus escritores, estes que não encontram no público o esforço em compreender a totalidade da obra que visitam:

O aluno de Letras, penso eu, cujos estudos se orientem, sem outras informações, para a análise exclusiva dos textos, é induzido a uma visão pouco realista do fenômeno cultural no lugar e no momento em que vive. Pouco provável que medre, nele, qualquer semente de inquietude ou rebeldia em face do quadro pouco propício onde as próprias obras que estuda lutam por uma existência integral. Ele não se alia ao escritor, debilitando assim uma corrente que deve ser fortificada. Não é favorecido o surgimento, nele, de uma consciência cultural vívida e atuante.<sup>15</sup>

A obra de Lins também nos dá acesso a uma compreensão da trajetória do escritor pernambucano no exercício de sua função social, o qual se empenhou para que seu trabalho criativo fosse o maior testemunho da sua carreira como escritor e, ainda, da sua vivência como observador e participante do mundo que o cerca. Neste sentido, para conduzir uma análise que empreenda captar a realidade material que, para Osman Lins, envolve o ofício literário, é de suma importância o estudo não apenas da sua obra literária, mas também de sua produção ensaística e jornalística, que muito diz acerca de seu posicionamento como homem e escritor. Esta dissertação, portanto, partilha da crítica à metodologia de análise estritamente estrutural da obra literária, concordando que, ao segui-la, abdica-se do mergulho por outras vias de desconstrução do texto.

Osman Lins negou inteiramente a neutralidade defronte dos problemas do seu tempo e país e da complexidade da condição humana. Reprovou sempre a atitude do escritor que, mesmo não sendo perguntado, convenientemente, se cala como autor e como homem do seu país. A relação do escritor com a criação literária é moldada pelo compromisso consigo mesmo e com o mundo que lhe desperta o desejo de escrever. O compromisso com a realidade circundante torna-o parte das lutas travadas nesse espaço e, assim, todas as suas

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 80

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 81

escolhas tornam-se instrumento para a disputa diária contra as forças que impedem os avanços do gênero humano. Fingir não ter conhecimento dessas lutas também é fazer uma escolha.

Segundo Lins, o escritor que intenta cumprir sua missão social com dignidade e excelência não pode obliterar-se do seu posicionamento frente ao seu povo, devendo ser sua obra o máximo testemunho do seu pensamento. Contudo não é uma atitude honesta omitir-se no posicionamento de sua figura pública, sob o pretexto de que “minha obra tudo dirá”. Cito aqui as palavras de Osman Lins em longa entrevista ao jornal “O Estado de São Paulo” em 1969. Quando questionado sobre em que medida a missão social do escritor pode ou não ser confundida com o engajamento político, após deixar clara a sua posição contrária ao estabelecimento de leis e normas à conduta do escritor, sob pretexto de objetivos partidários ou do Estado, Osman Lins considera necessário esclarecer sua motivação para essas críticas:

A condição de escritor está ligada à condição de homem. Não se pode dissociar uma da outra. Acha que é ainda possível, em nosso tempo, a um homem de instrução mediana, ignorar o conflito básico com que nos defrontamos, a reação dos dominados conta os dominadores? [...]. Assim, não apenas o escritor, mas qualquer homem que desdenha esses problemas, ou os problemas que com estes se relacionam, e opta por um tipo de comportamento alheio a tais conflitos, é, simplesmente, um trãnsfuga. Se escritor, maior é sua culpa. Pois se se admite que um indivíduo preocupado apenas com a subsistência, sem o hábito de refletir, não chegue a conclusões lúcidas, ou ao menos aproximadas sobre a sua condição e a de seus companheiros, não se pode perdoar que o mesmo suceda a um escritor. Este, em consequência de seu próprio ofício, tem obrigação de saber de que lado há de colocar, hoje, o seu espírito. Se ignora (já escrevi isso e volto a repetir) pode fazer jus a todos os títulos e a inúmeras honras; mas não merece o nome de homem.<sup>16</sup>

Faz-se indispensável, portanto, para dar maior nitidez e consistência ao presente estudo, aprofundar nossa análise da materialidade do ofício literário, com teorias que reflitam também as questões propostas acerca da imprescindível atenção ao aparato técnico disponível para a criação artística como um todo, ainda mais quando se almeja pôr em tensão a qualidade estética e o conteúdo ético através da linguagem.

A discussão acerca das importantes escolhas que envolvem o exercício criativo na realidade da sociedade capitalista se aproxima, consideravelmente, da teoria benjaminiana no que se refere à necessária ponderação do papel desempenhado pela obra de arte no contexto das relações de produção contemporâneas, ou seja, à sua tendência ao satisfatório equilíbrio entre o conteúdo digno e justo e a qualidade formal, à sua qualidade literária. Walter

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 158

Benjamim (1985), em uma análise acerca de Sergei Tretiakov, diz ser o escritor russo um bom exemplo de “escritor operativo”, que cumpre com responsabilidade a missão de “não relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo”<sup>17</sup> e aponta para a escolha do gênero jornalístico como uma resposta ao horizonte técnico-científico da sociedade capitalista, no qual se faz necessário pensar novas formas de expressão e novos gêneros, estes que vão sendo reivindicados pela “energia literária do nosso tempo”. Assim, recorrendo ao exemplo da imprensa, Benjamim propõe já no seu tempo a crescente esterilidade dos limites impostos entre o literário e o não-literário, a arte e a ciência, o ético e o estético.

A exemplo da transitoriedade livre de Osman Lins entre os gêneros textuais, o escritor pernambucano escreveu também para colunas de jornal sobre arte e sociedade desde o início da sua carreira como escritor, primeiramente em Pernambuco, depois também em jornais de São Paulo. Em geral, esses textos para jornal não trabalham acentuadamente o aspecto formal, não sendo possível compará-los às suas obras literárias. Mas consideram questões essenciais para uma discussão completa sobre o universo que circunda o fazer-literário e, como já ressaltado, não omitem seu posicionamento frente a essas questões. Entre elas, a instituição literária erguida pela crítica acadêmica; a autonomia do escritor na criação; o ensino universitário da Literatura; a importante participação das editoras na publicação da obra; e outras de suma relevância para pensar a sociedade brasileira daquele tempo – e ainda do nosso.

Boa parte desses textos foi reunida nas obras aqui citadas, o que demonstra a importância que tinham para a totalidade da obra osmaniana, tornando-se parte, nas vias do pensamento de Benjamim, da sua produção literária.

Quando perguntado se escrever em três gêneros – romance, teatro, contos –, e ainda em jornal, implicaria em uma indecisão sobre os rumos a seguir, Osman Lins responde com negativa veemência a possibilidade de ser inconsciente tal escolha, salientando o desejo de que sua obra literária tenha, no mínimo, coerência, e reafirmando a dignidade e inteligência do escritor ao utilizar todo o aparato que esteja ao seu alcance e que lhe pareça conveniente e coerente com seu plano para chegar até seu público.

Quanto aos artigos para jornal, embora não façam parte, propriamente, do que eu poderia chamar a minha obra, obedecem à linha de comportamento que me tracei

---

<sup>17</sup> Benjamin, 1994, p. 123

enquanto escritor. Quero, acho necessário opinar, sempre que possível, predominantemente na área cultural, deixando bem claro o meu pensamento e definindo à minha posição. Esta, por sinal, coerente, creio eu, com o que tenho sido e escrito.<sup>18</sup>

A fim de evidenciar a contemporaneidade dessa discussão, incluo as considerações de Florencia Garramuño, que propõe uma reflexão acerca do constante movimento de expansão na arte contemporânea, no qual a todo tempo se aglutinam os mais diversos meios e suportes, produzindo novas formas de pertencimento e de propriedade.

A partir da análise de obras que colocam em crise a natureza da especificidade entre os produtos artísticos – e em geral, de obras sul-americanas – Garramuño discute em seu texto a propensão da arte ao transbordamento dos limites impostos pelas estruturas canônicas e à reinscrição desses limites, motivada pela crescente abertura da arte ao outro de si, a outros modos de se apresentar. Apesar de abordar mais profundamente a interposição de meios presentes em obras mais contemporâneas, afinal a cada dia mais a arte pulsa em sua veia antropofágica, Garramuño fala também do limiar desse movimento de expansão em obras literárias que colocam em questão o elemento comum de todo texto e que propõem outras formas de comunidade entre os gêneros, ultrapassando as linhas da dialética entre literatura ou artes plásticas, cinema ou fotografia, prosa ou poesia, documentário ou memória.

O texto de Garramuño ressalta bem que o desejo de superação dos limites da propriedade e do específico não parte de uma tendência a militar por uma reconceituação da arte na contemporaneidade. Esse movimento de expansão vem desde o fundamento da representação. A arte irrompe sempre da abertura ao outro da linguagem, à sua face escondida.

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção.<sup>19</sup>

Walter Benjamin, Osman Lins e Florencia Garramuño, situados em espaços temporais diferentes e, ao mesmo tempo, extremamente interligados, cruzam seus discursos

---

<sup>18</sup> Lins, 1979, p. 155

<sup>19</sup> Garramuño, 2014, p. 15

em vários pontos, convergindo na caracterização do movimento de bordejamento dos limites da representação, o qual Jacques Rancière (2009) nomeia muito bem como “novidade da tradição”, teoria que desmistifica a promessa modernista da novidade, da ruptura e da reinvenção da propriedade artística como forma de demonstrar a inquietação de uma determinada época ou tendência estética. No seu texto sobre a vocação da arte para criar frestas entre os domínios do sensível, as quais possibilitam a partilha da verdadeira comunidade, a partilha do comum, da comunidade sensível, Rancière propõe o fluxo genuíno de expansão da arte, no qual o novo alça-se sempre a partir da tradição, conservando-se na tendência da tradição ao novo: “O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”<sup>20</sup>.

O criador da obra de arte, sua vida e sua íntima ligação com o mundo são responsáveis pelo controle do ritmo desse movimento na sua obra, mas não podem ignorar que a arte é a própria ação de bordejar os limites da compreensão do mundo. A arte tende à superação de seus limites desde o deslocamento que se faz da realidade cotidiana caótica para o universo organizado da obra. Osman Lins não protege sua obra do ímpeto da arte em metamorfosear-se em tantas linguagens, em dissimular-se em outros de si. Pelo contrário, livra a literatura do cárcere do gênero canônico, da tendência ao partidarismo e ao engajamento vulgar, dando-lhe abertura ao trabalho livre, às modulações desconhecidas do texto literário e da linguagem.

A obstinação de Osman Lins para que a obra literária completasse seu destino compreende seu resistente empenho em alcançar o público, empenho manifesto de várias formas: no cuidado com a publicação e edição, no desejo de ter suas obras traduzidas para outras línguas e, ainda, na necessidade que sentia de modificar, a partir do aparato que estava a seu alcance, a cultura de esquecimento e, pior, de desmerecimento da literatura brasileira, do livro e do escritor brasileiro.

A totalidade da obra ficcional osmaniana, à qual se somam as obras ensaística e jornalística, confirma a consciência do escritor pernambucano acerca do ofício literário, de sua materialidade alvejante, não obstante também sua verdadeira participação no sentido de imprimir suas considerações sobre a realidade que o circundava e, conseqüentemente, circundava seu ofício.

---

<sup>20</sup> Rancière, 2009, p. 36

Portanto, sabemos que Osman Lins concebia o ofício literário materialmente. Como todo trabalho manual, escrever definia-se como uma atividade que demandava comprometimento e paciência para o domínio das suas ferramentas e técnicas, porém se destacava dos demais artesanatos, pelo seu produto final, portador de infinitas possibilidades, que ultrapassam a sua concretude de objeto e se abrem, através da leitura, para a eternidade do pensamento e da linguagem. Em contrapartida a esse caráter concreto que atribuía ao trabalho do escritor, Lins pensava a escrita também como fonte de uma claridade reveladora, capaz de fazê-lo adentrar o sentido do mundo em sua profundidade: o ato de escrever como uma forma de combater as próprias sombras. Escrever se define como um meio, o único de que dispõe, de abrir uma clareira nas sombras que lhe cercam: “Este ‘silêncio ativo’ é em geral, no que me diz respeito, um meio, o único, de conhecer”<sup>21</sup>. Mais intensamente, diz: “Escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. Minha salvação, meu esquadro, meu equilíbrio”<sup>22</sup>.

Nesse sentido, confirmamos que a vida de Osman Lins não se desvinculou do seu percurso como escritor. Escrever lhe parecia a melhor maneira de organizar o que vivia: suas experiências, memórias, pensamentos. “Só escrevendo sou capaz de aferir conceitos, revisar valores, pesar o imponderável, desfiar enfim o tecido das ideias e avançar um pouco na obscuridade das coisas.”<sup>23</sup> Existindo essa relação tão forte entre a vida e a obra desse escritor, cada uma de suas obras reflete, de algum modo, também, as fases de sua vida: “concentramos [nós, escritores], em cada novo livro – bom ou mau – toda a nossa vida”<sup>24</sup>. Dito isso, é inevitável que associemos à análise das obras o traço particular do nosso escritor.

Portanto, ao falarmos de como Osman Lins se inscreveu na própria obra, estamos falando, também, de como o ofício literário se inscreve em sua obra, pois seria impossível ignorar todo o seu esforço em não somente escrever literatura, mas escrever ainda sobre o que é escrever literatura no nosso país e o que isso representa para ele, sobretudo, como homem.

Em *Guerra sem Testemunhas*, Osman Lins conduz um admirável ensaio sobre várias questões que envolvem o ofício literário, expondo as muitas lutas travadas pelos escritores que dedicam a vida a este ofício. O ensaio mostra-se de suma importância para quem busca compreender mais profundamente a essência do seu projeto escritural. Desse modo,

---

<sup>21</sup> Lins, *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*, 1974, p. 20

<sup>22</sup> Lins, 1979, p. 100

<sup>23</sup> Lins, 1974, p. 21

<sup>24</sup> Lins, 1979, p. 106



pretendemos explicar, com maior atenção, nas próximas seções desse capítulo, duas premissas importantes para a análise das obras escolhidas: i) a sua tendência à escrita de bordejar; e ii) o seu desejo de superar os limites – os próprios, os do seu tempo e os da literatura – através da escrita. Para tanto, dividiu-se aqui o estudo em duas partes, cada uma dedicada ao desenvolvimento de uma dessas premissas.

## 1.2 – “Faço-me, pois, ao largo”: a escrita de bordejar para Osman Lins

*A elaboração de qualquer obra de arte é como uma peregrinação a um lugar cujo caminho ignoramos. Os que procuram seus caminhos chegarão.*<sup>25</sup>

Osman Lins nos antecipa, na nota preliminar da segunda edição de *Guerra sem Testemunhas*, que, “entrelaçam-se, nos dez capítulos do ensaio, duas correntes: uma confessional e uma polêmica”<sup>26</sup>. E, sobre o caráter confessional, acrescenta um pedido à crítica: “Desejaria não fosse obscurecido esse lado: ele documenta uma paixão que o autor sonha acender ou intensificar nos outros homens”<sup>27</sup>.

Concedendo a devida atenção a esse pedido, o aspecto confessional de sua obra será essencial para a nossa análise: aquele livro representa para o estudo aqui proposto uma das nossas principais vias de acesso, junto aos artigos e entrevistas de *Evangelho na Taba*, ao testemunho de Osman Lins sobre sua devoção à escrita como sua experiência máxima, a atividade que lhe faz capaz de unir o desordenado do mundo, recriando-o, mesmo que de maneira insólita, e assim tornando possível clarificá-lo e, de algum modo, vencer, com a concretude da escrita, a efemeridade do Tempo. Dada a importância ímpar da sua obra não ficcional para compreender o seu projeto literário, conduziremos a leitura de alguns trechos que integram essa parte confessional de sua obra, os quais foram selecionados a fim de colaborar com a análise das obras escolhidas.

---

<sup>25</sup> Lins, 1979, p. 127

<sup>26</sup> Lins, 1974, p. 12

<sup>27</sup> *Idem*

No primeiro capítulo de *Guerra*, onde disserta acerca da natureza do ato de escrever, Lins destaca duas “espécies de escrita”, a *escrita cursiva* e a *escrita de bordejar*.<sup>28</sup> A escrita cursiva caracteriza-se como aquela que, tendo o escritor apenas concluído o seu plano inicial, por tratar basicamente da ordenação de uma matéria/experiência com que previamente teve contato, pouco ou nada lhe acrescenta ao conhecimento de si e do mundo.

Por outro lado, a escrita de bordejar define-se por fazer o escritor avançar, não sem árduo esforço, em direção ao Desconhecido, àquilo que pode modificar todo o seu modo de pensar e sentir o mundo, arriscando até mesmo tornar-se outro homem. Ao contrário também dos escritos ditos “inspirados”, a escrita de bordejar representa, ao invés de uma súbita iluminação, “um combate do homem com as suas trevas”<sup>29</sup>. Isto é, compreende-se nela uma ação determinante por parte do escritor, que passa por um processo de embate com suas reais limitações, suas sombras, para chegar ao produto final, que será sua obra.

Em ensaio dedicado às metáforas da navegação na obra de Osman Lins, em especial, em *Avalovara*, Elizabeth Hazin explora a comparação entre a escrita e a navegação: “imagem da própria escrita, do convite à viagem. Não raro, a escrita é comparada a uma viagem; não raro, os escritores falam de viagens, literal e metaforicamente”.<sup>30</sup> Mais adiante, a essa comparação, soma-se a afirmativa de que a imaginação pode ser pensada “como um dos fatores que aproxima a escrita da viagem, afinal trata-se de elemento comum a ambas: tanto o escritor quanto o viajante alucinam o que virá por trás das ondas, sonham os horizontes, padecem de uma nostalgia que os empurra na direção dos ventos”.<sup>31</sup>

Em seu texto, Hazin chama a atenção para o uso dessas metáforas na tradição da teoria literária lida por Lins.

No capítulo VIII de um dos livros mais lidos e citados por Osman Lins – *Literatura europeia e Idade Média latina*, de Ernest Robert Curtius, (de onde se origina uma das epígrafes de *Avalovara*) – lê-se: “Os poetas romanos costumam comparar a composição de uma obra com uma viagem marítima. Compor é ‘fazer-se à vela, velejar’. O poeta épico viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa e pelo rio”. Em toda a Idade Média, lembra Curtius, essas metáforas são amplamente divulgadas. Dante abre o segundo livro de *Convívio* com metáforas náuticas, o que corresponde a dizer que inicia um tratado filosófico com um apelo à técnica de navegação. Curtius comenta o fato de que muitos poemas começam

---

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 19

<sup>29</sup> *Ibid*, 1974, p. 19

<sup>30</sup> Hazin, 2014, p. 154

<sup>31</sup> *Ibid*, 2014, p. 158

“soltando” velas e frequentemente terminam com a entrada no porto. E, assim, “o poeta torna-se marinheiro; e seu espírito ou sua obra, o barco”.<sup>32</sup>

Nesse sentido, vale dizer que o verbo “bordejar” faz parte do campo semântico da arte da navegação e define-se como a ação de navegar em ziguezague para se velejar de contravento (subir ao vento). Ou seja, a embarcação (ou o escritor) segue um curso não planejado, aproveitando-se de uma corrente de ar adversa, que, na verdade, tentava impedi-la de alcançar seu objetivo, a fim de, ao final da empreitada, conseguir chegar no lugar desejado. Há, também, outras denotações para o verbo, como as ações de “movimentar-se em torno de”, “contornar” e “situar-se a margem de”, que levam em consideração sempre a presença de um limite e o movimento de percorrê-lo em sua extensão.

Por outro lado, “cursivo” define-se no dicionário como o nome que se dá ao estilo de escrita manual projetada para a agilidade na escrita: “Nas línguas que utilizam os alfabetos latino e cirílico, as letras das palavras são geralmente ligadas umas às outras, o que permite que a palavra inteira seja escrita com um único traço”<sup>33</sup>. O escritor cursivo, portanto, seria aquele que basicamente segue um curso planejado. Sua técnica consiste em traçar um caminho e segui-lo “com um único traço” para chegar ao seu destino, pouco cedendo a intempestivos que lhe desviem do que foi idealizado.

Para Lins, seria um equívoco diminuir as conquistas que o emprego da escrita cursiva permita ao escritor ou pensar que seja um caminho sem desafios. Justifica-se afirmando que existem certos trabalhos que obrigam o escritor a deter-se mais estritamente ao seu plano inicial, pois a sua expectativa pode ser de simplesmente dar corpo a um aglomerado de ideias que se amontoaram no pensamento, as vezes impossibilitando até mesmo concentrar-se em algo novo. Portanto, o que está em jogo em sua teoria não é a primazia de uma escrita em detrimento da outra, mas sim como o escritor enxerga o trabalho que inicia.

Em *Guerra*, no capítulo dedicado às relações do escritor com sua obra, Osman Lins faz uma ressalva quanto à condição fundamental para definir a obra literária, afirmando que esta, em sua gênese, define-se pelo seu caráter de empreendimento.

É preciso que esta [a obra], em sua gênese, tenha caráter de *empreendimento*. [...] A obra literária, pois, segundo a interpretamos, implica em esforço, finalidade e

---

<sup>32</sup> *Ibid*, 2014, p. 155

<sup>33</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Letra\\_cursiva](https://pt.wikipedia.org/wiki/Letra_cursiva)

organização. Ser o resultado de um plano mais ou menos amplo, elaborado com liberdade imaginativa, eis o que a distingue.<sup>34</sup>

Para evitar uma classificação taxativa de um objeto que se apresenta tão variável como a escrita, Lins reconhece a possibilidade de que talvez não existam escritos puros, inscritos exclusivamente em apenas uma dessas classificações, mas sim obras em que determinada tendência predomina.

Em entrevista concedida ao *Jornal do Comércio* de Recife, ainda em 1963, três anos antes do lançamento de *Nove, Novena*, quando perguntado se havia algum método para a criação de seus livros, o escritor reconhece que sua obra se concentra num plano mais ou menos imaginado, mas que se mantém aberto às ideias que lhe surgem durante a execução desse plano:

Há um plano estabelecido e a disciplina, a mim mesmo imposta, de cumpri-lo. Mas não é forçoso que o plano seja seguido à risca. Ele é um ponto de partida. Uma hipótese da qual a realização será a prova, a experimentação. Aliás, seria muito sem graça executar obedientemente o plano. Nas rebeldias do ato criador está mesmo uma das alegrias de escrever. É preciso estar atento não apenas ao nosso livro de notas, mas também aos sonhos, aos segredos murmurados pelas nossas trevas e até ao mundo de sugestões que uma simples palavra, às vezes, nos oferece.<sup>35</sup>

Para pensarmos, ainda, essa possibilidade de combinação dos dois métodos de escrita, o escritor pernambucano nos esclarece, respondendo uma pergunta sobre a fatura de *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963) a propósito da técnica que adotou para a confecção desta obra, concentrada num plano mais fechado e com objetivos claros, dando margem à compreensão de que o livro se trata, predominantemente, de um escrito cursivo. No entanto, ressalta também o caráter inovador que queria atribuir ao livro, que, com sua estrutura narrativa fragmentada e em terceira pessoa, renovaria o gênero literatura de viagem, atribuindo um caráter mais literário ao tom confessional do diário de viagem<sup>36</sup>.

Vemos em Osman Lins, portanto, um escritor que confere a devida importância ao planejamento do texto, mas que, por outro lado, preza sempre pela abertura do seu trabalho a processos que somente a ação criadora desencadeia, responsáveis por permitir ao escritor

---

<sup>34</sup> Lins, 1974, p. 48

<sup>35</sup> Lins, 1979, pp. 131-132

<sup>36</sup> Sobre isso ler os ensaios de Sandra Nitri sobre a obra mencionada, em seu livro *Transfigurações* (2010).

realizar certos feitos, dos quais, antes do mergulho na confecção da obra, pouco tinha noção, mas que foram se definindo a partir da experiência com os limites do texto, lugar onde se interrompe qualquer planejamento e onde se abre uma fissura propícia para a ação de bordejamento da escritura. Podemos afirmar que, no cálculo de suas obras, Lins mantinha, pois, uma abertura ao desconhecido e ao incalculável do escrever.

Escrevendo, incidentes que se me afiguram significativos se dissolverão, enquanto assumirá novos relevos o que antes nem sequer me despertava interesse, havendo ainda casos onde o que me atrai virá a confirmar essa atração e até multiplicá-la. Quase tudo, no mundo, para mim é sombrio; o véu se entreabre — só um pouco, e nem sempre, logo se fechando — nos breves momentos em que procuro escrever.<sup>37</sup>

A escrita de bordejar, portanto, representa para Lins uma verdadeira imersão nas potencialidades da escrita e do escritor. Para cumprir o objetivo de escrever uma obra valiosa, o escritor há de valer-se essencialmente dos seus esforços, do seu domínio sobre os materiais e as técnicas pertinentes ao seu ofício e, principalmente, nutrir-se de determinação e paciência para encontrar a corrente de vento que o levará para mais perto de sua obra, mesmo que para isso tenha de pôr à prova os seus cálculos, com objetivo de chegar ao seu destino, o lugar para onde todas as suas forças convergem.

Para concluir o pressuposto de que as obras desse escritor tendem para a escrita de bordejar, conservada, no entanto, a importância do planejamento do texto, também fundamental para o nosso estudo, citamos o final do primeiro capítulo de *Guerra sem Testemunhas*:

Abrigo, é certo, a esperança de que, ao fim do livro, sentir-me-ei compensado pelo esforço de anos e haverei reafirmado a fé em minha profissão. Mas não é a esperança que me guia nesta busca, e sim o empenho de chegar, com método e coragem, a algumas descobertas. Faço-me, pois, ao largo. Avanzo em busca das Índias.<sup>38</sup>

Aqui Osman Lins nos revela o verdadeiro desejo que o move na escrita desse ensaio, mas que podemos estender para a totalidade de sua obra, tendo em vista a análise que até aqui elaboramos. Verifica-se, portanto, que o que faz o escritor avançar em direção ao produto

---

<sup>37</sup> Lins, 1974, p. 21

<sup>38</sup> *Ibid*, pp. 22-23

final de seu trabalho não é apenas o resultado a que chegará, mas as conquistas do desbravamento do caminho até a obra, as revelações da sua sondagem, ao ponto do somatório da busca superar o produto final das descobertas.

“Fazer-se ao largo”, no sentido náutico da expressão, significa navegar em direção ao mar aberto ou distanciar-se consideravelmente do porto. Se pensarmos ainda nos domínios da maréação, conhecimento que define as diferentes posições que toma um veleiro em relação à direção do vento, marear “ao largo” é a forma mais rápida e fácil de se velejar. Neste sentido, na próxima seção deste capítulo, demonstrar-se-á que o projeto escritural de Osman Lins não apenas considerava de antemão as descobertas do percurso de criação de suas obras, mas se orientava também a partir de uma busca incessante por alcançar o ponto máximo para o qual as suas forças pudessem levá-lo, no sentido de extrair de si o máximo que pudesse, para ir às bordas, ao largo, atravessando as próprias sombras, desbravando caminhos inexplorados.

### **1.3. – “As limitações não são necessariamente uma limitação no sentido corrente, mas uma força”: os limites como potência**

*A grande conquista do homem é a plenitude, a máxima realização de suas virtualidades.<sup>39</sup>*

Se pensarmos a sequência das obras de Osman Lins, não é possível apontar uma obra que seja inferior às anteriores ou que tenha sido feita às pressas para simplesmente mantê-lo nas prateleiras. Pelo contrário, toda a sua obra segue um plano bem pensado e que não deu margem, como vimos, de nenhum modo, a trabalhos encomendados ou feitos como passatempo.

Sobre seu projeto literário, ainda em 63, em uma de suas primeiras entrevistas, como escritor de ofício, Osman Lins declarou:

---

<sup>39</sup> Lins, 1979, p. 130

Acredito caminhar para a conquista de uma visão singular e intensa do Universo. Assim, meu plano fundamental é este, criar uma obra que, na sua totalidade, transmita essa visão e seja, ao mesmo tempo, a história nova da sua conquista.<sup>40</sup>

Ana Luiza Andrade (1987) acentua que o fascínio pelas descobertas que envolvem o artesanato com as palavras marcou definitivamente a obra de Osman Lins. A autora conclui que, essencialmente, a obra de Osman Lins se estrutura a partir do pensar o ato de escrever através da própria escritura. E, neste sentido, afirma que o escritor se aplicou “na prática de uma atividade criativa autorreferencial à busca de um aperfeiçoamento que maximize suas possibilidades de criação e que acaba por ser um ato crítico da criação mesmo”.<sup>41</sup> Deste modo, o projeto escritural de Lins, sobretudo, tinha a intenção de que cada livro representasse parte de um todo articulado por um desejo em comum: entregar à escrita de suas obras sempre o melhor de suas forças.

Já nas primeiras falas ao público, é evidente a importância que Osman Lins atribui às implicações éticas de se escrever literatura, sendo reconhecido desde o início de sua carreira como um escritor que se destacava pelo compromisso irredutível com questões do seu tempo, tendo como pretensão escrever uma obra que fosse, de fato, significativa para os homens do seu país. Quando perguntado, em 1966, se escrevia por diletantismo, elabora uma resposta que condensa o seu desejo de escrever uma obra literária valiosa e digna para si e para o seu tempo:

As pessoas já estão ludibriadas demais, para que eu acrescentasse, aos enganos de que são vítimas, mais um: o engano de impingir-lhes um produto inferior de meu espírito. Tenho de oferecer-lhes, isto sim, o que eu puder fazer de melhor. [...]. Longe disso, a literatura, para mim, como para todo verdadeiro escritor, é a própria razão de viver. Não, não escrevo por diletantismo. A literatura nunca foi um passatempo para mim, nem nos anos mais verdes da minha juventude. Todas as minhas forças, as melhores, convergem para isto, concentram-se no esforço de realizar, com persistência, tranquilamente, sem alarde, com fé, uma obra literária valiosa e digna.<sup>42</sup>

Suas palavras atestam que baseou seu trabalho sempre na excelência. Fosse às construções engenhosas de seus textos literários, ou aos trâmites para a publicação de um livro ou para viabilizar uma tradução, enfim, a tudo que envolvia seu ofício Lins dedicava-se

---

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 132

<sup>41</sup> Andrade, 1987, p. 28

<sup>42</sup> Lins, 1979, pp. 134-135

com máximo empenho e responsabilidade. Consequentemente, suas obras foram e continuam sendo reconhecidas pela presença marcante de um escritor extremamente dedicado à sua profissão e que, além de se manter atento aos detalhes do processo de criação de uma obra e ainda ao longo percurso que esta terá que atravessar até chegar ao seu público, não diminui ou se esquece dos vários processos pelos quais uma obra de arte pode ser responsável em relação à sociedade a que se dirige.

Essa postura de Lins frente ao seu ofício pode ser pensada como uma obstinação da sua parte no sentido de superar seus próprios limites, materializados nas incertezas, decepções e lutas que influenciam o trabalho do escritor, a fim de dominar as técnicas referentes ao seu ofício e, assim, oferecer aos seus pares o melhor que os seus esforços o permitiram criar. Por outro lado, as consequências dessa obstinação podem ser pensadas, também, de forma mais visível para nós leitores, do ponto de vista das conquistas técnicas realizadas pelo escritor, o que diz respeito à maneira como esse desejo de participar ativamente do seu tempo se manifesta de fato na criação dos seus textos e, neste sentido, a superação de limites se dá no nível da escritura.

Demoremo-nos, então, na questão da superação de limites – os próprios e os da literatura – por meio do ato de escrever, para Osman Lins.

Ao refletir sobre a arte do vitral, muito cara à sua obra<sup>43</sup>, Lins reconhece os limites que se impõem no domínio de um ofício como o espaço mais propício para se investir em direção a esses limites, a fim de, pouco a pouco, ampliá-los:

Enquanto o vitral se resignava às suas limitações de vitral, ao chumbo e ao vidro colorido, ele esplendia com toda a sua força. Mas aos poucos os vitralistas começaram a achar que aquilo era insuficiente e começaram a pintar o vidro, começaram a levar para a arte do vitral a arte da pintura. A partir daí o vitral degenera. Isto me levou a uma crença da qual estou firmemente convencido: *de que as coisas fulguram, vamos dizer, nas suas limitações. As limitações não são necessariamente uma limitação no sentido corrente, mas uma força.*<sup>44</sup>

Os limites revelam-se para Lins não como inoportunos obstáculos, mas como o lugar próprio da possibilidade de transcendê-los. Na obra de Osman Lins, podemos pensar,

---

<sup>43</sup> Osman Lins por várias vezes expressou o desejo de que sua literatura se equiparasse à arte dos vitrais, principalmente no que diz respeito à capacidade de síntese, de reunir a totalidade na unidade.

<sup>44</sup> Lins, 1979, p. 212 (Grifo nosso)



portanto, os limites como potência. Sua obstinação reflete claramente no seu empenho em produzir uma obra original, que avançava em direção ao contemporâneo e ao novo e, para conquistar seu espaço e sua expressão, não mediu esforços, mas se aplicou demasiadamente na busca da realização dos seus objetivos, que incluem, como vimos, o desejo de desenvolver ao máximo seu potencial criativo e compor uma obra que sintetizasse sua visão do mundo.

São diversos os impasses sofridos pelo escritor em relação a sua obra. Entre eles, a expectativa que possuem quanto ao produto final dos seus esforços. O escritor de ofício passa horas do seu tempo imaginando como realizar a obra que pretende escrever, qual será sua recepção pelo público, o que dirão sobre ela, criando assim um vínculo duradouro entre o destino de sua obra e o seu próprio. Aliás seria impossível que fosse de outra forma, afinal, lembrando as palavras de Lins, a vida inteira do escritor converge para a criação de sua obra, sendo inaceitável que aquele seja indiferente ao paradeiro da obra que lhe consumiu tanto de seu tempo e força vital.

No entanto, mesmo estando repleto de esperanças acerca do produto do seu trabalho e de seu papel no mundo, quase nunca é possível, para o escritor, responder em uma só obra a todas as questões que palpitam em seu peito, ou, ainda, dar conta de todas as aspirações que possui acerca da escrita. Pelo contrário, é necessário que vá, página após página, livro após livro, conquistando as respostas que almejava e realizando uma obra coerente e da qual possa se orgulhar. Esse movimento de conquista a longo prazo enfatiza a ideia de que compreender o mundo através da escrita define-se, contrariando a ilusão de uma inspiração divina, como um processo em que a determinação e a prática contínua são as engrenagens mais eficientes para a obtenção dos resultados desejados. É necessário, portanto, para o escritor, ser paciente e, acima de tudo, persistente, diante da obra que sonha escrever. Nas palavras de Osman Lins, “A obra literária (...) implica em esforço, finalidade e organização”.<sup>45</sup>

O escritor realiza sua obra, portanto, segundo um plano que lhe é sempre um tanto indefinido e obscuro, dada a impossibilidade de prever o que representará a obra final escrita e, muito menos, as consequências de sua realização na criação de suas obras futuras. No entanto, esse plano se define à medida em que o escritor se esforça no sentido de dar traço e corpo ao desejo de escrever que se amplia no seu espírito. Sobre isso, Osman Lins nos alerta que no início das atividades de um escritor ainda em formação seria incorreto se falar de projeto, pois “A obra, para ele [o escritor em formação], é qualquer coisa de extremamente

---

<sup>45</sup> Lins, 1974, p. 48

vago e sem contorno”<sup>46</sup>, apenas lhe é urgente o desejo de escrevê-la. Não se pensa ainda em uma coerência entre a obra que escreve e as obras que planeja escrever.

Em *Guerra Sem Testemunhas*, conclui que existem três fases pelas quais o escritor atravessa na busca da que representa a criação da sua obra:

Há, portanto, na vida de um escritor, pelo menos três fases – não absolutamente estratificadas – no que se refere à sua produção: a da procura desnordeada; a intermediária, quando nos orienta um certo nexos e levamos a cabo nossas primeiras obras razoáveis, espelhos onde se reflete entre muitas, sem que a reconheçamos ainda, nossa verdadeira face, já definida, embora em formação; a fase do encontro e da harmonia, em que a nossa concepção do mundo e da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela inteligência, faz-se programática e passa a ser executada com cálculo, tão fielmente quanto nos permitem nossas forças.<sup>47</sup>

Ana Luiza Andrade (1987), num dos primeiros e mais bem-conceituados ensaios publicados sobre a obra literária de Osman Lins, aplica esse pressuposto para dividir a própria obra do escritor pernambucano. Ao refletir também sobre a citação acima, renomeia as três fases do escritor como: fase de procura, de transição e de plenitude, e então distribui a obra ficcional de Osman Lins entre essas fases:

Estas, aplicadas à obra ficcional, correspondem à fase de procura dos personagens de *O Visitante*, *Os Gestos* e *O Fiel e a Pedra*, que se liga à primeira fase ficcional de seu autor [...]. À fase de transição de Osman Lins corresponde uma oscilação entre a procura dos personagens da primeira fase e a plenitude alcançada pelo autor na terceira, ou seja, uma fase de maturidade e de equilíbrio entre o refinamento técnico e o primitivismo existente nas narrativas de *Nove*, *Novena*. A fase de plenitude do autor, é alcançada em *Avalovara* seguido de *A Rainha* e “Domingo de Páscoa”, obras que se destacam pela predominância de sua reflexão sobre a literatura.<sup>48</sup>

Osman Lins propõe essa divisão de fases do trabalho do escritor tendo em vista que a vida do “homem vigilante” é uma “série de reformulações e retificações”, sendo impossível que o escritor alcance a plenitude de sua expressão logo no início de sua carreira, pois, como já discutimos aqui, a criação literária está diretamente ligada ao compromisso do escritor com a literatura, com sua obra ou seu projeto literário, e seria impróprio pensar em compromisso com um projeto literário “quando a literatura, num homem, é ainda uma atividade cuja

---

<sup>46</sup> (Lins 1974, 49)

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 59

<sup>48</sup> Andrade, 1987, p. 46

natureza ele não apreende com clareza e cujos fins lhe escapam, e quando ele não tem do mundo uma concepção global”<sup>49</sup>.

Concluindo, sabe-se do risco de toda crítica ao texto literário, o qual se torna ainda maior se vinculamos o texto aos anseios particulares do escritor. Mas, quando nos identificamos intimamente com uma obra, temos vontade de entender o plano por trás daquele mundo, o espírito que lhe soprou a vida. Se não temos acesso a quem a escreveu, onde ou quando foi concebida, se no seu tempo foi aceita ou reprimida, se por algum motivo não temos acesso a uma ou outra dessas informações, sentimo-nos, mesmo numa análise superficial, pisando com pés de pano em terreno totalmente desconhecido. Quando assim, construímos nossa análise a partir de outras possibilidades de leitura daquele texto, mas sua base permanece pouco sólida. Entretanto, se quando temos à disposição da nossa análise o contexto em que surge a obra estudada e, mesmo assim, o consideramos irrelevante para aproximarmos-nos das bordas do texto, estamos propagando a conveniência da crítica neutra e ingênua, que insiste numa análise à beira da servidão ao estritamente acadêmico, que se julga fiel apenas ao texto literário e que considera prescindível e nociva à análise qualquer pesquisa aos fatos incidentes sobre a obra.

Osman Lins trabalhou muito para que sua obra não versasse sobre a primeira hipótese, deixando-nos amplo estudo sobre a realidade para a qual escrevia. Deste modo, o que seria de uma análise de sua obra que não levasse em consideração seu posicionamento crítico acerca do ofício literário ou mesmo suas leituras e aspirações íntimas?

Não há problema num estudo que pretenda dar maior ênfase ao aspecto formal e estético do texto, estritamente. Pelo contrário, é uma metodologia efetiva de análise, pois se descobre muito quando seguida à risca. Mas qual seria nosso posicionamento se ignorássemos o trabalho por trás do texto, as escolhas da sua construção, sua essência vital? Se ignorássemos a sua ligação com o nosso mundo, com o mundo dos homens? Incorreríamos, provavelmente, na prática da crítica e imparcial que oblitera as numerosas vias de análise da obra literária e permite que nos escape parte substancial da construção do texto.

Este capítulo, que guarda também um posicionamento e uma escolha, justifica-se a partir da necessidade de evidenciar a concretude do trabalho literário, do exercício com a palavra. Com uma leitura do gênio por trás da obra literária de Lins, espera-se ter feito ver, ao menos minimamente, o semblante deste escritor profundamente ligado com a realidade da sua

---

<sup>49</sup> Lins, 1974, p. 49

condição, um homem consciente da sua missão na guerra travada todos os dias em seu escritório e da potência das suas armas silenciosas. Sua obra é seu testemunho. É o produto do trabalho de uma vida que esteve em busca de urdir o disperso do mundo, de compor uma melodia entre os rumores ensurdecedores do nosso tempo, de ser digno do seu dom.

Ao pensarmos na evolução compreendida entre a escrita dos tradicionais contos de *Os Gestos* e a criação das inovadoras narrativas polifônicas de *Nove, Novena*, poderemos confirmar essa ideia de transposição de limites em sua obra. Desse modo, para uma análise mais fundamentada dos volumes, foi preciso destacar essas duas premissas sobre sua obra, lembrando-as: i) sua tendência à escrita de bordejar, à entrega da obra também ao imprevisível da linguagem e da escritura; e ii) o seu desejo de superar limites através da escrita, a fim de que seu texto representasse sempre a sua máxima dedicação em escrever uma obra valiosa para o seu tempo e da qual se orgulhasse de ser o autor.

Tendo em vista que o escritor só aprende “com” e “sobre” sua obra no momento em que a escreve, e que, à medida que supera as suas incertezas e expectativas, cruza limites dentro do próprio texto e da sua experiência com o ato de escrever, é necessário, para a análise das relações possíveis entre *Os Gestos* e *Nove, Novena*, obras que compreendem quase vinte anos de progressiva dedicação à literatura, demonstrar de que maneira podemos perceber o amadurecimento de Lins, na prática, no contexto que envolve a criação dessas obras.

Neste sentido, nos próximos capítulos, nossa análise concentrar-se-á no percurso compreendido entre as suas duas únicas obras publicadas de contos: *Os Gestos* (1957), que pertenceria, segundo Ana L. Andrade, à fase de procura do autor, e *Nove, Novena* (1966), representante única da fase de transição, pois marca grande avanço de Lins no sentido de encontrar um estilo próprio, para ele fundamental para a plenitude de sua expressão. Para tanto, far-se-á primeiramente uma breve contextualização acerca da publicação dessas obras, tendo em vista o nosso compromisso com um estudo que procura não dissociar da obra a vida do autor, e, em seguida, partiremos para uma análise da estrutura e da poética que envolvem os dois volumes.

## CAPITULO DOIS - OS GESTOS (1957)

*O GESTO*

Laura Barbosa

*Os silêncios carregados de sentido!*

*As palavras que não dizem nada!*

*Os silêncios que enganam aos transeuntes!*

*Entre o silêncio e a palavra*

*O gesto*

*Gesto que não é palavra e que não é silêncio.*

*Doce silêncio que enche a noite*

*O gesto vale mais*

*O gesto pleno.*

*Doce silêncio que enche as almas*

*O gesto vale mais*

*O infalível gesto é mais belo.*

(Recife, 1950)<sup>50</sup>

### 2.1 Sobre a obra: Contexto e Recepção

Osman Lins mudou-se para Recife pouco tempo depois de concluir o curso secundário, em 1940. Com a mudança para a capital, aspirava conhecer novos lugares e pessoas, dar início a sua vida profissional e dedicar-se mais aos estudos e leituras, interesses que necessitavam de incentivos que sua pequena cidade natal já não conseguia proporcionar. Em Recife, Osman Lins fez amizade com os escritores Mário Sette e Mauro Motta, colaboradores do suplemento literário do jornal *Diário de Pernambuco*. Com o incentivo dos amigos escritores, Lins consegue publicar dois contos que trouxera de Vitória: “Menino mau” e “Fantasmas...”.

---

<sup>50</sup> Poema de Laura Barbosa publicado no Diário de Pernambuco logo abaixo do conto “Perseguição”, de Osman Lins, em 15 de abril de 1951.

Evidentemente, Lins precisava encontrar uma fonte de renda mais segura para sua subsistência. Depois de trabalhar por alguns anos como secretário no Ginásio de Recife, em 1943, Lins presta concurso para o Banco do Brasil e é aprovado. No entanto, o exercício de suas funções no Banco do Brasil nunca o impediram de dar continuidade ao seu desejo e empenho de escrever. Sua passagem pelo funcionalismo público serviria para seu amadurecimento profissional e também para despertar ainda mais seu senso crítico a favor da ética com os trabalhadores.

Em 1951, Osman Lins tornou-se colaborador regular no Suplemento Literário do *Diário de Pernambuco*, publicando contos. Escrevia ao lado de outros escritores importantes da época, produzindo contos, críticas literárias, ensaios, crônicas e alguns poemas para os jornais da capital e, posteriormente, a partir de 1956, também para São Paulo. Alguns dos contos publicados entre 1950 e 1957 ganharam espaço nas páginas de *Os Gestos* (1957), livro em que planejava reunir os contos escritos nessa fase inicial de sua carreira literária. Na época começou a participar de concursos literários, maneira que encontrou de ter uma avaliação oficial e imparcial de seus trabalhos e ainda de ser, de fato, lido com atenção e seriedade. Não se restringia a concursos locais, participava também de certames de outros estados.

A mudança para o Recife, definitivamente, possibilitou seu amadurecimento como homem e escritor. A década de 50 foi um marco na trajetória profissional de Lins. O jovem escritor conquista os seus primeiros prêmios literários: Minas-Brasil (1950); Jornal de Letras (1950); Concurso Livros de Contos da Revista Tentativa (1951), em Atibaia, São Paulo, com os contos “A doação”, “O Eco”, e o livro de contos “Os sós”, respectivamente. E, em 1954, Osman Lins alcança o primeiro lugar no Concurso Fábio Prado, com seu primeiro romance, *O Visitante*, publicado logo no ano seguinte. Em 1956, o livro de contos *Os Gestos*, ainda inédito, recebe o Prêmio Monteiro Lobato. No ano seguinte, é publicado pela Editora José Olympio.

As repercussões do prêmio conquistado com *O Visitante* levaram o escritor pernambucano, que já há alguns anos se dedicava ao trabalho literário, a dar grandes saltos em sua carreira como escritor. Com o sucesso no lançamento do romance, agraciado mais duas vezes com prêmios literários, Osman Lins era comentado entre críticos literários e convidado a participar de uma série de eventos e entrevistas no Recife e em São Paulo. Expandiam-se então os horizontes de Lins, que saía do anonimato no Brasil e começava a solidificar as bases do edifício que seria sua obra literária.

Lançado em 1957, no Recife, *Os Gestos* é o segundo livro publicado de Osman Lins. A obra consiste em coleção de treze contos, todos vinculados ao tema da impotência, segundo o próprio autor declarou no prefácio à segunda edição do livro. A publicação de *Os Gestos* é um grande passo em sua trajetória, afinal neste livro uniam-se os primeiros textos que Lins considerava ter qualidade para apresentar ao público do seu país, como fruto de alguns anos de exercício sério da literatura. O livro foi contemplado com três prêmios literários: Prêmio Monteiro Lobato (1956), instituído pelo “Salão Carmen Dolores Barbosa”, em São Paulo, e mais, o Prêmio Vânia Souto de Carvalho (1957), da Academia Pernambucana de Letras, e o Prêmio da Prefeitura de São Paulo (1958).

O segundo livro de Osman Lins é na verdade o primeiro, pois *O Visitante* era a princípio um conto que faria parte de *Os Gestos*, mas que se avultou e virou romance. O lançamento da coletânea de contos dois anos após a publicação de *O Visitante* confirma que o livro já estava em vias de produção bem avançada. Ademais, parte dos contos que fazem parte da obra já haviam sido publicados em jornal anos antes da publicação de *O Visitante* e *Os Gestos*. Isto é, neste, apreciamos, provavelmente a primeira obra que Osman Lins planejava publicar. Mesmo já tendo escrito um romance (*Noite Profunda*)<sup>51</sup> de mais de quinhentas páginas, que considerava ter escrito apenas como exercício, não fazendo jus a publicação em nenhum momento de sua carreira literária. Ou seja, também não lemos em *Os Gestos* um escritor ingênuo, nas primeiras páginas de seus devaneios literários, mas sim um escritor muito experiente, que trabalhou por anos a fio antes de considerar-se pronto e conseguir, graças somente aos seus esforços, publicar uma obra de sua autoria exclusiva, digna de ser lida como legítima integrante da literatura do país em que é escrita.

A qualidade do livro de contos não foi em nenhum momento questionada, sendo ressaltado, em vários momentos da crítica aos textos, o caráter harmonioso que exala dos contos, todos escritos com concisão e equilíbrio. Tempo, espaço, personagens, linguagem, nada é empecilho para a apreciação dos contos já na primeira leitura. A organização da narrativa dos contos é a tradicional machadiana. E aí encontramos o traço forte desse primeiro momento da escrita de ficção de Osman Lins, que neste tempo ainda não arriscava a promoção de inovações técnicas formais em seus textos, como assinalado pela crítica de Eduardo Portella.

---

<sup>51</sup> Em entrevistas, Osman Lins se refere ao romance, que chegou mesmo a ser divulgado por seu amigo escritor Mauro Motta, no *Diário de Pernambuco*: duas passagens foram publicadas em jornal.

Mesmo após a consolidação da carreira de Lins como ficcionista, a coletânea de contos de *Os Gestos* não obteve muito foco de pesquisadores. As obras da primeira fase de sua escrita nem sempre recebem a atenção merecida dos críticos interessados pela obra literária de Osman Lins. A carência de interesse por essas obras deve-se justamente à ausência de experimentalismo formal em comparação com as suas obras da fase madura. No entanto, esse aspecto do primeiro tempo da escrita de Lins não diminui de modo algum a qualidade inquestionável dessas obras, que está assegurada pelos diversos prêmios que conquistaram e pelo sucesso obtido no lançamento do escritor.

Portanto, sabe-se da necessidade de mais pesquisas sobre as obras da primeira fase da literatura de Osman Lins, sobretudo acerca de *Os Gestos*, pois a esta vêm dedicados poucos estudos, e menos ainda aqueles que tenham como percurso principal a análise das suas especificidades. A maioria concentra-se em análises comparativas com outras obras em que *Os Gestos* recebe maior ou menor enfoque, dependendo do objetivo central da pesquisa. Além disso, os estudos que têm por objetivo central a análise de um conto do livro ou da obra como um todo, em geral, são artigos ou rápidos ensaios.

É recente um maior interesse da crítica literária pelas obras de Osman Lins. Nos últimos dez anos, tornaram-se crescentes os estudos publicados da sua obra, mas, apesar disso, ainda são poucas as pesquisas voltadas para as obras iniciais do escritor.

## **2.2 “Eu pensava nos gestos” – O enfrentamento do silêncio, da angústia e da solidão**

*No grande silêncio onde se processa a obra literária residem a lealdade e a grandeza da literatura. Mesmo porque a solidão do escritor, em seu quarto fechado, é aparente. Ele está, na verdade, ligado aos homens sejam ou não seus leitores, por vias bem mais fortes que a vizinhança material.*<sup>52</sup>

No presente momento, *Os Gestos* soma três edições. A primeira, lançada em 1957, pela Editora José Olympio. Nessa edição, os contos possuem também uma ilustração alusiva

---

<sup>52</sup> Lins, 1974, p. 146



ao enredo, incorporada a cada texto, totalizando treze ilustrações, de autoria de Van Acker<sup>53</sup>. Na segunda edição, lançada em 1975 pela Editora Melhoramentos, foram excluídas as ilustrações, a dedicatória, a epígrafe e a nota da editora que introduzia a vida do autor. A terceira edição foi lançada, postumamente, em 1995, pela Editora Moderna. Nessa edição, novamente foram acrescentadas outras treze ilustrações aos contos, desta vez, de autoria de Odilon Moraes<sup>54</sup>. A ordem dos contos permaneceu a mesma nas três edições, mas à segunda edição somou-se um prefácio, intitulado “O Outro Gesto”, de autoria do escritor, e à terceira edição, além desse, um outro prefácio, de Julieta Godoy de Ladeira: “Contos do artista quando jovem”. Dois contos de *Os Gestos* (“A partida” e “O vitral”) fazem parte da antologia literária *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000), seleção de textos de Italo Moriconi.

No prefácio escrito à segunda edição do volume, Osman Lins tece uma breve análise do livro, do ponto de vista de um autor que vivia, naquele tempo, os anos de plenitude de sua escrita e que olhava para sua primeira obra como se estivesse se vendo em outro tempo, quando ainda limitava sua performance uma certa ingenuidade diante do mundo dos homens e da realidade do seu tempo, que o mantinha voltado a questões de ordem humanista. Como resultado dessa aparente inocência de Lins, os contos de *Os Gestos* são habitados pelos vários tipos excluídos de nossa sociedade, nos quais se manifesta o espírito de um escritor recluso e solitário, firme na sua luta com as palavras e com suas falhas. Nesse último caso, não somente no sentido de superá-las, mas, principalmente, de compreendê-las.

No prefácio ao livro em que selecionou os melhores contos de Osman Lins, do qual fazem parte seis contos de *Os Gestos* e seis contos de *Nove, Novena*, Sandra Nitri (2003) justifica, sobre as primeiras três obras do autor, que era natural que Lins, marcado pela sua “solitária formação, lendo os grandes clássicos”, seguisse, nesse tempo, as técnicas tradicionais da narrativa e adentrasse uma “atmosfera soturna, triste e melancólica, reinante

---

<sup>53</sup> José Antônio Van Acker (São Paulo, 1931 – Idem, 2000), também conhecido como Van Acker, foi um desenhista, pintor, gravador, escultor e professor brasileiro. A pintura de Van Acker tem um viés expressionista. Em seus trabalhos, observa-se um cromatismo forte e vibrante, por vezes até mesmo exacerbado, que não pretende ser fiel à realidade. As formas distorcidas e a gestualidade vigorosa unem-se à intenção de projetar na cena uma expressão individual. (Retirado e adaptado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10185/van-acker>, acessado em 13 de maio de 2017)

<sup>54</sup> Odilon Moraes nasceu em 1966, em São Paulo. Formou-se em arquitetura pela USP, mas nunca exerceu a profissão. Ilustra livros há mais de vinte anos, e também escreve alguns deles. Suas aquarelas têm traços poéticos, que revelam uma intensa relação com a literatura. Gosta do tipo de literatura que usa palavras e imagens simultaneamente. Por sua obra para crianças, foi vencedor duas vezes do Prêmio Jabuti de ilustração e duas vezes do Prêmio FNLIJ de melhor livro do ano. (Retirado e adaptado de <http://www.zahar.com.br/autor/odilon-moraes>, acessado em 18 de maio de 2017)

no mundo pós-Segunda Guerra Mundial”. Mais especificamente sobre *Os Gestos*, Nitrini afirma que, à época, nosso escritor:

Escreve contos de sondagem interior, num mundo de fronteiras elásticas, colocando em cena velhos, doentes, crianças, adolescentes, mulheres em situações prosaicas da vida, oferecendo-nos uma galeria de personagens, as quais em sua maior parte se incluem na categoria do que hoje entendemos por excluídos. Confinadas no espaço doméstico, vivenciando relacionamentos familiares e afetivos, tensos e opressores, as personagens, flagradas em instantâneos do cotidiano, em alguns casos, com maior, em outros, com menos densidade dramática, impõem-se pela consistência e complexidade de sua fisionomia interna, sempre traçada com firmeza a partir de sua confrontação com o outro e da decorrente constatação da incomunicabilidade entre os homens.<sup>55</sup>

Se pensarmos nas fases de desenvolvimento do escritor propostas por Ana Luiza Andrade (1987), *Os Gestos* corresponderia à fase da procura, quando o nosso escritor estava concentrado em encontrar a sua veia poética, o seu estilo particular. Portanto, nesse primeiro tempo da sua obra, Osman Lins estava voltado para dentro de si, numa busca por compreender seus questionamentos e por tentar respondê-los da melhor forma. Urgia escrever. Em *Os Gestos*, lemos um escritor que, exercitando ainda a fecundidade de sua imaginação e seus limites, parte basicamente da criação do mundo interior dos personagens e, por conseguinte, de uma temática antropocêntrica, deixando de dar maior atenção a outros elementos do texto, como tempo, espaço, enredo e narrador, que são trabalhados com pouca ou nenhuma ousadia até então.

Os personagens são o foco central da sua criação nesse momento, o que nos faz retomar a crítica de Eduardo Portella, que classifica a totalidade da obra como “contos de personagem”, em que o elemento personagem recebe quase integral importância dentro da narrativa. Portella elogia a capacidade de Osman Lins de observar a vida a seu alcance, não se limitando apenas à observação das coisas do mundo exterior, mas se revelando “um contista seguro na descrição dos estados mentais”<sup>56</sup>.

A tal ponto que devemos dizer de seus contos que são antes contos de personagem. Não são preferentemente histórias de acontecimentos e nem daquelas que se agarram

---

<sup>55</sup> Nitrini, 2003, p. 10

<sup>56</sup> Portella, 1959, p. 133

violentamente a um espaço determinado. Quase podemos dizer do seu espaço que é relativo. Já do tempo, não, o tempo nele é histórico.<sup>57</sup>

De certo modo, em outro sentido, nossa análise pretende destacar outra possibilidade de pensarmos o caráter intimista dessa obra. Tendo em vista que tratamos aqui de um escritor que, somente após anos de exercício com as palavras, começava a vencer algumas das constantes batalhas que vinha travando com o silêncio repleto de significados que habitava em si e em tudo que o rodeava, essa sua inclinação a uma abordagem humanística pode ser pensada, de um ponto de vista poético e filosófico, para dizer com Jean-Luc Nancy, como resultado da sua necessidade de tocar o corpo do sentido do mundo, do qual só se aproximam os gestos, as palavras, a escrita, todos esses movimentos exclusivos da consciência humana. E é neste ponto que definiremos em *Os Gestos*, o enfrentamento do silêncio, que se dá pelo ato criador de nosso escritor, pela escrita.

Jean-Luc Nancy (2003), em um de seus textos mais representativos, assegura que “Escrever toca no corpo, por essência” e que “tocar” é o movimento essencial da arte moderna. Escrever é tocar o corpo com o “incorpóreo do sentido”, o que faz do sentido um toque.

O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita. Talvez isso não aconteça exatamente *na* escrita, se ela possuir um “dentro”; mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, *só acontece isso*. Ora, a escrita tem o seu lugar no limite; e se lhe acontece, portanto, qualquer coisa, é simplesmente o *tocar*.<sup>58</sup>

Analogamente, numa leitura do gesto criador de Osman Lins, percebemos que o escritor deseja tocar o sentido da condição humana, que, nesse tempo, para ele se apresentava um tanto sombria e opressora. Os contos exploram, por meio dessa via intimista, uma atmosfera de solidão, em que, embora as personagens estejam sempre envolvidas em diálogos ou acompanhados, prevalece o monólogo interior, a presença de uma subjetividade latente, de um “eu” que se reflete continuamente. As personagens estão sempre presas em seus próprios pensamentos, no entanto, em contraposição a essa subjetividade latente, em todos os contos, vemos colocadas em questão as relações humanas. Desse modo, podemos pensar num conflito

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 135

<sup>58</sup> Nancy, 2000, p. 11

entre subjetividades como o motivo principal que une os contos dessa primeira obra do escritor. Conflito que resulta quase sempre no exílio da personagem, seu recolhimento diante da impossibilidade de comunicar certos significados profundos. E aqui se impõe, em *Os Gestos*, o enfrentamento da angústia e solidão da condição humana.

Em entrevista por ocasião do lançamento de *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963), Osman Lins responde sobre a sua luta contra a solidão e a angústia. Nas suas palavras, para nós se ilumina uma possível leitura de *Os Gestos*:

— De que modo a solidão lhe serve?

— Na solidão preparo minhas pontes, exercito ainda a comunicação. Nem sempre a comunicação se realiza no momento da presença material de outra pessoa. Às vezes precisa ser meditada; e só então a conquistamos. De resto, como salienta Unamuno, o demasiado contato com o próximo induz-nos a criar em torno de nós uma carapaça. *Um certo afastamento, certa dose de solidão aguça a sensibilidade nas relações com os nossos semelhantes.*

— Sabe os significados e conhece os efeitos da Angústia?

— Curioso que tenham vindo juntas essas duas perguntas, pois a solidão e a angústia têm sido meus adversários mais constantes. Hoje, essa luta chega ao fim. Não fui, felizmente, a nenhum psicanalista. *Aprendi por mim e em mim que a angústia é uma linguagem: ela expressa a rebelião do ser contra tudo que o oprime ou ameaça anulá-lo.*<sup>59</sup>

Não obstante essa nossa leitura do caráter confessional que a obra possui, por outro lado, a crítica de Portella evidencia também a valorização da construção psicológica das personagens, “a ponto de se identificar nele [Osman Lins] certa propensão ou preferência para fixar no interior de suas personagens não somente a grande parte da ação novelística como o maior dos seus cuidados como contista rigoroso”<sup>60</sup>. Aspecto que reafirma em *Os Gestos* a fase da procura, pois Lins destaca nessa fase a tendência do escritor jovem a querer fugir do mundo que lhe cerca, da proximidade de suas memórias, no sentido de alcançar uma expressão do Universal, o que se manifesta por vezes na sua escolha pela ficção psicológica, a qual define, posteriormente, em *Guerra sem Testemunhas*, como

Literatura equívoca, afetando uma aventura que jamais se processou, evita a aspereza do real e tem, ao mesmo tempo, o ar de uma penetração no âmago das aparências. Interrogados a respeito da ausência, em suas páginas, do mundo concreto

<sup>59</sup> Lins, 1979, p. 131 (Grifo nosso)

<sup>60</sup> Portella, 1959, p. 134

onde cada instante nos ferimos, que nos sustém, do qual participamos, seus praticantes respondem: “Meu mundo é interior”. Que será, então, esse mundo interior? Um quarto fechado, vazio, climatizado, iluminado indiretamente e com música surdina, ou mesmo silencioso? Ou deve ser, antes, o observatório, o posto de sondagem e registro do mundo exterior, ligado a ele, dele participando, e jamais um refúgio contra suas terríveis avalanches, onde manipulamos cataclismos domésticos?<sup>61</sup>

Neste sentido, Osman Lins adverte que “para qualquer homem, sabemos, abraçar o mundo não é trabalho fácil. A vizinhança das coisas nos assusta. Nenhuma prova existe, para o homem mais difícil que a de encarar o mundo”<sup>62</sup>. Para Lins, existem apenas duas sendas abertas à literatura, pelas quais caminha o escritor segundo o seu grau de evolução: nas suas palavras, “fechar o espírito ao mundo sensível” e “sorver com apetite o mundo sensível”<sup>63</sup>. Mais adiante, afirmará mais categoricamente que

[...] o traço específico do ficcionista não é a capacidade de organizar enredos, nem a de retratar personagens. Nem mesmo a de conceber uma estrutura; e sim a capacidade 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 estorvarem, sem que nos apercebamos de sua presença voraz e dominadora.<sup>64</sup>

Desse modo, a passagem do escritor da fase de uma procura às cegas por técnicas, palavras e temas, para o alcance da plenitude de sua expressão situa-se, exatamente na sua conquista da capacidade de mergulhar fundo na realidade sensível do mundo. Ao caracterizar a dubiedade da relação do escritor ainda em formação com a literatura, Lins afirma que essa tarefa se apresenta quase impossível de ser cumprida no primeiro momento da obra de qualquer escritor, pois seu compromisso com a literatura ainda está ligado a uma das suas tentativas de encontrar um rumo para sua existência, não como o seu principal e mais verdadeiro meio de adentrar, compreender e participar do mundo.

No entanto, nos contos de *Os Gestos* e nos outros dois romances da primeira fase, não observo senão a representação do mundo sensível. Afinal, o que está em questão na obra são as relações humanas que se estabelecem – ou não – através da linguagem. Ainda, a atmosfera sombria que exala dos contos não é senão a mesma que compartilhamos ao percebermos a

---

<sup>61</sup> Lins, 1974, p. 56

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 51

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 57

<sup>64</sup> *Idem*

natureza indizível de certos conflitos entre o espírito reflexivo do homem e a densidade da realidade material que o atravessa, rompendo toda possibilidade de traduzi-la em palavras, ao que nos restam apenas os gestos.

Desse modo, ao analisarmos melhor essa veia intimista dos contos, veremos que seus conflitos se desenvolvem, essencialmente, em ambiente doméstico, envolvendo casais, pais e filhos. Quatro contos envolvem conflitos familiares, entre pai, mãe e filhos, irmãos, primos, neto e avó<sup>65</sup>; e outros oito partem da relação entre casais<sup>66</sup>. A percepção da complexidade de se relacionar com o outro, de com ele se comunicar e de se fazer compreender, gera nos personagens um sentimento de angústia, que desencadeia questões acerca da essência que torna possível a própria existência, dando-lhe sentido, mesmo que este sentido seja construído a partir da linguagem e, conseqüentemente, tratando-se de objeto tão transitório, de suas falhas. Nesse sentido, *Os Gestos* retrata, sobretudo, o inexprimível: esse momento em que a linguagem falha, mostra-se impotente para exprimir certas coisas. O distanciamento, por vezes, abissal, que é criado a partir dessas frestas da linguagem coloca o personagem numa situação de exílio, em que somente o silêncio é possível como resposta. Um silêncio povoado de palavras não-ditas, de gestos, de expressões corporais de frustração e angústia. As personagens são tomadas pela percepção de um limite cuja travessia gera a angústia de lidar, sozinhas, com o impossível.

No prefácio à segunda edição, Osman Lins anuncia, sem mais explicações, que os contos reunidos em *Os Gestos* aludem todos ao sentimento de impotência “ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem etc”<sup>67</sup>. Essa impotência pode ser vista, nos contos, principalmente, pela impossibilidade de comunicação de certos sentimentos. Porém, se pensarmos a relação nova de Lins com a literatura no tempo em que escreveu os contos, podemos pensar essa incapacidade comunicativa, também, do ponto de vista do escritor diante da ânsia de criar, do silêncio da página em branco. Sabemos que a todo tempo o escritor tem de lidar com a impotência de sua expressão, com a dificuldade de escrever uma frase que expresse minimamente o que tinha imaginado e, no início, tudo lhe parece ainda mais inalcançável, tudo é conquistado à base de muita persistência e fé num trabalho que ainda nem ao menos se definiu para o jovem escritor.

---

<sup>65</sup> Os Gestos; A Partida; Tempo; e Lembrança.

<sup>66</sup> Reencontro; Os Olhos; Cadeira de Balanço; Episódio; Conto de Circo; O Navio; O Vitral; e Elegiada.

<sup>67</sup> Lins, 1975, p. 5

Ana Luiza Andrade (1987) localiza *Os Gestos*, dentro do conjunto da obra de Osman Lins, como pertencente a “uma primeira tentativa de resposta à necessidade de mudança do mundo pela obra, através da arte de narrar”<sup>68</sup>. Desse modo, segundo a autora, a segunda das obras da “fase da procura” reflete, na luta das personagens contra a impotência que lhes oprime, a luta do escritor pela conquista do “gesto criador”, seu enfrentamento do silêncio pela palavra: “Enquanto o gesto impotente denuncia a fragilidade humana na impossibilidade de exprimir-se à falta de palavras, o gesto criador perpetua sua força, liberando-as no texto”<sup>69</sup>.

Conforme apontamos anteriormente, boa parte dos contos que fazem parte do livro foi publicada anos antes no suplemento literário do *Diário de Pernambuco*. A saber, o conto “Gravidez”, publicado em 1949, sofre modificações diversas e aparece em *Os Gestos* sob o título de “Cadeira de Balanço”. O conto “O Exemplo”, publicado em 1949, seria um embrião do texto que veremos em “A partida”. “O Perseguido ou Conto enigmático” foi publicado em 1951, sob o título de “Perseguição”; para o livro, o conto quase não teve alterações, apenas algumas correções frasais. O conto “Elegíada” foi publicado no mesmo suplemento literário em 1952 e foi classificado em concurso literário, em 1951. O conto “O Reencontro” foi publicado em jornal, em setembro de 1956. O conto homônimo à obra, “Os Gestos”, em fevereiro de 1957.

O que vemos, portanto, de firme e bem estruturado nos contos de *Os Gestos* é resultado de anos de exercício do escritor, de dedicação sua à obra que, aos poucos, começava a ganhar seu próprio traço e rumo. O prefácio de Osman Lins revela o valor do livro no seu percurso como escritor, além de nos apontar a sua ambição no exercício criativo da sua composição:

Quando escrevi os contos aqui reunidos [...] minha ambição centrava-se em dois itens: a) lograr uma frase tão límpida quando possível; b) não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse. A luta que, desde a adolescência, eu mantinha – sempre derrotado e às cegas – com a arte de narrar, encontrava finalmente um rumo e, parece, uma resposta. Fazem parte da breve coletânea algumas das primeiras páginas que, após mais de dez anos de exercício constante, atingiam certo equilíbrio. [...]. Sinto-me, por isso, ligado de maneira muito especial a *Os Gestos*.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Andrade, 1987, p. 76

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 77

<sup>70</sup> Lins, 1975, p. 5

Sobre a sua segunda aspiração ao escrever os contos da obra: “fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo passado ali se adensasse”<sup>71</sup>, destaca-se um ensaio de Odalice de Castro Silva (2013) que trata da representação dos “instantes secretos” na obra osmaniana. Seu texto remonta todo trajeto das obras ficcionais e de teatro de Osman Lins em busca de evidenciar o seu propósito de “investigação dos instantes secretos”<sup>72</sup>, propósito que a autora afirma existir desde a composição de *Os Gestos*. Para ela, esses instantes secretos que o escritor pretende deflagrar com sua escrita se revelam como “instantes de absoluta formalização”, impregnados de um “sentido secreto”<sup>73</sup>.

Os instantes secretos surgem de dentro do “esgarçamento” da metáfora, exposta como um “halo luminoso”, mas, ao mesmo tempo, [como] representação do invisível e lugar de questionamento das desordens e desencontros da vida. Em paradoxo, na impossibilidade de ver, na sua clareza, os interditos, está fundamentada a potencialidade de linguagem poética, a força de sua artificialidade, a relação difícil do objeto estético e os nuances da realidade.<sup>74</sup>

Na esteira do estudo de Odalice e das palavras de Lins, consolidamos nossa teoria de que a temática de *Os Gestos* reside na descoberta de breves momentos em que o silêncio se faz pleno de significados, em que se “adensa” de um sentido secreto a experiência incomunicável de momentos que se impõem como “situações-limites”, na definição de Ana L. Andrade. Nesse sentido, a busca de Osman Lins por dar conta desses silêncios plenos de significados reflete-se no acometimento de suas personagens por uma angústia ao se depararem com a sua impotência diante desses momentos em que somente os gestos fazem sentido, em que não cabe palavra, em que não é possível dizer senão através de gestos.

O título do livro dá nome a um modelo essencial de linguagem não-verbal que faz parte do limiar de surgimento da linguagem humana articulada. “Gesto” é definido pelo dicionário como movimento do corpo, voluntário ou involuntário, que revela um estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo. Nesse sentido, mesmo que a todo tempo expressemos-nos por gestos que não são traduzíveis por palavras, o gesto é, pois, por si só, uma das principais vias de expressão humana.

---

<sup>71</sup> *Idem*

<sup>72</sup> Silva, 2013, p. 133

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 134

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 134



De fato, a natureza inefável da linguagem está presente em quase todos os contos de *Os Gestos*. Os seus personagens experimentam uma caminhada pelas bordas do pensamento e da linguagem, enfrentando suas falhas, desafios e silêncios.

Marisa Simons (1999) publicou um trabalho pioneiro e extremamente significativo para quem deseja estudar as obras iniciais do escritor. O foco central de seu texto é a análise da temática do Silêncio em *O Fiel e a Pedra*, porém sua pesquisa se estende também para as duas primeiras obras. Em *As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins*, Simons encontra nas obras iniciais do escritor um ponto de convergência: o tema do Silêncio, que diz ser ligado, em *Os Gestos* e *O Visitante*, à impotência e que, em *O Fiel*, é metamorfoseado em resistência<sup>75</sup>. Como declara a autora, sua análise parte de uma abordagem interdisciplinar entre “crítica temática” e “conceitos da teoria psicanalítica”, porém os aspectos da teoria psicanalítica ficaram destinados, especificamente, à análise de *O Fiel*, por ser esse o objeto principal do estudo. Para Simons, o Silêncio funciona “como um dos grandes temas organizadores das três primeiras obras ficcionais de Osman Lins, atuando como verdadeiro ponto de convergência, catalisador dos mais diversos temas trabalhados nessa etapa”<sup>76</sup>.

Em nossa análise, de outro modo, pensamos que o silêncio se comporta na obra não como um “tema organizador”, mas como uma metáfora que surge a partir da experiência das personagens com a insuficiência dos gestos ou, contrariamente, com a riqueza de seus significados. A nosso ver, outros três temas impulsionam a obra, o tema da impotência, o da memória e o da oposição entre opressão e liberdade. No texto, o silêncio se manifesta antes como metáfora, percebida a partir da relação da imagem do silêncio com os gestos. De fato, quase todo o livro retoma a questão da incomunicabilidade, da impotência ante a linguagem, mas não nos parece que o silêncio possa ser tomado como o tema da obra, pois há contos em que os enredos não contemplam diretamente essa temática, apesar da metáfora se fazer presente, acompanhada, quase sempre, de outras duas, a solidão e a angústia.

Essas metáforas se confirmam, mormente, no texto, através da experiência desses “momentos privilegiados”, como disse o autor, pelos personagens (e pelo escritor), que, na tentativa de verbalizar a percepção desses momentos e limites ou, ainda, de compreendê-los, confrontam-se com a impotência de suas ações, de seus gestos e, no caso do escritor, de suas palavras, que são falhas e apresentam também limitações. Na percepção da própria

---

<sup>75</sup> Cf. Simons, 1999, p. 20

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 31

impotência, é necessário um retorno ao próprio interior, à redescoberta da própria condição, e desse retorno, resulta a conclusão de que se está sozinho, exilado, e é nesse lugar que se fazem sensíveis, também, as metáforas da solidão e angústia no texto.

Portanto, para concluirmos o estudo de *Os Gestos*, faz-se importante uma análise dedicada, de fato, ao texto dos contos, tendo em vista a necessidade de desenvolver e justificar algumas considerações que fizemos neste capítulo.

Não levemente o livro recebe o título de seu primeiro conto “Os Gestos”, afinal o conto se destaca por concentrar as metáforas principais da obra. Dada a sua importância inegável para a compreensão do sentido integral da obra, sem dúvida tornou-se o conto mais agraciado com estudos literários. Para nós, este é o conto em que a metáfora do silêncio se faz mais material e tangível. Ao analisarmos o enredo do conto, vemos que a afasia súbita do “velho André” desencadeia na personagem uma reflexão sobre a sua condição de homem privado das palavras, que teve de se resignar ao próprio silêncio, a gestos que nada revelam de seus pensamentos. A sua relação com a família mostra-se completamente afetada pela impossibilidade de se comunicar verdadeiramente, tanto pela doença quanto pela própria recusa da personagem a qualquer alternativa que possa colocá-la em contato com as palavras novamente, as quais encara agora com revolta, pois a fazem lembrar de sua triste condição.

As experiências sensíveis da personagem são colocadas em evidência pelo narrador onisciente, em oposição à perda do seu elo com a linguagem. Mesmo que possa sentir toda a beleza de um dia nublado, visto pela janela do quarto, causa-lhe enfado e revolta a impossibilidade de compartilhar a apreensão dessa beleza, assim como lhe angustia sua situação de exílio.

Do leito, o velho André via o céu nublar-se, através da janela, enquanto as folhas da mangueira brilhavam com surda refulgência, como se absorvessem a escassa luz da manhã. Havia um segredo naquela paisagem. Durante minutos, ficou a olhá-la e sentiu que a sua grave serenidade o envolvia, trazendo-lhe um bem-estar como não sentia há muito. “E eu não posso exprimir – lamentou. Não posso dizer.” Se agitasse a campainha, viria a esposa ou uma das filhas, mas seu gesto em direção à janela não seria entendido. E ele voltaria a cabeça, contendo a raiva.<sup>77</sup>

A metáfora do silêncio se faz aqui a partir da temática da impotência da personagem. O seu pensamento mostra-se repleto de palavras que não podem ser enunciadas, o que a

---

<sup>77</sup> Lins, 1957, p. 5

obriga a se contentar com a insuficiência dos gestos, incapazes de dizer minimamente o que se passa em seu espírito. Análoga à perda da voz, estaria a perda do domínio da linguagem verbal, o que engloba, para André, tanto as palavras faladas, como as escritas. Nesse sentido, temos no texto, portanto, a metáfora do silêncio ligada, também, à escrita.

Para sempre exilado – pensou. Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. [...] “Esquecer todas as palavras. Resignar-me ao silêncio.” [...] “Eu pensava nos gestos. Em não falar, não escrever. Gesticular, apenas. Eu pensava nos gestos.”<sup>78</sup>

O silêncio se faz sensível ainda no trato econômico das outras personagens com André, as quais se restringem a poucas palavras e a não fazer perguntas, na vã tentativa de aliviar o desconforto de sua condição para ambos os interlocutores em qualquer diálogo. E, neste ponto, faz-se presente, também, a metáfora da solidão e da angústia, que é sentida através da falta de esperanças do velho André em recuperar sua capacidade comunicativa.

Sentado junto à cama, o rapaz se esforçava para não fazer perguntas nem ficar em silêncio; o rosto móbil oscilava entre a gravidade e o riso, detendo-se às vezes a olhá-lo entre apreensivo e cismático – a expressão que deveria ter ante o filho doente – [...] O rapaz levantou-se, estendeu a mão num gesto franco. André fê-lo curvar-se e abraçou-o outra vez, com força, tornando a gemer. Com as duas mãos, apertou-lhe ainda o braço, deixou-o ir e ficou a olha com gratidão o dorso forte, à espera de um aceno final: Rodolfo perguntava pelas moças, foi embora sem voltar-se. [...] André soltou o punho delgado; e enquanto via a filha [Lise] se preparar para servir o leite sem dirigir-lhe a palavra, voltou a lembrar-se de Rodolfo, percebendo, com súbita lucidez, que todas as visitas evitavam agora as frases de esperança e falavam o menos possível com ele. “Todos já aceitaram a mudez como um fato consumado. Lise também, também. Eu não tenho ilusões, mas desejaria que eles, pelo menos... Consumado.”<sup>79</sup>

No final do conto, a epifania de André acerca de sua condição representa um dos trechos mais expressivos da obra. O personagem é acometido pela percepção do breve momento de passagem entre infância e adolescência de sua filha mais nova, o que o faz refletir sobre a natureza insuficiente da própria linguagem, que independentemente de tentar se consumir por palavras ou por gestos, raramente consegue apreender com exatidão a fugacidade de momentos como aquele, repleto de um significado inexprimível.

---

<sup>78</sup> *Ibid*, pp. 5-12

<sup>79</sup> *Ibid*, pp. 8-11

Como dizer? – perguntava. Seria possível? A pergunta continha a certeza de que não chegariam a entendê-lo. Como de outras vezes, descreveria visões para cegos, com termos profanos, que as degradariam. Impossível [...] O pai não se enganara, aquele era um momento único, ela cruzava um limite: quando se afastasse, os últimos gestos da infância estariam mortos. Isto é inexprimível – pensou. E que não o é? Meus gestos de hoje talvez não sejam menos expressivos que minhas palavras de antes.<sup>80</sup>

Faz-se aqui um jogo interessante do autor, que, por um lado – se considerarmos a construção da personagem e do enredo – denuncia os limites da expressão pelas palavras, mas que, por outro, confia a um narrador a tentativa de dar conta desses momentos. Assim, vê-se que a problematização das palavras só pode se realizar através das palavras, mesmo que, para isso, seja necessário assumir o risco de falhar e de não ser compreendido.

No caso de “Elegiada”, a metáfora surge ligada à impossibilidade de compartilhar a memória de certos gestos, que, nesse conto, aparecem como o elemento incomunicável. Em cena, temos novamente uma pessoa idosa, ainda que, dessa vez, a narração se dê em primeira pessoa, realçando o tom de confissão, de memória. Além disso, “Elegiada” é uma forma literária dedicada ao poema elegíaco ou “Elegia”, que se define como uma poesia de tom triste, melancólico e, quase sempre, fúnebre, caracterizada essencialmente pelo seu conteúdo temático, não por sua forma. Nos seus últimos momentos com sua esposa morta, o personagem sem nome narra a profusão de memórias que apontam a iminência de seu futuro solitário e pobre de afeto.

Ao relembrar a simplicidade dos gestos da companheira e a riqueza dos seus significados, a personagem percebe que, após a morte da esposa, as lembranças que lhes eram comuns estão fadadas a não serem nunca mais compartilhadas, a morrerem com ele. Devido à sua velhice, não vê como expressar todas aquelas memórias das quais somente eles sabiam o valor, sem ser julgado como tonto ou ridículo ou até como mentiroso. Naqueles últimos momentos juntos, o viúvo compreende que, dali em diante, nenhuma lembrança privilegiada para o casal, dessas que nunca poderiam chegar a esquecer, como o casamento ou nascimento dos filhos, mereceria maior importância do que a lembrança de um gesto ou sorriso da esposa.

---

<sup>80</sup> *Ibid*, pp. 16-17

Também não falarei a ninguém de certas coisas que guardo com imensa ternura e que, se contasse, me julgariam tonto. Não direi da emoção com que te vi, muitas vezes, fazer as mais corriqueiras tarefas. Durante anos, quase todos os dias cuidavas da casa. Eu te via, sem nada especial. Mas vinha um dia em que eu te descobria a intimidade nesse trabalho. Via o cuidado com que afastavas a poeira, a precisão com que punhas os jarros em seus lugares, com que mudavas as toalhas, os panos; escutava teus passos e me comovia por ver como te entregavas a esses afazeres. E descobria um extremado amor nisso tudo, o que me fazia perceber como eras simples.<sup>81</sup>

Ao final do conto, evidencia-se o sentimento de solidão e angústia da personagem, que agora se vê impossibilitada de dividir o peso do passado, dando-se conta de que à sua frente está morta a única pessoa que compartilhava do segredo daqueles gestos. Seu futuro tem apenas uma certeza, a solidão. Além disso, no discurso da personagem, novamente lemos uma crítica do escritor à incapacidade das palavras para dizer certas coisas, o que acentua a metáfora do silêncio no conto.

E, agora, querida, com quem repartirei estas memórias? Tu te vais e o peso do passado é muito grande para que eu o suporte sozinho. As palavras – todos sabem – são mortalmente vazias para exprimir certas coisas. Quando nos sentávamos, sós, a recordar nossa vida, não eram elas que restauravam os fatos: éramos nós. E, agora, que já não existes, com quem poderei falar de coisas triviais e amadas, como teu pesar por teres quebrado involuntariamente um presente que eu te dera e nossa alegria na primeira viagem de trem? Com quem poderei falar disso? [...]. Mas eu não devia estar lembrando dessas coisas. Talvez alguém tenha visto meu sorriso e julgará que não sinto a tua falta. “Ele não chorou – pensará. E agora, sorri. Está maluco; ou então nem sentiu.” Decerto minha dor não é violenta. É cansada. Mas é tão vasta, tão desalentada e profunda.... Eu vou ficar tão sozinho, querida...<sup>82</sup>

Concluindo, o conto “Elegiada”, um dos mais antigos do livro, publicado pela primeira vez em 1952, e que não sofreu alteração, guarda a representação de temas muito caros a Osman Lins, como os temas da memória e da morte, os quais veremos mais desenvolvidos em outras obras, como por exemplo em *Nove, Novena*. Outros contos do livro são motivados pelo tema da memória. São eles “Reencontro”, “Os Olhos”, “O Vitral” e “Lembrança”, o que faz do tema, para nossa análise, um dos organizadores da obra.

Para finalizar o recorte temático, após termos analisado um conto ligado ao tema da impotência e outro ligado ao da memória, resta-nos explorar o tema da oposição entre liberdade e opressão. Escolhemos para essa análise o conto “O Navio” pelo tratamento

---

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 158

<sup>82</sup> *Ibid*, 1957, p. 164

significativo do tema no enredo. Nele, a liberdade e a opressão aparecem trabalhadas de forma radical através da representação de suicídio da personagem.

O espaço fronteiro da praia é o cenário do isolamento, em que a personagem reflete sobre a opressão que lhe causa a própria liberdade, seu enfado pela obrigação de ser “dono de si mesmo”. De outra forma, podemos dizer que a liberdade irrevogável do homem se manifesta aqui como opressão. Na tentativa de relacionar-se com o mundo e com o outro, o personagem sente mesmo um peso insuportável, impossível de ser carregado por quem já está responsável pelo peso da própria liberdade. Desse modo, não vê outro modo de sobreviver senão anulando toda possibilidade de ser obrigado a se responsabilizar por outra pessoa, escolhendo a solidão do exílio.

Consolava-se, porém, com a ideia de que sua vida lhe pertencia; e que, portanto, dispunha de um meio para, quando bem entendesse, fugir a tudo que o molestava. Não conhecera o pai e havia apenas seis meses que perdera a mãe, com o que julgara saldado seus últimos compromissos no porto; também não tinha irmãos e evitava amizades.<sup>83</sup>

O término do relacionamento confuso entre ele e Helena é o acontecimento motivador para sua reflexão sobre o estorvo que lhe causa viver, expresso nas palavras do narrador: “A verdade é que existir, para ele, era uma coisa dolorosa, difícil e extremamente confusa.”<sup>84</sup>. A personagem se sente condenada a viver, ato que não lhe parece simples, mas sim o mais complexo e radical de todos, afinal a vida não se encerra em sua organicidade. Existir incluía o fardo de se relacionar com o mundo, de criar laços de afeto que fossem capazes de prendê-lo à ideia de viver.

Contudo, embora houvesse chorado e esse isolamento lhe infundisse prazer, continuava a opressão. Mas por que aflagir-me? – pensava. Não voltei a ser dono de mim mesmo? Não estou livre outra vez? [...]. – Sou doente – dissera-lhe. Infelizmente, nenhuma doença física. Posso trabalhar. Podia ter filhos. Mas isto me seria penoso. Detesto dinheiro e não suportaria vê-la grávida. De resto, eu não quero amarras. Não posso ter amarras.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 131

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 130

<sup>85</sup> *Ibid*, pp. 128-129

Seus sentimentos por Helena tomavam um rumo que o obrigavam a recuar, a ter medo de que a ligação entre os dois se tornasse irreversível. Suas relações com todos sempre foram superficiais, mas com Helena era diferente: com ela havia compartilhado parte do seu segredo, de seu desconforto diante do mundo. Mas, após o término, tem certeza que fizera o melhor ao libertá-la de sua companhia degradante, afinal, amava-a, e era inconcebível a ideia de perder sua liberdade em favor da solidez de um relacionamento conjugal que nunca desejara. Portanto, sua escolha de não se comprometer com Helena é antes de tudo uma escolha ética.

Seria, pois, maldade de sua parte, consentir que a amizade crescesse, a ponto de tornar-se impossível ou difícil rompê-la. Não era homem para vencer na vida; algum dia soçobraria e não tinha o direito de levá-la consigo. Urgia desprender-se. Agora, que tudo acabara, sentia-se grato a si mesmo porque a libertara.<sup>86</sup>

A liberdade que lhe permite ser responsável apenas pela própria existência é a mesma que o faz não estar preso a nada no mundo, o que faz dele, portanto, um navio sem amarras, à deriva, e seu desejo era de afundar, entregar-se de uma vez ao Nada. O narrador e o título do conto tornam clara a comparação entre a personagem e a imagem de um navio. A metáfora ganha força ao longo do conto e tem o seu ápice no momento em que a personagem decide entrar no mar, na tentativa de livrar-se daquela sensação de opressão.

Em nossa análise, a teoria do existencialismo encabeçada por Jean-Paul Sartre mostrou-se extremamente valiosa para compreendermos a essência da obra, em especial desse conto. É preciso ressaltar que, no tempo em que foram escritos os contos do livro, o Existencialismo ganhava cada vez mais leitores e seguidores. Além disso, na sua crítica, Portella antecipa que é perceptível, na arte de Osman Lins, “uma valorização do tipo filosófico, à maneira do melhor romance francês de hoje, de Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir”<sup>87</sup>. Vemos, ainda, Osman Lins citar Sartre em vários momentos de sua obra ensaística, o que nos confirma a sua leitura do filósofo e romancista.

Jean-Paul Sartre (1946), na conferência *O Existencialismo é um Humanismo*, teoriza acerca das palavras angústia, desespero e desamparo. Sobre a primeira, revela: “O

---

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 133

<sup>87</sup> Portella, 1959, p. 136

existencialista costuma declarar que o homem é angústia”<sup>88</sup>, a qual se explica, dirá mais adiante, “por uma responsabilidade direta em relação aos outros homens envolvidos pela escolha”<sup>89</sup>. Certo do impacto das suas escolhas no desenvolvimento do que será a humanidade, o homem se dá conta do fardo de ser responsável não apenas pela própria vida, mas também pela vida de todos os homens. “Assim, sou responsável por mim e por todos e crio uma determinada imagem do homem que escolho ser”<sup>90</sup>.

Em seguida, define “desamparo” como uma expressão que quer dizer “Deus não existe, e devemos assumir todas as consequências disso”<sup>91</sup>. Na inexistência de Deus, elimina-se a possibilidade do homem de justificar-se fora de si, num “céu inteligível”, de legitimar seu comportamento em valores existentes *a priori*.

Nós estamos sós, sem escusas. É o que exprimerei dizendo que *o homem está condenado a ser livre*. Condenado, pois ele não se criou a si mesmo, e, por outro lado, contudo, é livre, já que, uma vez lançado no mundo, é o responsável por tudo que faz.<sup>92</sup>

Neste ponto a definição de Sartre se encaixa perfeitamente com a personagem, que se reconhece “descrente”, justificando-se como “pouco cruel” para acreditar na imagem de Deus. Dessa incredulidade se delineia todo o pesar na ideia de existir, afinal, para o existencialismo, quando o homem se vê sozinho, sem Deus, percebe, então, que é responsável por todas as suas escolhas. A máxima de *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas”, cabe aqui também como uma influência para o autor, que chega a citar Saint-Exupéry e Sartre juntos para pensar a guerra solitária travada diariamente pelos escritores:

O escritor é um homem em guerra. Consigo próprio, com as palavras, com as correntes literárias triunfantes, com o editor, com a estrutura social etc. Esta guerra, no entanto, bem poucas pessoas conhecem: ela é sem testemunhas. Eu lembraria Saint-Exupéry que exclama, após uma missão perigosa: "Eu sou minha própria testemunha!" E Sartre, quando afirma que a angústia, o desânimo, e os suores de sangue começam quando não podemos ter outra testemunha senão nós próprios. É

---

<sup>88</sup> Sartre, 2014, p. 21

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 23

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 21

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 23

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 24 (Grifo nosso)



então, conclui, que experimentamos até o fim de nossa condição de homens. Todo escritor, na hora de criar, diante do papel, é sua própria e única testemunha.<sup>93</sup>

A condição solitária do homem desencadeia nele o sentimento de “desespero”, que Sartre define como a percepção de que, ciente de que todos os homens são livres e de que não há Deus para justificar as próprias escolhas, não se pode contar com nada, nem ninguém, além de si mesmo. Ao transpormos essa definição para a análise do conto, o desespero seria o sentimento que impeliria nossa personagem ao mar: “Era preciso, porém, aliviar aquela aflição. Se não, teria um sono inquieto, agoniado. Talvez um grande mergulho no mar...”<sup>94</sup>. A partir disso, o conto narra a tentativa de suicídio da personagem, o que reafirma seu desespero diante de sua condição.

A ideia já ganhava força no seu pensamento há algum tempo. “Tudo que me impelir para longe da terra, será bem-vindo. Eu me entregarei.”<sup>95</sup>. Era reconfortante a solução de não precisar escolher mais, teria apenas de se entregar ao acolhimento da morte. Para definir “suicídio” em *O Ser e o Nada*, Sartre usa palavras que lembram mesmo as de nossa personagem: “O suicídio é uma absurdidade que faz minha vida *soçobrar* no absurdo”<sup>96</sup>.

A vertigem que se produz na consciência do homem de sua condição, de que tudo no mundo são possibilidades e de que suas escolhas far-lhe-ão escolher também o seu destino, permite-lhe perceber, no suicídio, apenas mais uma possibilidade, mais uma escolha, por vezes atraente, afinal representava a possibilidade de cessar a angústia: “A vertigem é angústia na medida em que tenho medo, não de cair no precipício, mas de me jogar nele”<sup>97</sup>. No conto, a personagem não concebe sua escolha pelo suicídio de forma radical, mas sim reflexiva, vertiginosa:

E nadava. Uma espécie de dormência apossava-se de sua memória, dos pensamentos. Turva neblina isolava-o. Ele sentia uma alegria confusa. Pouco antes, ao deixar a praia, não poderia supor que estivesse tão perto de livrar-se para sempre de suas aflições. Agora, sem haver deliberado, sabia que seu destino estava decidido. Mais alguns minutos e lhe faltaria fôlego; as forças o deixariam, como que sugadas pelas águas; uma tontura progressiva, da qual saltariam incongruentes lembranças, levá-lo-ia para a solução de um mistério. Seria então a paz. O mistério revelado não

---

<sup>93</sup> Lins, 1979, p. 145

<sup>94</sup> Lins, 1957, p. 133

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 135

<sup>96</sup> Sartre, 2007, p. 662

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 73

seria mais que uma tranquilidade esponjosa e incolor. Não, nem esponjosa nem incolor; nem tranquilidade sequer. O Nada.<sup>98</sup>

No entanto, como pensado na teoria de Sartre, a vida chama sempre à vida e à ação e, ao responder, nos engajamos nela novamente. Em “O Navio”, instala-se no pensamento da personagem a indecisão, o medo, e quando julga não precisar mais escolher, considerando-se já um morto, o mar o devolve subitamente à praia. O seu retorno à terra firme, ao mundo dos vivos, não o faz mais alegre, pelo contrário, na impossibilidade de escolher entregar-se de uma vez ao fundo do mar ou de viver compassivo e resiliente à sua condição de homem livre e solitário, ele vê sua ruína, seu futuro devastado: “Não teria mais liberdade de deixar o porto. Estava, agora, ancorado para sempre à sua desolação”<sup>99</sup>.

Às considerações finais desse capítulo é preciso somar a teoria da superação dos limites na escrita de Osman Lins, explorada no primeiro capítulo. Afinal, a partir de nossa leitura, podemos pensar que, no seu primeiro livro, Lins escreve sua luta com a difícil tarefa de apreender e narrar os momentos em que tudo se faz silêncio, em que toda palavra parece não ser suficiente. Em *Os Gestos*, Osman Lins enfrenta a angústia da condição de homem e de escritor, a quem sempre os limites da linguagem se erguem, assim como os das relações humanas e os da memória. Além disso, torna-se inquestionável a qualidade estética dos textos, que demonstram já um escritor experiente em sua expressão.

---

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 136

<sup>99</sup> *Ibid*, p. 143

## CAPÍTULO TRÊS – NOVE, NOVENA (1966)

*Não existe nada mais difundido, talvez, que o interesse humano pelo indecifrável.*<sup>100</sup>

### 3.1 Sobre a obra: Contexto e Recepção

Após a publicação de *Os Gestos*, Lins manteve frequente sua produção literária. E não somente escrevendo ficção e romance, mas também teatro e ensaios críticos sobre literatura, sociedade e cultura. Nesse período, o escritor pernambucano dedicou-se a aperfeiçoar suas técnicas e expandir os limites do seu conhecimento como um todo, cumprindo um rigoroso cronograma de leituras.

Em 1960, concluiu curso de dramaturgia na Escola de Belas Artes de Universidade do Recife e deu início à sua produção teatral, obtendo sucesso imediato. No ano seguinte, mesmo sem intenção de escrever outro romance tão próximo ao lançamento de *O Visitante*, finalizou e publicou o que seria seu segundo romance, *O Fiel e a Pedra* (1961), livro também claramente envolto em temática humanista. *O Fiel e a Pedra* constitui um marco nesse primeiro momento do percurso de Osman Lins, ainda firme numa estrutura narrativa tradicional e dedicado à representação das muitas faces das angústias vividas pelo homem em sua relação com o outro e com a sua própria condição, mas que, para o autor, se configura como uma “plataforma de chegada e de saída”, “o ponto para o qual converge tudo o que eu fiz antes e o ponto de onde parte o que vim a fazer depois”<sup>101</sup>.

Mais tarde Osman Lins reconhece que até ali, nas suas três primeiras obras publicadas, é tributário de uma herança literária clara e definida, fundamentada em suas leituras de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Joseph Conrad, Choderlos de Laclos, Gustave Flaubert, e mesmo Ernest Hemingway. No entanto, já sabia, àquela altura, que caminhava para a criação de algo novo, diferente de tudo que tinha escrito, o que se confirmaria ainda mais no início da década de 60 com sua viagem para a Europa.

No semestre vivido na Europa, estabeleceu um cronograma rígido de visitas a cidades, museus, teatros, bibliotecas, parques, praças, etc. Com a proveitosa viagem, Lins vivenciava

---

<sup>100</sup> Lins, 1979, p. 167

<sup>101</sup> *Ibid*, p. 168

uma outra parcela do mundo. Para o rapaz saído de Vitória de Santo Antão, agora um homem feito colhendo frutos de anos de trabalho dedicado, começavam a se delinear novos caminhos, novas conquistas. Essa ampliação do espaço de suas experiências refletirá consideravelmente em sua literatura e em sua vida pessoal. Destaca-se aqui o contato que teve o escritor com os vitrais e a arte medieval, sobre os quais guardou reflexões significativas já abordadas no primeiro capítulo. Tal contato lhe servirá futuramente também como inspiração para técnicas que desenvolverá nas suas próximas obras, por exemplo, em *Nove, Novena*, com o aperspectivismo da narrativa polifônica e a reprodução da arte dos retábulos.

De volta ao Brasil, em 1962, decide transferir-se para São Paulo, pois chega à conclusão do que vinha adiando: era preciso mudar-se para uma cidade que lhe facilitasse a aproximação com o mercado editorial e que lhe proporcionasse maior contato com o mundo cultural. Em 1963, publica *Marinheiro de Primeira Viagem*, livro que identifica como relato de viagem, em que reúne textos escritos a partir de diário à época da viagem para a Europa.

Após seis anos trabalhando na produção de seu quarto livro ficcional, *Nove, Novena* é lançado em 1966, em São Paulo, pela editora Martins. Quase dez anos após a fatura de *Os Gestos*, Osman Lins publica uma nova coletânea de textos, que denomina, desta vez, como narrativas. Essa indicação talvez seja o primeiro anúncio do conteúdo inédito desse livro de pormenores tão acentuados, que vão desde a camada superficial do texto, visíveis mesmo até para quem apenas folheie o livro, a detalhes que até os leitores mais atentos costumam a entrever.

A crítica literária é unânime em classificar *Nove, Novena* como a obra divisora de águas da técnica compositiva de Osman Lins. Regina Igel (1988), a primeira a conduzir uma leitura biográfica da vida-obra do escritor, afirma que o volume ocupa o lugar de livro “inaugural da metamorfose estilística de Lins”<sup>102</sup>, o primeiro exemplar de uma ruptura severa com a composição narrativa convencional. Há muito ambicionava alcançar uma fase de plenitude em que pudesse ver sua obra tornar-se cada vez mais expressiva e original e, quando conclui *Nove, Novena*, Osman Lins sabe ter cruzado esse limite em sua literatura:

Não renego, em absoluto, meus livros anteriores. Através deles pude chegar a este último, que assimila e ultrapassa toda experiência passada. Mas o *Nove, Novena* inaugura uma fase de maturidade, talvez de plenitude, em minha vida de escritor. Com ele (no momento em que alcanço a quarentena), suponho haver resolvido problemas literários que há anos me perseguiram e conquistado uma expressão

---

<sup>102</sup> Igel, 1988, p. 74

pessoal. Quero dizer, métodos de concepção e de execução que devem relativamente pouco a obras alheias.<sup>103</sup>

Em contraposição aos limitados comentários e críticas oficiais que recebeu *Os Gestos* quando lançado, *Nove, Novena* foi apreciado por muitos elogios e críticas nos primeiros anos de sua publicação. Críticos como Anatol Rosenfeld, Ricardo Ramos, João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes, entre outros, publicaram ensaios significativos sobre a obra, tendo em vista a importante posição que o livro assumia no cenário do conto brasileiro. Afinal, como denunciado na crítica de Eduardo Portella, neste tempo, os contos brasileiros ainda careciam de inovações nos domínios das formas literárias, pois, frente à crescente difusão da novidade no romance, a produção de contos se mantinha apegada às formas tradicionais herdadas ainda do realismo no século XIX. Logo, a fatura de *Nove, Novena* constituiu marco significativo para a literatura brasileira.

Mesmo em uma primeira leitura de *Nove, Novena* já é possível experimentar algumas de suas inovações formais. Mesmo sendo inquestionável a maestria de sua técnica artesanal, a obra recebeu também críticas que não apreciavam algumas de suas inovações formais, como os sinais tipográficos utilizados para expressar a polifonia e mobilidade espaço-temporal das narrativas. Transcrevo aqui pequeno trecho de um ensaio sobre *Nove, Novena* escrito por Alcântara Silveira, publicado no suplemento literário do *Estado de São Paulo*, no ano seguinte ao lançamento do livro. Na análise do crítico, temos uma amostra dos comentários desprestigiadores feitos acerca de inovações na construção literária da obra:

Em geral não me seduzem as modificações da técnica em ficção. Em que pese o louvável intuito de quem a cria, que revela o desejo de fazer algo novo, de inovar, a verdade é que a novidade quase sempre acaba irritando o leitor, principalmente o leitor de hoje, sem tempo de prestar atenção no que lê, preocupado como se acha com os índices do aluguel, com a correção monetária, com o vencimento de “papagaios”, com o preço do uísque falsificado... É precisamente porque dá ao povo coisas simples, num estilo simplório, que Jorge Amado é um dos romancistas de maior fama, cujo êxito um Guimarães Rosa jamais alcançará, em que pese todo seu valor. No caso de “Nove, Novena”, as coisas ainda mais se complicam com o aparecimento dos sinais indicadores da fala de uma criança, de um adulto ou de ambos, ao mesmo tempo. Ora, o leitor de hoje (principalmente o paulistano) apavorado com os sinais de trânsito, torcerá o nariz aos sinais inventados por O.L.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Lins, 1979, p. 141

<sup>104</sup> *Estado de São Paulo*, 4 de março de 1967, Suplemento Literário, p. 2

Nesse caso, a crítica se dirige mais especificamente aos sinais indicadores da entrada ou da fala de uma personagem no texto, com certeza o artifício que recebeu maior atenção nesse primeiro momento após o lançamento do livro. Mas, como o autor nos esclarece, tais sinais devem ser lidos como menos importantes do que os motivos que o levaram a criá-los, e mesmo superficiais em relação a outras peculiaridades da obra “muito mais importantes, embora menos fáceis de apreender”<sup>105</sup>.

Em vista das primeiras obras publicadas pelo escritor pernambucano, fundamentadas na firme tradição literária machadiana, o volume de narrativas causava um espanto na crítica, que talvez não esperasse tamanha rebeldia de um escritor que sempre se mostrara tão metucioso e responsável com sua produção.

Há vários aspectos no livro que contrariam a tradição, e isto vem sendo assinalado com muita insistência pela crítica. É preciso esclarecer, porém, que essas inovações não foram procuradas. Elas não foram postas no livro gratuitamente, para chamar a atenção, para dar uma ideia de excentricidade. Estão ali porque foram necessárias e refletem minha visão do mundo e da literatura. [...]. O verdadeiro trabalho de ficção reflete sempre, com profundidade, os problemas mais íntimos do autor, suas angústias, suas alegrias, suas preocupações, sua vida. [...]. Ora, nos nove trabalhos reunidos em *Nove, Novena*, reflete-se minha verdade. O que sou, o que vejo, o que sinto. Assim, os métodos que empreguei vão refletir, com o máximo de precisão, exatamente isto. Se meu livro obedecesse a processos tradicionais de composição estaria traindo minha maneira de ver, não refletiria minha visão do mundo.<sup>106</sup>

Por outro lado, não se equiparavam os comentários negativos aos inúmeros elogios remetidos à obra, e à boa repercussão que obteve no Brasil entre as várias camadas de leitores. Além de ser responsável por maior reconhecimento do escritor no Brasil, *Nove, Novena* possibilitou os seus primeiros contratos com editoras estrangeiras. Assim sendo, Osman Lins estava convicto de que havia criado algo inédito na literatura brasileira.

Concluindo a introdução à nossa análise, *Nove, Novena* destaca-se entre as obras escritas por Osman Lins, sendo uma das mais lidas e estudadas pela crítica. Algumas de suas narrativas fazem parte de antologias do conto brasileiro e ainda da literatura mundial<sup>107</sup>. Com o desdobramento das pesquisas sobre o escritor pernambucano na última década, *Nove, Novena* fez jus a vários estudos literários substanciais. Diante da riqueza de detalhes e de sua

---

<sup>105</sup> Lins, 1979, p. 141

<sup>106</sup> *Ibid*, p. 134

<sup>107</sup> *Retábulo de Santa Joana Carolina* faz parte da seleção de contos de Alfredo Bosi, “O Conto Brasileiro Contemporâneo”, lançada em 1974. E ainda da coletânea “Seleção dos melhores contos da moderna literatura universal”, organizada por Ricardo Ramos, em 1976.

singular estrutura, a obra se define como objeto de pesquisa e, por conseguinte, as pesquisas dedicadas ao livro se concentram em variados aspectos do texto.

### 3.2 “Entre a geometria e a desordem”: o cálculo e a metaficção

*As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números.*<sup>108</sup>

No Brasil, existem quatro edições de *Nove, Novena*, e mais quatro edições em outros países<sup>109</sup>. Quanto às edições brasileiras, a primeira foi lançada em São Paulo, em junho de 1966, pela editora Martins. A segunda, em 1975, pela editora Melhoramentos, coincidiu com a de *Os Gestos* e *Avalovara*, pela mesma editora. A terceira e a quarta, ambas póstumas, foram publicadas, respectivamente, em 1987, pela editora Guanabara, e em 1994, pela Companhia das Letras. As edições de 75 e 87 contam com uma introdução do ensaísta João Alexandre Barbosa, intitulada “Nove, Novena Novidade”, publicada originalmente no suplemento literário do *Diário de Pernambuco*, em novembro de 1966. Já a edição da Companhia das Letras suprimiu esse artigo e adicionou o posfácio “Palavra feita vida” do poeta José Paulo Paes, que funcionava antes como prefácio à segunda edição de *Avalovara*.

*Nove, Novena* é denominado pelo escritor como um livro de narrativas, decisão que se explica na sua tentativa de evitar a especificidade ditada pela estrutura canônica dos contos e das novelas e ainda de alertar para a natureza múltipla daqueles textos, afinal algumas das inovações do livro se nutrem de uma flexibilização das fronteiras entre os gêneros narrativo e

---

<sup>108</sup> Lins, *Nove, Novena*, 1966, p. 87

<sup>109</sup> Edições estrangeiras de *Nove, Novena*: A edição francesa foi lançada pela editora Les Lettres Nouvelles, em 1971, com tradução de Maryvonne Lapouge; a alemã, traduzida por Marianne Jolowicz e lançada pela Suhrkamp, em 1978; a húngara, pela Modern Könyvtár, em 1985. Há ainda duas edições americanas, a primeira, lançada pela Sun&Moon, em 1995, a segunda, pela Green Interger, ambas traduzidas por Adria Frizzi, mas que apresentam diferenças entre si, conforme atestado pela mesma (Frizzi, 2014, pp. 157-173). Sobre a tradução para o italiano, sabe-se da mais recente, lançada em 2012, pela I Dragomann, com tradução de Vincenzo Barca e Daniele Petruccioli, no entanto Roberto Mulinacci se refere ainda à tradução de Giuliana Segre Giorgi, da qual não se tem notícia de publicação oficial (Mulinacci, 2014, pp. 172-173).

poético, e, ainda, mais amplamente, entre a literatura e outras artes e áreas do conhecimento. Mesmo assim, a fim de evitar certa confusão que pode causar, em uma análise, a utilização do termo “narrativa”, essas são frequentemente referidas pela crítica como contos. Aqui optou-se pela utilização de “contos”, deixando o termo “narrativa” para tratar dos simultâneos discursos presentes em cada texto.

A leitura de *Nove, Novena* proporciona uma imersão na propriedade artesanal da criação literária. A multiplicidade do foco narrativo utilizada nos contos possibilita várias leituras e interpretações da obra, o que assinala o importante papel do leitor, antes mero expectador de um retrato da realidade, e que agora é levado a ver de perto a gama de tons utilizada nessa pintura. Participam da obra uma multidão de personagens, entre elas, homens, mulheres, crianças, um sem número de animais, rodeados de uma infinidade de objetos que adornam o texto e ao mesmo tempo compõem o espaço narrativo. Nas palavras de Osman Lins, o tempo do discurso é o de “um imenso presente, que engloba o passado e futuro”<sup>110</sup>. Essa visão sobre o tempo, compreendido assim em sua extensão, certamente, configura uma das novidades em *Nove, Novena*. Segundo o autor, essa visão justifica, por exemplo, a utilização de sinais-gráficos para ajudar a perceber a entrada das personagens no texto, ou ainda, a simultaneidade presente nas narrativas. Prossegue dizendo que o livro todo leva em consideração uma importante percepção do mundo e da realidade, não sendo nenhuma das suas inovações gratuitas, mas sim artifícios que servem rigorosamente a um plano do escritor.

Como descreve Sandra Nitrini (1987), no seu livro voltado exclusivamente para uma análise comparativa entre *Nove, Novena* e o Novo Romance, a ligação entre os contos se concretiza pela sua estrutura, pois, apresentam-se todos a partir da “composição de um retábulo ou, pelo menos, de um conjunto de módulos equivalentes a sequências narrativas”<sup>111</sup>. Devido a essa estrutura, a autora verifica ainda que há uma pulverização dos acontecimentos no enredo, que ocupam um lugar secundário em relação ao discurso das personagens, o que cria “um sistema de relações que reforça o seu espaço literário, que enfatiza sua identidade mais como texto do que como estrutura narrativa”<sup>112</sup>.

Há anos Osman Lins trabalhava para adquirir uma expressão pessoal e significativa. Três anos antes do lançamento do volume de narrativas, declarou que acreditava “caminhar

---

<sup>110</sup> Lins, 1979, p. 142

<sup>111</sup> Nitrini, 1987, p. 71

<sup>112</sup> *Ibid*, p.72



para a conquista de uma visão singular e intensa do Universo”<sup>113</sup>, e nessa época com certeza já escrevia os textos que ali se encontrariam. Neste sentido, é inevitável o entendimento de que seu próximo livro se concentraria, portanto, no desenvolvimento dessa visão acerca do Universo. Na capa da primeira edição (Fig. 1), podemos ver um triângulo formado por uma gradação dos nove nomes dos trabalhos ali reunidos:

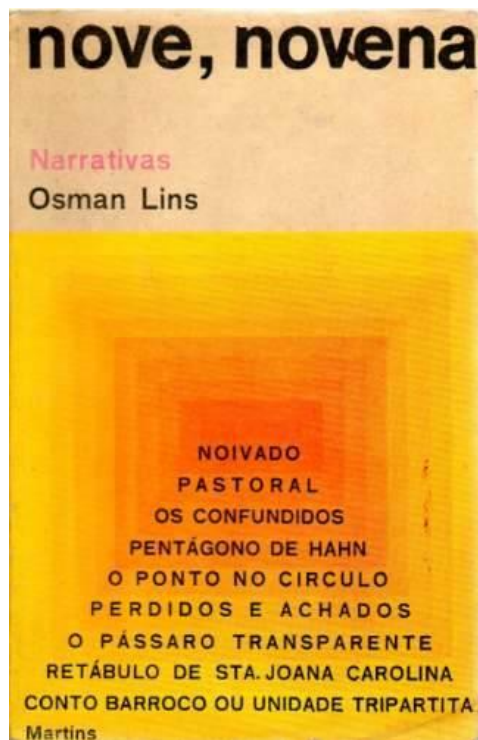


Fig. 1 – Capa da primeira edição de Nove, Novena (1966)

De algum modo, o triângulo feito de palavras e a série infinita de vários quadrados matizados do amarelo ao laranja já anunciam o conteúdo geométrico e pictórico do livro de Osman Lins. Nota-se já pelos nove títulos – um pouco incomuns – dos contos que atravessam a obra outras áreas – e artes – do conhecimento humano, o que assinala aqui algumas marcas de bordejamento da poética osmaniana, pois as inovações de *Nove, Novena* são resultado do comportamento ativo do escritor, que, não se contentando com a repetição de estruturas e temas propagados pela tradição literária, lança-se a terrenos inexplorados, em busca de conquistar essa expressão pessoal. O curso de teatro, a viagem à Europa, a mudança de cidade, tudo isso contribuiu para a rebeldia que veremos iniciada nesta fase de transição para a plenitude dessa visão singular do Universo.

---

<sup>113</sup> Lins, 1979, p. 132

A influência contemporânea da multidisciplinaridade do pensamento, nesse período, ainda atípica à literatura brasileira, colabora com o caráter inovador da obra, afinal a sua construção se inscreve numa lógica do mundo que era o de Osman Lins, não sendo ignoradas as problematizações desse tempo, as quais nos alcançam ainda na contemporaneidade. Por outro lado, percebe-se que essa influência contemporânea consiste, de certo modo, numa imersão no acúmulo de conhecimento realizado pela humanidade ao longo do tempo, demonstrando que as novidades da obra se baseiam também na tradição. Desse modo, conhecimentos milenares como os da astrologia, da aritmética e da geometria ganham espaço em *Nove, Novena*. Ressalto ainda que o escritor não se isola em áreas do conhecimento científico. Pelo contrário, a obra valoriza também as ciências tidas como “ocultas”, como a astrologia, a alquimia e a numerologia.

Além da abertura para outros campos do conhecimento humano, a contemporaneidade da obra se inscreve ainda através de uma flexibilização dos limites entre a literatura e outras artes, pela qual se pretende resgatar a unidade da propriedade artística. Florencia Garramuño identifica esse movimento expansivo da arte contemporânea como um “pôr em crise” os domínios entre as artes, tornando possível um entrecruzamento de suportes e materiais. Para a autora, esse “gesto de apropriação” aponta para uma redefinição do contingente próprio do literário, o que abre espaço para novas comunidades possíveis.

Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica.<sup>114</sup>

A partir das palavras de uma personagem do conto que Lins aponta como uma súpula da sua poética, das quais destaco este trecho “encontrar o Ponto situado no triângulo e no quadrilátero”, pode-se dizer que o expressivo universo simbólico de *Nove, Novena* se constrói a partir da tentativa de encontrar o ponto em comum entre todas as figuras: o Ponto ao qual todas devem a sua origem. Poderíamos pensar ainda que esse “ponto em comum” alude, de um modo mais poético, para a mesma ideia de “linguagem do comum” proposta por Garramuño, pois o que vemos é que a obra de Osman Lins deseja ser esse lugar onde é possível uma nova comunidade entre a literatura, a ciência e outras artes.

---

<sup>114</sup> Garramuño, 2014, p. 16

Destaco aqui que, na primeira edição de *Os Gestos*, já temos manifestada, embrionariamente, essa aposta no cruzamento de suportes e materiais, pela presença de desenhos que são dispostos no meio dos contos e que tentam sintetizar cada enredo a partir de uma cena importante. Em *Nove, Novena*, por outro lado, ficamos diante de noções ligadas aos mais diversos domínios do conhecimento, posso citar aqui como exemplo: a paleontologia e a arqueologia em “Um ponto no círculo” e em “Perdidos e Achados”; a astrologia em “Retábulo de Santa Joana Carolina”; a entomologia em “Noivado”; além da forte presença da numerologia, da geometria e da alquimia na totalidade da obra, seja pelo seu título ou das suas narrativas, pelos sinais-gráficos, que muitas vezes aludem a importantes formas geométricas ou a símbolos alquímicos e astrológicos, ou ainda por outras possibilidades que veremos mais adiante. Nas fortes referências à música, à pintura e ao teatro, além de menções à arquitetura, à escultura, à dança e à arte circense, podemos ver ainda essa aposta na propriedade inespecífica da arte.

Portanto, diante da complexidade da estrutura de *Nove, Novena*, é preciso adotar uma postura de análise mais cuidadosa, tendo em vista as várias possibilidades de leitura do seu conteúdo. Deste modo, para dar mais consistência a esta análise, proponho concentrá-la em dois aspectos particulares da obra: i) a possibilidade de influência aritmética e geométrica no cálculo rigoroso de sua construção; e ii) a presença de reflexões metaficcionalis que sintetizam a poética de Osman Lins. Com esse recorte crítico, empreende-se ainda demonstrar o equilíbrio entre rigor técnico e a noção de poético empreendido em toda a obra.

O título do livro chama duplamente a atenção para uma possível influência matemática em sua construção, a qual se confirmará para o leitor a partir de uma demora em seus símbolos e alegorias. Em entrevista sobre *Avalovara*, quando perguntado sobre a sua afeição por modelos aritméticos e pelas figuras geométricas, Osman Lins justifica-se dizendo que os números têm fascinado aos homens desde sempre<sup>115</sup>. De fato, é impossível precisar quando se origina o uso das operações matemáticas, no entanto, sabe-se que os primórdios do assunto são mais antigos que a arte de escrever<sup>116</sup>. A matemática surge primeiro para suprir necessidades práticas das antigas civilizações, como o comércio, o manejo de plantações, a medição de terra, a previsão de eventos astronômicos. Com Pitágoras de Samos e seus seguidores, desenvolve-se uma compreensão místico-científica da ciência dos números, pois,

---

<sup>115</sup> Cf. Lins, 1979, p. 179

<sup>116</sup> Cf. Boyer, 1974, p. 6

para esses filósofos, o mundo havia sido construído a partir de uma ordem matemática<sup>117</sup> e o artista era uma espécie de cientista que desejava conhecer as leis da natureza<sup>118</sup>. Seguindo ainda esse princípio, diz mais tardiamente o físico Galileu (1564 – 1642): “A matemática é a língua na qual está escrito o universo”<sup>119</sup>.

Ao traçarmos outro paralelo com os contos de *Os Gestos*, pode-se apontar para a possibilidade de que o rigor da linguagem matemática surja aqui como uma solução para o problema da incomunicabilidade instaurado naquela obra. Nos auxilia nessa compreensão o pensamento cartesiano<sup>120</sup>, que define a matemática como a linguagem universal por excelência, a única capaz de reordenar o caos em que se encontrava o mundo desde a maldição bíblica de Babel. A crítica de Descartes acusa as nossas palavras confusas, que sofreram diversas modificações de significado ao longo da história, como as responsáveis pelo problema da incompreensão entre os homens. A linguagem matemática, para ele “a língua da razão”, se oporia àquela linguagem metafísica idealizada pelo pensamento platônico, com a promessa de superá-la em sua capacidade de conectar à verdade das coisas não somente os filósofos e filólogos, mas sim todos os homens. Por este ângulo, o rigor e a clareza das formas matemáticas permitiriam ao escritor adentrar a realidade por uma via de expressão mais objetiva do que a empregada geralmente na simples interpretação figurada da experiência cotidiana.

Nos primeiros contos, o silêncio se estabelece através do inexprimível, da impotência ante a linguagem por parte das personagens, que sofrem a angústia de se verem sós, fechados em seus mundos interiores diante da impossibilidade de uma real comunicação com o outro. De outro modo, em *Nove, Novena*, a impotência ante a linguagem se arquiteta diante do difícil trabalho de dar conta de um mundo através da palavra. Materializada em personagens escritores ou nas alegorias da escrita espalhadas por toda obra, está a tentativa de aproximar o leitor da construção do texto, do trabalho minucioso que implica. Nesse sentido, o silêncio se estabeleceria mais a partir de uma luta do que da impotência.

As duas epígrafes que abrem o livro alertam para a importância da noção de construção literária. Na citação de *O engenheiro* de João Cabral de Melo Neto – “A água, o vento, a claridade,/ de um lado o rio, no alto as nuvens/ situavam na natureza o edifício/

---

<sup>117</sup> Cf. Tatarkiewicz, 1991, p. 87

<sup>118</sup> Cf. *Ibid*, p. 118

<sup>119</sup> Galileu Galilei apud Gusdorf, 2010, p. 30

<sup>120</sup> Cf. Gusdorf, 2010, pp. 34-35

crecendo de suas forças simples” – destaca-se a imagem da construção de um edifício, também usada por Osman Lins para se referir à própria construção da obra literária, “realizar uma obra é construir um edifício”<sup>121</sup>. A segunda epígrafe, retirada de *Esthétique des proportions dans la nature et dans le arts* do filósofo e matemático Matila Ghyka, “Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano”, lembra o desejo confessado de Lins em realizar uma obra que fosse direta, como os vitrais, que ele considerava ser “uma arte sintética, extremamente direta”<sup>122</sup>. Enfim, ambas nos apresentam um escritor-engenheiro, que pensa a literatura a partir do cálculo e da sua principal matéria-prima: a palavra, e daqui surge o equilíbrio entre rigor técnico e a noção de poético, pois certas escolhas de *Nove, Novena* não se fazem senão pelo seu peso e sua medida, como destacado nas palavras de Alfredo Bosi sobre a obra, na sua antologia do conto brasileiro contemporâneo:

(...) para a escrita meticolosíssima de Osman Lins em *Nove, Novena*: verá então [o leitor] que não morreu, antes dá mostras de largo fôlego, a concepção nobre de estilo como artesanato. É a palavra em si mesma, sentida, apalpada no seu corpo sonoro e nas suas ressonâncias simbólicas. É a construção zelosa dos acordes, das simetrias, dos segmentos áureos. Tudo tem conta, peso, medida. As coisas estão à espera dos termos que as evoquem ou que as substituam. A frase vai à caça das percepções mais finas, das distinções mais sutis, forçando a passagem do ritmo narrativo ao poético.<sup>123</sup>

Como nas epígrafes, em que equilibra as citações de um poeta e de um matemático, na obra como um todo, Osman Lins preza pela harmonia entre o rigor da construção e a magia que envolve o trabalho com as palavras. De modo que o valor atribuído à precisão da sua técnica compositiva não restringe a capacidade de expressão poética, antes a potencializa. Afinal, a aritmética e a geometria são conhecimentos que por excelência tentam compreender e dominar a organização do Universo, e a escrita literária se equipara a essas ciências na tentativa de reproduzir a ordem do mundo, mas se diferencia por ser um objeto livre de finalidades exteriores à obra, podendo operar não apenas com cálculos e medidas, mas essencialmente através da palavra, artífice de infinitas possibilidades, porém de manuseio mais complexo.

---

<sup>121</sup> Lins, 1979, p. 46

<sup>122</sup> *Ibid*, p. 212

<sup>123</sup> Bosi, 2000, p. 19

Em entrevista a Esdras do Nascimento, ao negar o espelhamento de *Avalovara* nas teorias do “nouveau roman” francês, Lins afirma sobre o romance algo que, diante do que está posto até aqui:

(...) você absolutamente não se engana quando menciona uma contradição: de um lado, o domínio intelectual na elaboração da obra, de outro lado, a porta aberta à magia etc. Sim, há isto. Há essa contradição, ou, para ser mais exato, esse conflito. (...). Em “O Ponto do Círculo”, de Nove, *Novena*, uma personagem fala dos hieróglifos. Para ela os egípcios haviam encontrado, na sua escrita, o equilíbrio entre a geometria e a desordem. Confrontavam-se, nos hieróglifos, uma criação intelectual e a natureza. Confrontavam-se e conjugavam-se. Certos escritos meus, *Avalovara* entre eles, são deliberadamente uma construção intelectual e como que uma invocação mágica. Isto, bem entendido, não para obedecer a uma teoria, a um programa. Mas porque eu próprio, como um homem, levarei sempre em mim esta contradição: a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério.<sup>124</sup>

É importante destacar que a concepção de Osman Lins sobre a Beleza da obra de arte herdou da estética aristotélica a aposta na harmonia das partes de um todo como a propriedade distintiva da beleza do objeto, dependendo, portanto, de certa medida e proporção a construção da “grandeza” do objeto. Faz parte dessa concepção, a ideia cosmogônica de que o artista trabalha sempre para instaurar a ordem sobre o caos do mundo. Neste sentido, a maior conquista da obra de arte residiria em reproduzir, com a harmonia das suas partes em relação ao seu todo, a própria ordem e simetria que regem o Universo. Por várias vezes, sobre *Avalovara*, Lins nos confirma a presença dessa visão cosmológica acerca da obra de arte, no entanto, sabemos que, segundo o autor, *Nove, Novena* representou “um trabalho de exploração de campo”<sup>125</sup> para a construção daquele romance, fazendo-nos imaginar quais os mistérios da sua estrutura.

A partir desse esclarecimento, proponho algumas possíveis leituras desse confronto/síntese entre construção intelectual e invocação mágica, para mim, uma das mais fortes marcas de rebeldia de *Nove, Novena*. Refiro-me aqui à possibilidade de ver, ousadamente, um cálculo minucioso na construção da obra, a qual partiria de um jogo aritmético com os números três, seis e nove. Para tanto, será preciso um mergulho direcionado na sua estrutura simétrica e bem ordenada, a fim de encontrar as possíveis ressonâncias simbólicas desses números na composição das suas partes e do todo.

---

<sup>124</sup> Lins, 1979, p. 181

<sup>125</sup> Lins, 1979, p. 169

Um pouco antes, na mesma entrevista em que Osman Lins afirma ter sido *Nove, Novena* um trabalho de ensaio à composição de *Avalovara*, o autor demonstra com alguns exemplos como o romance fora baseado numa estrutura numérica calculada, a qual vejo também ensaiada no seu livro de narrativas:

A ideia geral precedeu a estrutura: um romance que evocasse os mitos cosmogônicos e, ao mesmo tempo, fosse relacionado com o ato de escrever, tanto com a realização artística quanto com a realização humana através do amor. Mas só depois de concebido o arcabouço do livro é que os temas foram definitivamente escolhidos. (...). Daí, assentei o número e a extensão de cada capítulo, o número de temas e a ordem em que se sucederiam. “O Relógio de Julius Heckethorn”, por exemplo, um dos temas do livro, tem doze linhas no primeiro “capítulo”, vinte e quatro no segundo, trinta e seis no terceiro, etc. Os outros temas, baseados na dezena ou na vintena, também progredem desse modo, tolerando-se pequenos erros.<sup>126</sup>

Num outro momento, disse ainda que o romance fora baseado, como o poema de Dante, na tríade e na década<sup>127</sup>. Essas afirmações chamaram ainda mais minha atenção para a possibilidade de influência do número três na estrutura de *Nove, Novena*.

Em seu título e no número de trabalhos ali reunidos, o livro evoca o numeral “nove” ( $3 \times 3 = 9$ ). No *Dicionário de símbolos*, encontra-se sobre o nove que o número “parece ser a medida das gestações, das buscas proveitosas e simboliza o coroamento dos esforços, o término de uma criação”<sup>128</sup>, definição que contempla uma síntese do que representa *Nove, Novena* na totalidade da obra ficcional de Osman Lins: a transposição de um determinado limiar. Por ser o último da série dos Algarismos, o nove representa ao mesmo tempo um fim e um recomeço, uma transposição para um novo plano<sup>129</sup>. Há ainda a repetição do número no substantivo “novena”, que remete para o caráter místico da obra: sua magia. Equilibram-se, já no título, rigor e mistério: o confronto e a síntese da obra. Interessante pontuar que o livro de narrativas foi lançado em seis de julho de 1966<sup>130</sup>, nove anos após a publicação de *Os Gestos*.

Sobre a particular ligação estabelecida entre os dois livros, se o leitor fizer o percurso de ler, na sequência, *Os Gestos* e *Nove, Novena*, perceberá que ambos se unem, de certo modo, pela retomada de enredos e temas do primeiro livro em alguns contos de *Nove, Novena*. O elo se estabelece mais visivelmente entre o último conto de *Os Gestos* e o primeiro

---

<sup>126</sup> *Ibid*, p. 166

<sup>127</sup> Cf. *Ibid*, p. 179

<sup>128</sup> Cf. Chevalier & Gheerbrant, 1988, p. 642

<sup>129</sup> Cf. *Ibid*, p. 644

<sup>130</sup> Cf. Lins, 1979, p. 134

de *Nove, Novena*. O menino travesso de “Lembrança” parece reaparecer na primeira cena da personagem de “O pássaro transparente”, quando criança:

*Indefinido*, um rosto de oito anos. Cabelo fino, claro, cobrindo a testa. Pensativo, debruçado à janela da cozinha, olha o gato de manchas pretas no muro. (...) Brilham, no rosto, revérberos de abafada e colérica altivez. Altivez sem firmeza, qualquer coisa de elástico e ao mesmo tempo de inseguro: mola solta.<sup>131</sup>

Nesse trecho, há ainda o mesmo tom inseguro de quem adentra a fugacidade da memória que vemos no outro conto. Além de elementos que se repetem entre eles, como o pássaro, o gato, a janela, a cozinha, o muro e o menino:

*Se vinha chovendo há muito e em que mês aconteceu, ignoro*. O certo é que eu, habituado ao ar livre, não me acomodava em casa. Baladeira no cinto, descalço, bolso cheio de pedras, metia-me nos quartos, ia à cozinha, trepava-me nos móveis e terminava sempre por me debruçar na meia porta da sala de janta. Pensos da chuva, quase ao alcance da mão, ramos da graviola vizinha apoiavam-se no muro,<sup>132</sup>

Paralelamente, também, no primeiro conto de *Nove, Novena*, destaca-se o peso que exerce a herança familiar transferida pela ganância do pai da personagem, o que vai ao encontro do enredo de “Tempo”, em *Os Gestos*. Nesse conto, narra-se uma difícil relação familiar, em que mãe, pai e filho se distanciam por conta das diferentes reações de cada um ao Tempo, esse acentuado pelas marcas das diferentes idades de seus corpos: a mãe de rosto macilento, cabelos sem viço; o pai calvo, velho, desleixado; e o menino que parecia estar maior a cada dia. Recebe maior atenção o abuso de autoridade do pai em relação ao filho, nascendo sua tirania de uma frustração diante da falta de expectativas que lhe guarda a última parcela da vida, o que se projeta sobre o filho na forma de “esperanças irrealizáveis”,<sup>133</sup> sobre o seu futuro, que deveria se guiar a partir de seus passos para, então, poder superá-lo, conquistar o que ele mesmo não havia conquistado.

Olhou a secretária, escrivainha ou birô, aquele móvel que possuía muitos nomes e nenhuma utilidade. Às vezes, isto lhe causava desalento e ele se distraía mexendo

---

<sup>131</sup> Lins, 1966, p. 9 (Grifo nosso)

<sup>132</sup> Lins, 1957, p. 167 (Grifo nosso)

<sup>133</sup> Lins, 1957, p. 63



nas gavetas, que imaginara ocupar com livros de contabilidade, pastas com recibos, fichários, e onde só encontrava papéis sem importância, receitas médicas ou calendários velhos. Sim, senhor. Havia uma parte vã de sua existência que o filho viria preencher. Mas estava tão longe! Tinha de passar-lhe o negócio, confiar-lhe a guarda do exíguo patrimônio, ter a satisfação de ver a escrivanhinha ocupada, cheia de papéis, talvez uma estante ao lado, escutar-lhe os passos ativos no gabinete. – Você precisa crescer. Substituir seu pai.<sup>134</sup>

A personagem adulta de “O pássaro transparente” sofre por ter sido obrigada a se anular diante da herança compulsória de seu pai. Em contraste – ou continuidade – do que fora prometido pelo menino: “Não quero sua mesa, não quero nada. Quando crescer vou embora. Vou embora, não fico aqui, vou embora.”<sup>135</sup>, aquela personagem revela a tentativa frustrada da sua revolta:

Venceram. É duro aceitar, e é verdade, perdi. Faltou-me fibra. (...). Pois é, meu pai. Há muitos anos queria vê-lo assim, as vontades cortadas, sem poder, sem voz autoritária, desde o dia em que, desamparado, senti sua inclemência e decidi voltar. Havia, dentro do senhor, um morto: este. Ele dirigiu a sua vida, estabeleceu as leis em relação a mim. Eu era o filho homem, tinha obrigações de receber – herança – não somente as coisas que o senhor prezava e conquistava, mas também seu apego aos valores que, em sua régua, 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 alheias. 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.<sup>136</sup>

Desse modo, podemos ver, nesse conto de *Nove, Novena* – e em algumas outras passagens que procuro assinalar ao longo desta análise –, a continuidade de temas e, até mesmo, de cenas de *Os Gestos*: o conflito entre casais, as viagens de trem, o espaço do circo, a memória da fotografia.

Dando continuidade à possibilidade de leitura que propomos, vemos que “O pássaro transparente”, consiste de dezoito ( $3 \times 6 = 18$ ) sequências narrativas, em que se intercalam as vozes da personagem, num monólogo em primeira pessoa, e do narrador, num discurso indireto livre que fornece ao leitor mais uma visão dramática da cena, do que descreve seus elementos. Narrador que, em seu livro dedicado a estudar os diferentes tipos de foco

---

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 65

<sup>135</sup> *Ibid*, p. 71

<sup>136</sup> Lins, 1986, pp. 12-13

narrativo, Ligia Chiappini define como o da “onisciência múltipla”, em que “há um domínio quase absoluto da cena”<sup>137</sup>. Ou seja, temos nove entradas da personagem e nove do narrador. Por um processo de redução do número dezoito ( $18 = 1 + 8 = 9$ ). Na outra ponta da obra, encontramos, em “Perdidos e achados”, vinte e sete sequências narrativas ( $3 \times 9 = 27$ ), em que interagem seis vozes: cinco narradores personagens e um narrador onisciente. O número vinte e sete também tem seu valor reduzido a nove ( $27 = 2 + 7 = 9$ ). Desses vinte e sete fragmentos, três pertencem ao narrador onisciente. Nas outras formas de representar essas expressões aritméticas, pode-se visualizar uma regência do número três sobre o cálculo da obra:  $(3 \times 6 = 18) = [3 \times (3 + 3) = 18]$  e  $(3 \times 9 = 27) = [3 \times (3)^3 = 27]$ .

No *Dicionário de Símbolos*, leio que:

De acordo com a simbólica maçônica, o número 9 representa também, em seu grafismo, uma germinação para baixo – por conseguinte, material; enquanto o algarismo 6 representa, ao contrário, uma germinação para o alto, espiritual. Estes dois números constituem o começo de uma espiral.<sup>138</sup>

Neste sentido, é possível pensar que a disposição estratégica desses dois números no primeiro e no último conto manifestaria o desejo de Osman Lins de compor uma obra projetada para o Universo. Comprova-se, ainda, mais uma expressão do equilíbrio entre geometria e desordem, pois, o próprio cálculo de sua estrutura abre-se para uma representação do Infinito.

Realizadas semelhantes operações em a toda obra, percebo que o número três influencia mais diretamente a estrutura de sete contos da obra, a saber: “O pássaro transparente”, “Um ponto no círculo”, “Pentágono de Hahn”, “Os confundidos”, “O Retábulo de Santa Joana Carolina”, “Conto Barroco e Unidade Tripartita” e “Perdidos e achados”. Entre eles, escolhi para análise mais demorada o segundo e o terceiro, pois em ambos noto a presença de uma noção geométrica que contribui para a leitura que aqui intento, além de serem dois contos onde encontramos reflexões metaficcionalis que sintetizam, por outro lado, a poética inaugurada pela obra.

“Um ponto no círculo” se inscreve na lógica da escrita como abertura do Tempo. Através das personagens, que remontam aos papiros e hieróglifos do Antigo Egito, refletimos

---

<sup>137</sup> Leite, 1991, p. 47

<sup>138</sup> Chevalier e Gheerbrant, 1988, p. 644

sobre a poderosa natureza da escrita, o “júbilo de escrever”<sup>139</sup>. O conto se constrói a partir de dois relatos sobre um mesmo acontecimento, o de um homem e o de uma mulher, representados, respectivamente, por um quadrado e triângulo equilátero, esse virado para baixo. Os discursos se realizam, simultaneamente, em dois tempos diferentes, passado e presente. O homem narra suas impressões no dia seguinte ao acontecimento, e a mulher, no presente da ação.

O leitor encara pela primeira vez o jogo textual com os sinais gráficos identificadores, os quais possibilitam um diálogo entre os dois relatos, apesar de todo acontecimento se dar em total silêncio. Aos poucos, entre divagações e vagarosos movimentos e gestos das personagens, vamos sabendo o que se passa/passou naquele quarto de pensão. Resumidamente, uma mulher desconhecida entra, por acaso, no quarto de um homem, que age com naturalidade àquele elemento inesperado, contemplam juntos um quadro na parede, ela desamarra os cabelos, ele fecha a porta do quarto, olham-se face a face, ela tira as sandálias, desabotoa a blusa, amam-se e, sem demora ou despedida, ela se arruma e parte. Tudo nos é repassado no decorrer dos quinze fragmentos do texto, seis da personagem feminina e nove da masculina. Se lermos separadamente cada uma das linhas narrativas, veremos que são independentes, mas complementares e, até mesmo, espelhadas.

Nota-se aqui a pulverização da história de que fala Sandra Nitrini (1987), resultado da valorização da instância discursiva presente em toda obra.

Embora elas [as narrativas] se assentem numa história – relacionamento social, afetivo, emocional e moral entre as personagens –, suas estruturas narrativas, graças à própria organização textual e à natureza do discurso, são minimizadas: além de ocuparem trechos relativamente curtos em cada módulo, mostram-se, quase sempre, deslocadas para o fim e abafadas pelo movimento centrífugo do texto que se volta para trechos descritivos, alegóricos, insólitos e ornamentais.<sup>140</sup>

O discurso autorreferencial ocupa grande parte das narrativas. Sem a presença de um narrador realista onisciente, as personagens se apoderam do trabalho de apresentarem a matéria da sua própria composição. Sendo assim, descrevem-se a seu bel-prazer, sem tentarem se comparar a qualquer realidade exterior à obra, mas sim acentuando a pura artificialidade da sua natureza. Constituem-se da mesma matéria dos seres e objetos que

---

<sup>139</sup> Lins, 1966, p. 29

<sup>140</sup> Nitrini, 1987, p. 72

habitam os outros espaços do conto, herdando características dos vários animais e flores que fazem parte da cena, e mesmo do quadro na parede e dos símbolos e formas evocados pelas narrativas.

À procura de compreender e exaltar o equilíbrio entre a sua essência geométrica e humana, a Mulher divaga sobre seus ornatos e suas formas angulosas, pensando em quais “luminosas sínteses” dariam conta de apreendê-las e eternizá-las, como feito com a mulher no quadro que contemplam e com os animais do Nilo gravados há cinco mil anos em papiros soterrados. Todo seu discurso alegórico concentra-se nas possibilidades que se abrem àquele encontro, pouco se atendo ao ato sexual consumado. O Homem, por outro lado, do local privilegiado que é o presente em relação ao passado, se fixa em reproduzir a atmosfera do dia anterior, descrevendo e ressignificando os movimentos que compuseram a cena. Sua narrativa também vaga por outros tempos, procurando neles a essência que, de alguma forma, também participava daquele momento. A ação devoradora do Tempo aparece de novo como um tema importante: a personagem feminina está preocupada com o que restará daquele breve momento, enquanto a personagem masculina deseja reconstituí-lo. Desse jogo, surgem as alusões aos hieróglifos egípcios, ao trabalho dos escribas e arqueólogos, ou seja, à participação do passado naquele exato momento.

Ambas as narrativas são permeadas por metáforas e sonoras descrições que ornamentam o texto e lembram recursos próprios ao gênero lírico, além de metarreflexões sobre a natureza do trabalho artístico, das quais parece estar por trás a própria poética de Osman Lins. A profusão de imagens que surgem do conto realça o seu caráter alegórico, o que contribui para que seja alcançado o equilíbrio exaltado pela personagem feminina entre “a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria”. Sendo assim, o conto parece funcionar como uma espécie de introdução à concepção estética desenvolvida nos outros trabalhos: a arte como triunfo da ordem sobre o caos. Na nota à primeira edição do livro, assinada pelos editores, lê-se que o conto constitui a súplica vivencial e estética de Lins, e, em estudo dedicado exclusivamente ao conto, encontro as palavras do escritor sobre essa afirmação:

É que o pequeno trabalho quer ser uma súplica do que o autor poderia chamar sua poética: um jogo, um conflito entre desordem e geometria, entre natureza e artifício, a recusa da literatura (olho de vidro) como “realidade” – essa tolice de que as

personagens de um romance são seres “de carne e osso” –, a ênfase posta no texto, etc.<sup>141</sup>

Portanto, “Um ponto no círculo” constitui peça-chave para compreender a nova concepção que *Nove, Novena* inaugura e que veremos magistralmente desenvolvida em *Avalovara* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, obras da fase de plenitude dessa poética que busca ser uma síntese entre contrários.

O potencial sintético do conto torna-se perceptível em várias instâncias, como na realização do ato sexual, no qual é possível que se unam, formando um só corpo, o feminino e o masculino; ou na possível união entre passados distantes e o presente, realizada pelo discurso das personagens. A oposição entre as duas narrativas também se manifesta no texto: sobre a mesma ação, o Homem diz “Era o instante de fechar, com precaução, a porta”, enquanto a Mulher “Ele fechou a porta, sem cuidado”; ou ainda, no próprio ritmo assumido por cada uma: a narrativa feminina, realizada no presente, flui mais rápida, tornando-se até mesmo um pouco inapreensível nas primeiras leituras; a do homem, no passado, tem um ritmo mais lento, movido por descrições bem mais detalhadas sobre o espaço e os movimentos circunscritos naquele breve momento. Mesmo assim, nota-se que essa oposição entre as duas narrativas não é senão resultado do espelhamento e contiguidade que há entre ambas, afinal narram o mesmo acontecimento. A união entre opostos, por outro lado, está ainda na menção a tranças, laços, torçais, bordados entremeados com fita, artesanatos trançados, teias de aranha. Há, ainda, expressões que formam verdadeiros espelhos: “lado a lado”, “ano após ano”, “face a face”, “horas e horas”, “um após um”, “perfil contra perfil”. A personagem feminina nos oferece uma das principais imagens que dão conta dessa síntese:

De joelhos, mudos, perfil contra perfil, lembramos esses bonecos recortados sobre uma folha dupla de papel, silhuetas que, parecendo opor-se, se completam, são a mesma unidade, desdobrada; ou as padroeiras do Alto Egito e do Delta, deusas que ornavam a frente dos reis, uma de coroa branca, outra de coroa sanguínea, representando o Sul e o Norte do país, adquirindo unidas um nome que as fundia (...).<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Osman Lins apud. Hazin, Barreto, & Bonfim, 2017, p. 62

<sup>142</sup> Lins, 1966, p. 29

O triângulo que marca a sua entrada no texto participa ainda dessa representação, pois, é o próprio símbolo da harmonia: duas linhas opostas unidas por uma terceira.

De certo modo, percebo ainda, num dos movimentos que unem o discurso das personagens: “Estou descalça”<sup>143</sup>/“ Sentado, a cabeça baixa, as duas mãos crispadas no lençol, vi que se desfizera das sandálias”<sup>144</sup>, a continuidade da última cena de *Os Gestos*:

Depois disto, a memória como que adormece. Desperta com o vulto de uma prima em férias, bem mais velha que eu: uma noite, pretextando almas do outro mundo, – que medo e que dulçor! – levantou-se do leito e veio abraça-se comigo. *Trazia os pés descalços.*<sup>145</sup>

São interessantes também algumas possíveis considerações sobre a presença do geométrico neste conto, que, no caso de “Um ponto no círculo”, ligam-se a esta busca pela síntese de elementos contrários. A começar pelo título, de onde se destacam duas figuras geométricas: o ponto e o círculo. Sobre o ponto, sabe-se que é a figura que dá origem a todas as outras, simboliza, portanto, o princípio e a unidade, sendo representada pelo número um. Além de abarcar, em sua simbologia, a ideia de centralidade. Por sua vez, o círculo constitui a figura sem início nem fim, símbolo da eternidade e da totalidade, é representado pelo número dez, número que reúne o princípio de tudo, a unidade (um), à ausência de tudo, o nada (zero). As duas formas e os dois números se relacionam de modo particular em boa parte das culturas simbólicas.

Os mestres cabalistas exprimem um dos dez nomes divinos (*Ehieh*) através de uma só letra, o *iod* (י), a qual se forma apenas de um ponto. Para eles, as outras letras do alfabeto hebraico originariam simplesmente de diferentes combinações dessa letra. Encerrando em si todas as letras e, por conseguinte, todas as palavras e frases possíveis, era considerada, nos estudos sintéticos da Natureza, como a imagem própria da “Unidade-Princípio”. Na “Guemátria”, ou numerologia judaica, a cada letra é atribuído um valor numérico, ao *iod* é atribuído o dez. Segundo a doutrina ocidental cabalista, sabedoria que reúne um conjunto de ensinamentos pagãos relacionados com Deus, o universo, o homem e a criação do mundo, a “Unidade-Princípio” é também a “Unidade-Fim” dos seres e das coisas, e a eternidade não seria senão um “eterno presente”. Os antigos simbolistas representavam essa ideia por um

---

<sup>143</sup> *Ibid*, p. 30

<sup>144</sup> *Ibid*, p. 31

<sup>145</sup> Lins, 1957, p. 175

ponto no centro de um círculo, representação da “Unidade-Princípio” (o ponto) no centro da eternidade (o círculo, linha sem começo nem fim). Além disso, o próprio nome sagrado *Ehieh*, que pode ser escrito às vezes apenas pela letra *iod*, significa, pois, exatamente “sempre”<sup>146</sup>.

Desse modo, percebemos que à síntese do ponto é atribuído, por vezes, o mesmo valor de totalidade do círculo. Na unidade, a totalidade. No presente, a eternidade. Penso aqui numa questão central em *Nove, Novena*, a de “mundo presentificado”, responsável por tantas inovações em sua estrutura. Não poderia ser ele representado também pela imagem de um ponto no círculo? A experiência do presente como o centro da experiência do passado e do futuro. As palavras do autor reforçam essa sugestão: “A mais importante, dentre outras, é a visão das coisas implícita no livro. Uma determinada visão do universo, um “mundo presentificado”, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que *engloba* o passado e o futuro”<sup>147</sup>.

A regência do número três faz parte aqui dessa tentativa de síntese de contrários, sendo ele próprio, para os Pitagóricos, a representação da perfeição, pois possibilita a soma entre a unidade, representada pelo um, e a diversidade, pelo dois. “Um ponto no círculo” forma-se a partir de quinze sequências narrativas ( $3 \times 5 = 15$ ), seis da personagem feminina e nove da masculina. Operação que poderíamos representar de outro modo assim:  $[(3 + 3) + (3 \times 3) = 15]$ . Chama-me a atenção ainda a possível síntese “gráfica” proposta pela soma daqueles números ( $6 + 9 = 15$ ), afinal o número seis constitui a figura oposta do nove, e vice-versa. O número seis se liga ainda de forma geométrica à personagem feminina, pois representa união, equilíbrio, perfeição e harmonia, o que pode ser representado na forma de seis triângulos equiláteros dentro de um círculo, formando um hexágono<sup>148</sup>.

A valorização do geométrico é trabalhada também pelos ornamentos que estão presentes em cena, por exemplo, no formato circular das várias flores citadas no conto – clematites, rosas da China, flores de maracujá, cravos, rododendros, girassóis –, ou nos objetos que aludem a outras configurações geométricas – a porta, o quadro, a pulseira em espiral, os arabescos da sandália, a teia das aranhas, os dois retângulos das claraboias, triângulos perfeitos, o pentagrama – e mesmo no modelo de descrição minucioso das personagens, o qual ressalta ângulos, linhas, curvaturas, etc.

---

<sup>146</sup> Cf. Papis, 2005, pp. 86-95

<sup>147</sup> Lins, 1979, p. 142

<sup>148</sup> <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-6/>

Enquadrada em sua fosca moldura, de perfil, em trajes seiscentas, lembrando Ana da Áustria no vestuário e nas linhas, sustenta – gesto delicado e régio – o ramo vertical com uma flor aberta ao nível de seus olhos.<sup>149</sup>

Sou angulosa e alta; em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete.<sup>150</sup>

Traçando-se, entre elas e a sombra do umbigo, duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos.<sup>151</sup>

Linha curva, opaca, superposta à outra, igualmente espessas, porém que adquiriria, em meus sentidos, transparência de arco-íris, isto era eu.<sup>152</sup>

Por fim, a notável presença de elementos comuns no primeiro e no último fragmento do conto, ambos da personagem masculina, realiza entre eles o laço que torna possível ver a circularidade que deseja ter a própria estrutura do conto, trazendo a noção de infinito para a leitura. É relevante destacar aqui o desenho do padrão circular (Fig. 2), produzido pela alternância das vozes narrativas, criado pela pesquisadora Loide da Silva Chaves (2010), no seu trabalho de pós-graduação dedicado ao conto:

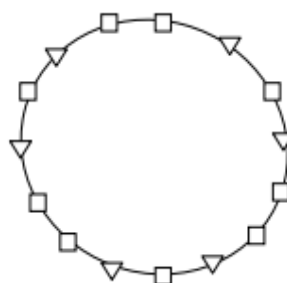


Fig. 2 – Desenho do padrão circular dos trechos narrativos de “Um ponto no círculo”, retirado da dissertação de mestrado de Loide da Silva Chaves (UnB/2010).

Subsequente a “Um ponto no círculo”, onde temos visíveis referências a quatro figuras importantíssimas para a geometria, “Pentágono de Hahn” surge com a quinta figura, um polígono regular com cinco lados. Num mergulho sobre a simbologia dessa forma, destacou-

---

<sup>149</sup> Lins, 1966, p. 24

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 26

<sup>151</sup> *Ibid*, p. 30

<sup>152</sup> *Ibid*, p. 32



se o papel que têm as figuras geométricas na ligação espiritual do homem com a ordem universal. No *Glossário Esotérico* encontro que:

Os sólidos e as figuras geométricas são condensados de energias e se relacionam aos números, aos sons, às cores, aos fogos e aos Raios. Concentram grande potencial, especialmente quando regulares. Atuam como ressonadores e transformadores de vibrações universais, com as quais entram em contato segundo a lei da afinidade. Suas qualidades estão além do racionalismo, embora também possam ser estudados de acordo com a lógica. Estimulam o ser humano a conectar-se com leis de equilíbrio, de perfeição, de ordem e de harmonia, já que as retratam de maneira profunda.<sup>153</sup>

Na geometria sagrada, o pentágono se associa ao quinto elemento do Universo, o éter, que representa o espírito, e se relaciona diretamente com o dodecaedro regular, sólido platônico formado de doze pentágonos regulares reunidos três a três em cada vértice. É um dos cinco sólidos geométricos essenciais, o único que não pode ser gerado através de triângulos (espécie de partícula fundamental para Platão), representando a quintessência do universo natural (Fig. 3). Entre as figuras sólidas sagradas, o dodecaedro é especial pelo poder que possui, tendo sua irradiação associada aos processos iniciáticos e de contato com mundos supranaturais. Por fim, é símbolo da projeção infinita da consciência do homem no cosmos. Chama-me a atenção aqui o número de arestas do dodecaedro e o número de fragmentos de narrativa do conto: ambos trinta.

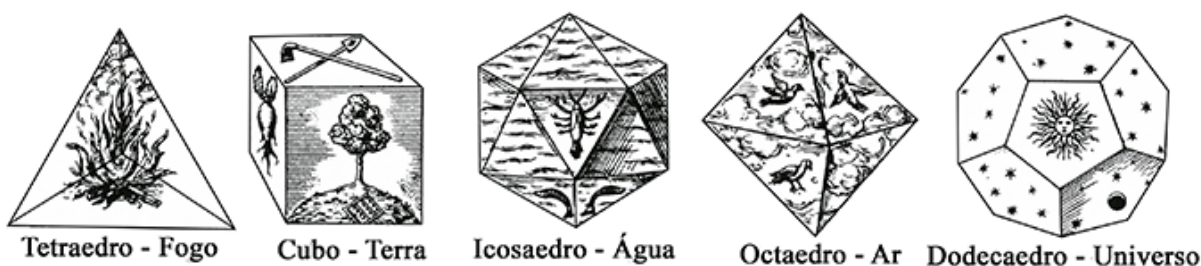


Fig. 3 – Sólidos Platônicos em um diagrama místico. Tetraedro (quatro faces triangulares); Cubo (seis faces quadradas); Icosaedro (vinte faces triangulares); Octaedro (oito faces triangulares); e Dodecaedro (doze faces pentagonais).

<sup>153</sup> Trigueirinho, 1994, p. 440

Além disso, no pentágono se oculta a forma geométrica estelar do pentagrama. As acepções entre eles são parecidas: as cinco extremidades representam os cinco elementos – fogo, terra, água, ar e espírito -, quando desenhado dentro de um círculo, sua função é unir todos os aspectos do homem. No simbolismo hindu, cinco corresponde à conjunção de dois (número feminino) e três (número masculino)<sup>154</sup>. Em “Pentágono de Hahn”, não por coincidência, temos três personagens masculinas e duas femininas.

Em recente ensaio publicado, no qual é conduzida análise das analogias musicais do conto, Poliana Queiroz Borges (2017) verifica que a forma geométrica do pentágono se estabelece como o espaço de onde ecoam aquelas cinco vozes: “Em “Pentágono de Hahn”, o espaço é dado como referência primeira, a partir da determinação geométrica do espaço ficcional circunscrita a um pentágono”<sup>155</sup>. Escrito a partir de cinco narradores diferentes, o conto demonstra já no seu primeiro fragmento as vastas possibilidades do múltiplo foco narrativo: duas personagens, em duas cidades pernambucanas, narram simultaneamente suas respectivas experiências de encontro com Hahn. Para esse jogo textual, Osman Lins explora com destreza o recurso visual dos sinais gráficos, que situam o leitor nos movimentos da prosa.

Para reforçar os comentários que fiz até aqui, destaco a análise ímpar de Anatol Rosenfeld sobre *Nove, Novena*, na qual o crítico auxilia na compreensão da verdadeira intenção de Osman Lins ao inserir inovações formais no texto cujo estilo em muito difere daquele conciso das suas obras anteriores. Após analisar alguns processos narrativos complexos da obra, Rosenfeld define essa nova visão de Lins como “uma visão em que se entremostra o homem reintegrado no mundo”<sup>156</sup>, na qual se percebe “a aspiração, herdada dos românticos, de superar pela “grande síntese” as fragmentações do homem moderno”<sup>157</sup>. Pela estrutura múltipla das narrativas, sugere um movimento contrário ao antropocentrismo da ficção burguesa. Para o crítico, no caso de Osman Lins, poder-se-ia falar de um “cosmocentrismo” em substituição àquele, pois se percebe constantemente a tentativa de manter em equilíbrio o microcosmo de cada narrativa ao macrocosmo do conto e, mais amplamente, da obra. Com a adoção do múltiplo foco narrativo e dos sinais gráficos

---

<sup>154</sup> Cf. Chevalier & Gheerbrant, 1988

<sup>155</sup> Borges, 2017, p. 73

<sup>156</sup> Rosenfeld, Anatol. O olho de vidro de “Nove, Novena”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 de dezembro de 1970, ano 15, nº 699. Suplemento Literário.

<sup>157</sup> *Idem*

identificadores, Lins procura reproduzir uma “visão plana, aperspectívica, presentificadora”<sup>158</sup>.

Em consonância com essa análise, na totalidade dos contos de *Nove, Novena*, verifica-se que um aperspectivismo temporal é desenvolvido. O tempo se expressa pela simultaneidade presente nas narrativas, como nos chama a atenção João Alexandre Barbosa, no prefácio. Segundo o crítico, há uma tentativa de Osman Lins de proporcionar um “encontro a dois – leitor e personagem”<sup>159</sup>, afinal, na supressão do narrador pela própria voz das personagens, está o convite para o leitor adentrar a construção da trama textual, vendo mesmo a costura da sua estrutura.

Dando espaço agora a uma análise do elemento poético do conto, nota-se que a elefanta Hahn é uma imagem bem explorada pelas palavras de Osman Lins durante todo o curso das narrativas, sendo o ponto central do pentágono. O contato com Hahn acontece de diferentes maneiras para cada personagem: uns a conhecem através da execução de seu número rigorosamente ensaiado e repetido inúmeras vezes, outros nem mesmo chegam a ver a elefanta, mas sua ilustre e contagiante presença lhes altera o cotidiano. Ao longo do conto, Hahn adquire múltiplas conotações para cada um dos personagens à medida que se torna uma metáfora da experiência do silêncio, da urgência de falar diante da mudez. Sua presença é já interpelação da linguagem, silêncio que demanda a palavra.

Explicável também que, duas semanas após a elefanta haver chegado, eu, de tanto ouvir falar nos seus modos, sentisse, quando soava no ar sua trombeta, um sentimento raro, uma alegria. Tinha a impressão de que ela me chamava; dei a responder àqueles gritos, sentindo-me culpada se não o fazia.<sup>160</sup>

Ao nos concentrarmos na narrativa da quinta personagem que forma o pentágono, temos noção da unidade que o seu discurso apresenta. Apesar da justaposição das outras quatro narrativas, nada altera a coerência de sua narração, podendo ser lida separadamente, sem que se sinta falta de algum elemento complementar.

A personagem em questão encontra Hahn numa curta viagem à sua cidade natal, com pretexto de visita costumeira à sua avó, mas nos revela, nos seis fragmentos em que aparece

---

<sup>158</sup> *Idem*

<sup>159</sup> Barbosa, 1975, p. 1

<sup>160</sup> Lins, 1966, p. 44

no conto, o verdadeiro impulso para a viagem: numa das fugas da sua insatisfatória vida conjugal, a vã tentativa de reviver sentimentos e lembranças do seu passado na cidade onde cresceu. Sua narrativa é uma das aberturas da obra para a experiência do trabalho de criação, pois se trata aparentemente de um escritor, que, como os domadores de elefantes, precisa cercar-se de instrumentos e artimanhas para amestrar as palavras e romper o próprio exílio: o silêncio. Já na sua primeira entrada no texto, o encontro com Hahn – mais especificamente, o seu sopro – mostra-se como abertura para suas reflexões acerca do ato criador. Poliana Borges (2017) chama a atenção para a tradição judaico-cristã, em que “o primeiro homem teria sido criado por Deus a partir do barro, que ganhou vida com o sopro divino”, concluindo que “o sopro de Hahn nas mãos do pretendente a escritor evoca, alegoricamente, o sopro criador, como a habilitá-lo para essa atividade”<sup>161</sup>.

Para a personagem, o encontro com a elefanta mostra-se como abertura para a reflexão sobre sua própria condição de homem sem domínio das palavras. Na presença da elefanta, do seu cerco de “escaldante silêncio”, a personagem, confronta-se com sua própria impotência diante da palavra, essa que se mostra como a única forma de apreender e revisitar as memórias que tanto busca reviver. Comparando-se à elefanta, o escritor se vê então servo, e não mais senhor da sua linguagem.

Entre o pátio e esta sala de jantar, vou esmagando nos dedos, como se fosse areia quente e úmida, o sopro da elefanta. Apercebo-me, pela primeira vez, do quanto minha vida se tornou estéril e quão hostil é o meio onde flui a mor parte dos meus dias. Um monstro, ao sol e no silêncio; um paquiderme, não de grandeza, mas de aridez e pobreza interior; com a agravante de que tudo em mim é secreto, não provocando, ainda que acidentalmente, o interesse alheio; com a atenuante de não ser mudo, mas dispor da palavra, instrumento que manejo mal, podendo amestrar-me, para consignar, se não o meu exílio, minha constância no sentido de rompê-lo.<sup>162</sup>

Ao adentrar a casa da avó por uma via de acesso não habitual, apodera-se da personagem um estado contemplativo. Envolto pelo silêncio da tarde na casa, começa a questionar a natureza do tempo-espço que adentrara:

---

<sup>161</sup> Borges, 2017, p. 86

<sup>162</sup> Lins, 1966, pp. 45-46

Que sensação se apodera de mim? Em que misterioso espaço penetrei, ao franquear o muro e invadir, por uma via que não a habitual, esta casa silenciosa? Minha avó dormia, dorme, um lençol sobre as pernas.

Gestos banais, penetrados – por que razão? – de uma substância transcendente.

Onde estaria eu nesse domingo?

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?<sup>163</sup>

Na percepção de gestos, cheiros e objetos que fizeram permanecer na casa a mesma atmosfera de dias passados, a personagem vê “abrir-se um espaço” para adentrar o passado: “Penetrei no passado, estou simultaneamente na tarde deste domingo e em outra época remota (...). Sucederia o mesmo se tivesse entrado pela porta? Sei, com segurança, que jamais conhecerei experiência semelhante<sup>164</sup>”. Sentindo ainda as réstias do passado, “um ar morto, sons mortos, inerte claridade”<sup>165</sup>, surgirá dessa experiência a constatação do vazio que preenche os seus dias presentes, no qual reside o verdadeiro impulso para querer reviver o passado: “Quanto a mim, busco-o [o passado] porque não tenho coragem de reassumir – ou assumir – a direção dos meus dias<sup>166</sup>”. Aos poucos, vai se confirmando em seu espírito a urgência de escrever. A partir daí, torna-se mais forte o traço de metaficcionalidade em seu discurso. Ao retomar a imagem de Hahn, reflete sobre as artimanhas do trabalho de captura e adestramento a que são submetidos os elefantes para servir aos homens, e a isso compara as técnicas que deverá conquistar para escrever: “Silêncio, perseverança, audácia, paciência, teias, os sentidos alerta, armas que terei de obter, para cercar as palavras, amestrá-las depois com agulhão e banhos. Haveréi que artes de ensinar-lhes?<sup>167</sup>”.

Destaca-se para mim, nas palavras do personagem, a própria concepção de nosso escritor sobre a obra de arte, a qual se amplia no seu ensaio que abordamos no primeiro capítulo: “Não se oferecem nunca por acaso, de improviso, as decisões essenciais de um homem; tal como na obra de arte, vamos chegando a elas devagar, com iluminações, e sobretudo com amadurecimento, esforço, meditação, exercício”<sup>168</sup>. No entanto, na própria reflexão sobre o tempo e a memória notam-se algumas questões caras a Osman Lins, a

---

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 49-50

<sup>164</sup> Lins, 1966, p. 55

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 59

<sup>166</sup> *Idem*

<sup>167</sup> *Ibid*, p. 60

<sup>168</sup> *Ibid*, pp. 59-60

começar pela nova visão de Lins sobre o tempo da narrativa, podendo se associar a experiência de simultaneidade entre presente e passado que vive a personagem com a ideia de mundo presentificado que o autor deseja imprimir à sua obra. Quanto às ordens que a personagem dá a si mesmo:

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 mais uma entidade soberana, 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.<sup>169</sup>

Não seriam elas as mesmas que Osman Lins terá dito a si mesmo? A passagem encerra a epifania da personagem, após se perceber um perseguidor de “coisas defuntas”<sup>170</sup>, de um tempo irrecuperável. Escrever torna-se a única possibilidade de “vivificar o que foi pelo Tempo devorado”<sup>171</sup>. A escrita aparece então como o lugar da *memória* e da *escolha*, ou melhor, onde se potencializa a responsabilidade do homem pelo seu presente. Responsabilidade compulsória que nos lembra em partes o que se visualizou na análise do conto “O Navio” em *Os Gestos*, com a diferença de que o que vemos aqui não é uma angústia diante da condição de homem abandonado às próprias escolhas, mas um despertar da “gana de criar”, do desejo de “reassumir a direção” da própria vida, sem deixar que nada seja atribuído ao acaso.

Sem querer me aprofundar neste aspecto, pontuo ainda que, no traço autobiográfico da narrativa dessa personagem – traço que forma ainda outros desenhos em “O Retábulo” e “Perdidos e Achados” –, ressaltado na presença da cidade natal de Osman Lins, na estreita relação da personagem com sua avó e, ainda, mormente, pelas suas reflexões sobre a escrita, pode se estabelecer outro elo de continuidade com *Os Gestos*, pois, no conto “A partida”, como afirmou o escritor, temos narrado o seu desligamento da sua cidade natal<sup>172</sup> e sua última noite na casa em que fora criado por sua avó. Pode-se dizer que essa linha narrativa de “Pentágono de Hahn” parece mesmo dar certa continuidade à história de “A partida”.

---

<sup>169</sup> *Ibid*, p. 72

<sup>170</sup> *Ibid*, p. 71

<sup>171</sup> *Ibid*, p. 72

<sup>172</sup> Lins, 1979, p. 182

Por outro lado, *Nove, Novena* é como a primeira prova dessa (re)conquista de Lins, no qual é inegável a extrema consciência de um escritor “geômetra”, como chamou Anatol Rosenfeld, que se posiciona a todo tempo em relação ao seu trabalho literário, não deixando que nada escape ao seu plano calculado. Além de contemplar uma rigorosa estrutura, o livro confirma a arte como esse lugar mais próprio da memória, o único onde é possível não apenas presentificar o passado, mas também eternizá-lo, como a imagem-memória de Hahn, “emblema agora do grande e do impossível, de tudo que é maior do que nós e que, embora acompanhem algum tempo, raras vezes seguimos para sempre”<sup>173</sup>.

O número três surge aqui a partir da conjunção das trinta ( $3 \times 10 = 30$ ) sequências narrativas de “Pentágono de Hahn”. O conto possui cinco narradores-personagens, responsáveis cada um por seis fragmentos ( $5 \times 6 = 30$ ), ou  $[(3 + 2) + (3 \times 2) = 30]$ . Deixo ainda registrada a possibilidade de vermos uma progressão geométrica entre “Um ponto no círculo” (15) e “Pentágono de Hahn” (30), da qual a razão seria dois.

Dois, com certeza, um número importante em “Os confundidos”. Trata-se de um diálogo entre um casal. Excluídas as seis entradas do narrador onisciente, o diálogo se estabelece a partir de cinquenta falas da personagem feminina e quarenta e nove da personagem masculina, totalizando noventa e nove falas ( $50 + 49 = 99$ ), ou ( $3 \times 33 = 99$ ). Somados os três narradores, obteríamos cento e cinco fragmentos, número que poderia ser reduzido para seis ( $105 = 1 + 0 + 5 = 6$ ). Para mim, os dois noventa e nove (99) representam ainda graficamente o inverso do que vimos em “Um ponto no círculo” com a síntese de contrários promovida pela soma de seis e nove ( $6 + 9 = 15$ ). Símbolos muito condizentes com os respectivos enredos, afinal lá realiza-se um ato sexual, o qual possibilita a total união entre dois corpos opostos (69), aqui, no entanto, a síntese é impossível, existe apenas o conflito, assim permanecem inalteradas as formas (99).

De certo modo, “O retábulo de Santa Joana Carolina” continua, mas também rompe com o padrão, pois é construída a partir de doze mistérios ( $3 \times 4 = 12$ ). Até o décimo primeiro, estão justapostos em cada mistério um ornamento e uma sequência narrativa (das quais participam um narrador-personagem ou ainda uma multidão deles), no entanto, quebrando o padrão de enumeração com o título “Mistério final”, o décimo segundo mistério conta apenas com a sequência narrativa, o que impossibilita acharmos, na totalidade dos fragmentos do conto, o número vinte quatro ( $3 \times 8 = 24$ ).

---

<sup>173</sup> Lins, 1966, p. 72

Por outro lado, esse mistério, marcado pelo símbolo do infinito ( $\infty$ ) – justamente o elemento que falta para uma progressão geométrica entre doze ( $3 \times 4 = 12$ ) e vinte quatro ( $3 \times 8 = 24$ ) –, comporta um retrato da síntese que representa o número três.

Contou que duas moças muito semelhantes, vestidas de branco descalças, suspensas no ar, ambas com o pé direito estendido, haviam-na chamado. Do pé, nascia longo caule vertical, com um lírio na ponta, enorme, boiando à altura de seus rostos. Entregaram-lhe um ramo de oliveira e um grande anzol de chumbo. “Vem, seremos três.” Puseram um manto de arminho nos seus ombros. Rasgou o manto, plantou o ramo, ignorava o que fizera do anzol. Saíram as três correndo, através de túneis pedregosos.<sup>174</sup>

Aqui Osman Lins parece “pintar” sua versão das Três Graças (Fig. 4), motivo representado em várias obras de arte desde a Antiguidade Clássica. Entrelaçadas pelos ombros, sempre juntas, as três divindades aparecem, descalças, com uma das pernas flexionadas, com o pé meio suspenso em relação ao chão. Na mitologia grega, as Graças são as três deusas da abundância, da dança e dos banquetes. Junto com Minerva, são as responsáveis por confeccionar as túnicas e outras peças do vestuário das deusas. Nas obras aparecem com algumas partes do corpo envoltas por tecidos bem finos, em geral, brancos, quase atingindo a transparência, ou totalmente nuas. Variam os objetos que têm nas mãos, mas são quase sempre flores, ramos e frutos, símbolos relativos à sua divindade. Nas pinturas, predominam as cores frias, transmitindo-nos uma luminosidade. No fundo, são abundantes os motivos da natureza, com árvores, animais e montanhas.

---

<sup>174</sup> Lins, 1966, p. 136





Fig. 4 – Les trois Grâces, século XVI, óleo s/ madeira 45 x 105 cm. (Musée du Louvre)

Todos esses elementos aparecem na sequência narrativa compreendida entre duas falas de Joana Carolina, que juntas levam à mesma ideia de circularidade que vimos entre o primeiro e o último fragmento de “Um ponto no círculo”. Nas duas falas, o nono mês do calendário é ainda mencionado por Joana três vezes.

“Em que mês estamos?” Desaparecera seu medo de morrer. Isto significava que a morte preparava o salto. “Em **setembro**? Então não está longe.”<sup>175</sup>

“(…). Estamos em **setembro**?” “Sim.” “A hora está próxima. Sinto cheiro de cal, de cimento, de musgo. **Setembro** você disse?” “Sim.”<sup>176</sup>

Entre essas, narra-se um delírio sublime de Joana antes de morrer. Está presente a luminosidade: “As partes iluminadas, quando cruzavam com nuvens, ficavam mais brilhantes, um clarão aceso e ofuscador. A terra estava branca, chão e plantas, as sombras no chão, tudo

---

<sup>175</sup> Lins, 1966, p. 136

<sup>176</sup> *Ibid*, p. 137

era branco, terra imaculada”<sup>177</sup>; a abundância da natureza, que se liga ainda ao poder daquelas divindades: “Jambos, mangas-rosas, cajus, goiabas, romãs, tudo pendia dos ramos, era uma fartura, um pomar generoso e pesado de cheiros. Joana e as duas moças puseram-se a correr, agora na campina, de mãos dadas. Um pasto verde, cheio de marrãs e árvores com sombras”. O grande diferencial do quadro de Osman Lins é o ritmo dado à narração, concedendo movimento a uma imagem representada desde sempre apenas pela imobilidade da pintura e da escultura.

Rasgou o manto, plantou o ramo, ignorava o que fizera do anzol. Saíram as três correndo através de túneis pedregosos. (...). Desapareceu a lua no horizonte. E todos viam ser a brancura do mundo apenas crosta, pele que se rompia, que se rompeu, desfez-se, revelou o esplendor e o sujo do arvoredado, do chão, a cor do mundo. (...). De repente, seus mortos, invisíveis, começaram a chamar. Álvaro gritava por Nô, Nô por Maria do Carmo, esta pela irmã, a irmã por Totônia, Totônia por Jerônimo, Jerônimo por Nô, Nô por Filomena, Filomena por Lucina, Lucina por Floripes, Floripes por Jerônimo, Jerônimo por Suzana, Suzana por Totônia, Totônia chamava Ogano.<sup>178</sup>

Por fim, outro jogo de palavras interessante do último mistério forma-se a partir das vinte e três letras do alfabeto, que aparecem através de vinte quatro nomes próprios, sendo repetido, no final da sequência, o primeiro nome: formando outro círculo-infinito.

Mulheres à janela, velhos nas calçadas, moças de braços dados, rapazes nas esquinas, crianças na praça (Áureos e Marias, Beneditos e Neusas, Chicos e Ofélias, Dalvas e Pedros, Elzas e Quintinos) veem o enterro passar entre as casas de frontões azuis, verdes, vermelhos e amarelos.<sup>179</sup>

Vamos carregando Joana para o cemitério, atravessando a cidade e seu odos de estábulos, de cera virgem, de leite derramado, de suor, de frutas, de árvores cortadas, de muros úmidos, entre Floras e Ruis, Glórias e Sálvios, Hélios e Teresas, Isabéis e Ulisses, Josés e Veras, Luízas e Xerxes, Zebinas e Áureos.<sup>180</sup>

Os nomes, reposicionados, completam-se, seguindo perfeitamente a ordem alfabética:

---

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 136

<sup>178</sup> *Ibid*, pp. 136-137

<sup>179</sup> *Ibid*, p. 134

<sup>180</sup> *Ibid*, 1966, p. 137

Áureos e **Marias**  
**Beneditos** e **Neusas**  
**Chicos** e **Ofélias**  
**Dalvas** e **Pedros**  
**Elzas** e **Quintinos**  
**Floras** e **Ruis**  
**Glórias** e **Sálvios**  
**Hélios** e **Terasas**  
**Isabéis** e **Ulisses**  
**Josés** e **Veras**  
**Luízas** e **Xerxes**  
**Zebinas** e Áureos

No último mistério, é marcante o traço poético. Aqui, o cálculo se concretiza numa potência infinita da palavra. O ritmo é responsável por fundir narração e ornamento. Trata-se do enterro de Joana Carolina, narrado por um “nós” que lembra ainda o do coro das tragédias gregas e do qual participam uma multidão de nomes, plantas, animais, objetos, barulhos, cores. Sobre as cores, noto ainda a sensível repetição de três: branco, verde e gris, presentes no vestido de Joana, na estação de seu enterro, nos objetos relativos às duas moças e ainda em vários elementos “O branco, o verde, o gris. Alvos muros, ciprestes, lousas sombrias (...). Trazendo o quê? Sal, cinza, absinto? Dentes, mofo, limo?<sup>181</sup>”.

Não poderia deixar de olhar o terceiro, o sexto e o nono mistério. Situado exatamente no meio do livro, para ser mais exata na página cento e dezessete ( $117 = 1 + 1 + 7 = 9$ ), o nono mistério chama a atenção por ser a mais evidente das metarreflexões sobre a escrita na obra. Com um jogo entre fontes e realces, o texto ganha um desenho geométrico. Dois blocos: no primeiro, em letra capitular e em negrito, uma sequência – sem nenhum espaço – de quinze palavras, todas relativas à linguagem, a linha rompendo-se sempre na quinta letra; no segundo, a definição de “palavra”, feita numa linguagem quase didática, porém, sem perder o teor poético presente em todos os ornamentos. Na estrutura dos dois desenhos, percebemos outro espelhamento:

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, pp. 137-138

## NONO MISTÉRIO

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

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

117

Fig. 5 – Página 117 nas três primeiras edições de *Nove, Novena*.

O desenho (Fig. 5) formado pelos signos “palavra” e “escrita” expressam, em sua simetria, a razão áurea, inscrita também no grafismo do seis e do nove. No outro bloco, o espelho cria-se a partir do sinal de pontuação (:) e das duas palavras “gêmeo” destacadas no texto. Acrescento ainda que a sequência narrativa desse mistério compreende três sinais, todos se encontram já estampados na primeira página.

Analiso melhor o número de páginas de *Nove, Novena* e me deparo com o máximo cuidado do escritor em dispor, nas duas edições publicadas enquanto estava vivo (e também na terceira, provavelmente sob supervisão da confidente de sua obra, Julieta Godoy de

Lareira), o nono mistério na mesma página (117)<sup>182</sup>. Volto ainda para o primeiro conto e percebo que “O pássaro transparente” também ocupa, nas três edições, a página nove (9). Dispondo da segunda edição em arquivo digital, posso contar que, durante toda obra, o numeral nove aparece exatamente nove vezes. Coincidências? Essas quase nunca operam na obra de Osman Lins, que como vemos foi milimetricamente pensada em seus detalhes.

“Conto barroco ou unidade tripartita” tem no título a sua maior menção ao três: a unidade que se divide em três partes. Em entrevista, Osman Lins diz sobre o conto: “Esta narrativa, composta de alternativas tríplexes, opera-se no campo do possível. Sua mola central é a conjunção “ou”.”<sup>183</sup>. O cálculo das sequências narrativas torna-se praticamente impossível, já que as conjunções “ou” ou “então”, que aparecem nove vezes no texto, não permitem que o conto estabeleça um enredo central, mas sim um quadro de “quatro mil e noventa e cinco”<sup>184</sup> ( $3 \times 1.365 = 4.095$ ) possibilidades, número que poderíamos reduzir a dezoito ( $4.095 = 4 + 0 + 9 + 5 = 18$ ), que, por sua vez, se reduz a nove ( $18 = 1 + 8 = 9$ ). Além das nove conjunções, o conto apresenta seis espaços marcados pelo símbolo □ e se passa nas três cidades mineiras barrocas: Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes.

Em “Pastoral” e “Noivado”, não encontro o mesmo padrão pelo número de fragmentos textuais. No entanto, no primeiro, leio no início da narrativa “Não é para ele, nem para meu padrinho, é para as seis mulheres de Goiana, (...) é para estas que eu desejaria ter seis olhos. (...). Isto que parece um coro de cigarras, seis cigarras cantando, é o perfume de minhas seis goianenses”<sup>185</sup>. Por sua vez, no segundo, a junção dos sinais das personagens **I 8**, que lembram os números um e oito ( $1 + 8 = 9$ ), aparece apenas três vezes na narrativa. Trinta anos é o tempo de repartição de Mendonça. Sessenta, a sua idade: “Não lhe dei esse prazer. No exato minuto em que recebi o Diário Oficial, escrevia a palavra: *sessenta*. Por coincidência é a minha idade”<sup>186</sup>. A discussão amorosa acontece entre Giselda e três Mendonças, em três idades diferentes (28/39/60) Numa das falas de Mendonça, encontramos ainda três repetições do numeral trinta: “Trinta longos anos de trabalho. Mereci o prêmio. (...) Trinta anos não são trinta dias!”<sup>187</sup>.

---

<sup>182</sup> Acrescento que, na segunda e terceira edições, nas quais é adicionado o prefácio de João Alexandre Barbosa, a contagem das páginas se inicia somente na terceira página do prefácio, mantendo inalterada essa numeração.

<sup>183</sup> Lins, 1979, p. 253

<sup>184</sup> *Idem*

<sup>185</sup> Lins, 1966, pp. 165-166

<sup>186</sup> Lins, 1966, p. 184

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 185

Com esta leitura, não se pretende encerrar a obra de Osman Lins num cálculo ou sistema aritmético, mas sim demonstrar como o escritor tornou possível que, num livro, objeto finito, de páginas, parágrafos e palavras finitas, circulasse o mundo, o Universo, o Infinito: “o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria”<sup>188</sup>. Como na bela imagem do ornamento do “Primeiro mistério”, Lins, em sua balança, equilibra, de um lado, a palavra, do outro, o mundo.

---

<sup>188</sup> *Ibid*, P. 29

## CONCLUSÃO

Após a comparação empreendida entre as duas obras, verificou-se que em muito diferem em sua estrutura: a primeira, com seus recursos expressivos tradicionais, observados no respeito à forma canônica do gênero e em seu estilo preciso e eloquente, liga-se a uma tradição literária sólida; a segunda distingue-se pelas suas particulares conquistas, assinaladas por significativas inovações formais presentes em vários níveis da obra: estrutural, temático etc. No entanto, ao retomarmos alguns temas de que se ocupou Osman Lins em *Os Gestos* – incomunicabilidade, angústia, opressão/liberdade, memória – e mesmo em algumas cenas, como fora ressaltado, percebemos que, em *Nove, Novena*, esses temas não são negados, mas sim, geometricamente, potencializados, pela sua estrutura particular, levando-nos à conclusão de que na obra de Lins, como afirma o escritor, “não se processam mudanças, mas metamorfoses”<sup>189</sup>.

Em 1958, a principal crítica de Eduardo Portella à obra ficcional de Osman Lins se fixava no “seu caráter por vezes conformista”, que demonstrava uma “ausência de pesquisa de sentido *experimental*”<sup>190</sup>. Com certas inovações de *Nove, Novena*, podemos ver que a crítica de Portella poderia, sim, ter vindo a contribuir para o rumo que tomaria a obra do escritor em sua fase de plenitude. Os principais “problemas” levantados por Portella em *Os Gestos* são superados magistralmente em *Nove, Novena*. A atenção demasiada aos personagens e seus mundos interiores é substituída pela fragmentação espaço-temporal da narrativa polifônica e a consequente descentralização do foco narrativo em cima de uma personagem central. O tempo puramente “linear” dos primeiros contos é substituído por um desejo de flagrar a extensão do presente. A carência de pesquisa dará lugar ao trabalho de um exímio pesquisador que, com sua escrita, procura encontrar o ponto em comum entre a literatura e outras áreas do conhecimento. Conquistas experimentadas em traços marcantes da obra e que continuarão a ser aperfeiçoadas nos seus próximos livros.

Assim, mesmo que Lins não tenha lido a crítica de Portella – o que nos parece pouco provável, tendo em vista que fora publicada no mais importante jornal do seu estado à época, do qual era também colaborador regular, além de vermos várias citações de Portella em *Guerra sem testemunhas*, o que nos assegura sua leitura do crítico, inclusive do seu livro

---

<sup>189</sup> Lins, 1979, p. 167

<sup>190</sup> Portella, 1959, p. 133

*Dimensões I*<sup>191</sup> – vê-se que, de algum modo, o crítico havia pressentido o seu potencial, afinal já havia identificado em Osman Lins: “um escritor com raras aptidões formais. Capaz de enriquecer com resultados preferimos dizer essenciais os recursos técnico-expressivos de nosso conto”.<sup>192</sup>

O movimento de transposição de um limiar feito por *Nove, Novena* nos remete, por outro lado, às premissas de bordejamento e de superação de limites na escrita de Osman Lins desenvolvidas no primeiro capítulo, pois o experimentalismo formal no livro não é senão fruto das incursões e buscas de nosso escritor nos caminhos desconhecidos da literatura e da arte em geral.

A trajetória das suas obras ficcionais revelam um escritor que não se contentou em permanecer circunscrito num espaço determinado, onde os seus esforços se concentrassem em esgotar possibilidades de criação a partir apenas de contextos da realidade imediata, mas, antes, Lins se afirma a todo tempo como um escritor determinado a buscar novas formas de “perseguir, apreender e disciplinar, ao jugo da palavra exata, realidades esquivas”<sup>193</sup>. Para isso, adentrou em domínios independentes da arte literária, através de pesquisas e leituras diversas, que resultaram em novas possibilidades de representação para suas obras, permitindo-o solucionar a carência de pesquisa apontada pela crítica de Portella.

É necessário pontuar que Osman Lins sempre recusou que as transformações de sua obra fossem pensadas como um experimentalismo estéril e vulgar, descendente da velha tentativa vanguardista de promover o novo a qualquer custo. Pelo contrário, tendo em vista a seriedade e paixão com que encarava o exercício de escrever, as razões para tal metamorfose se mostram intimamente ligadas à visão que o próprio escritor possui do mundo e do homem contemporâneo. Afinal, como nos afirma o escritor, suas obras não buscam ser uma ilustração de teorias, mas sim a representação de sua “aventura pessoal em face do mundo da escrita e do ato de narrar”<sup>194</sup>.

Osman Lins por várias vezes ressaltou que suas obras eram resultado do máximo que suas forças lhe permitiram produzir num determinado momento de sua vida, não sendo por ele admitido que o escritor encarasse a realização de um trabalho literário como um passatempo, afinal ali estavam em jogo anos de sua vida dedicados a uma luta consigo mesmo, com suas

---

<sup>191</sup> Lins, 1974, pp. 176-177

<sup>192</sup> Portella. *Diário de Pernambuco*. 19 de janeiro de 1958. (p. 8)

<sup>193</sup> *Ibid*, p. 20

<sup>194</sup> Lins, 1979, p. 179



inquietações, angústias e ambições. Por conseguinte, o desejo de oferecer aos seus pares uma obra que representasse sempre o melhor de si, e o anseio de dar sentido à sua existência através da palavra escrita fizeram de Lins um escritor determinado a enfrentar com avidez as adversidades que lhe confrontaram durante o cumprimento do seu ofício.

No prefácio à segunda edição de *Os Gestos*, sabemos que Lins afirma não haver nada nesse livro que denuncie a sua cólera futura<sup>195</sup>. De fato, ao concluirmos este estudo, percebemos que, no percurso entre *Os Gestos* e *Nove, Novena*, são predominantes as marcas de uma rebelião formal. No entanto, também foi possível perceber elos entre as duas. Afinal, como destacado pelo autor em vários momentos, o seu desejo sempre foi o de conceber um projeto literário que tivesse equilíbrio e coerência, no sentido de que toda obra fosse, ao mesmo tempo, a confirmação das conquistas obtidas até ali, graças, é claro, às obras anteriores, e a expressão de novas inquietações do seu espírito: ou seja, que representassem, ao mesmo tempo, um contraste e uma continuidade.

Desse modo, *Nove, Novena* se revela como o primeiro exemplar do que Osman Lins realizará mais plenamente em *Avalovora* e, com outros tons, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, ocupando assim, segundo Ana L. Andrade, o lugar de única obra da fase de transição do escritor pernambucano. No volume de narrativas, Osman Lins solucionou problemas das suas primeiras obras e, notavelmente, anunciou os primeiros traços fortes da sua nova poética, arquitetada a partir das possibilidades de reparar o mundo de um lugar mais do alto, de ser o Teto, a Torre, o Bacia.

---

<sup>195</sup> Cf. Lins, 1975, p. 6

## Referências Bibliográficas

- Andrade, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- Benjamim, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Borges, Poliana Queiroz. “O limitado dá forma ao ilimitado: Hahn entre fronteiras.” In: *Números e nomes: o júbilo de escrever*, por Elizabeth Hazin, Francismar Ramírez Barreto e Maria Aracy Bonfim, 68-105. Brasília: Siglaviva, 2017.
- Bosi, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- Boyer, Carl Benjamin. *História da matemática*. Tradução: Elza F. Gomide. São Paulo: Edgard Blucher, 1974.
- Cariello, Graciela. “Nove, Novena no contexto da obra infinda de Osman Lins.” In: *Números e nomes: o júbilo de escrever*, por Elizabeth Hazin, Francismar Ramírez Barreto e Maria Aracy Bonfim, 11-36. Brasília: Sigla Viva, 2017.
- Chevalier, Jean, e Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- Frizzi, Adria. “Ofício de relojoeiro: traduzir Osman Lins para o inglês.” In: *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*, por Elizabeth Hazin, 157-172. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2014.
- Garramuño, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro : Rocco, 2014.
- Gusdorf, Georges. *A palavra: função, comunicação, expressão*. Tradução: José Freire Colaço. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010.
- Hazin, Elizabeth. “Navegio.” In: *Palindromia*, por Elizabeth Hazin, Francismar Ramírez Barreto e Maria Aracy Bonfim, 153-169. Brasília: Siglaviva, 2014.
- Hazin, Elizabeth, Francismar Ramírez Barreto, e Maria Aracy Bonfim. *Números e Nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.

- Igel, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.
- Kierkegaard, Soren A. *O conceito de angústia*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2015.
- Leite, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1991.
- Lins, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- . *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- . *Casos especiais de Osman*. São Paulo: Summus, 1978.
- . *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- . *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- . *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- . *Marinheiro de Primeira Viagem*. São Paulo: Summus, 1980.
- . *Nove, Novena*. 3ª. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- . *Nove, Novena*. 2ª. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- . *Nove, Novena*. 1ª. São Paulo: Martins, 1966.
- . *O fiel e a pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- . *O Visitante*. São Paulo: Martins, 1970.
- . *Os Gestos*. 3ª. São Paulo: Moderna, 1994.
- . *Os Gestos*. 2ª. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- . *Os Gestos*. 1ª. São Paulo: José Olympio, 1957.
- Mulinacci, Roberto. “Traduzido e abandonado. Fortuna crítica e desfortuna editorial de Osman Lins na Itália.”. *Cerrados* (Departamento de Teoria Literária e Literaturas) 14, n. 37 (2014): 161-176.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução: Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- Nitrini, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.

- . *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- Nitrini, Sandra. “Um Singular Contador de Estórias.” In: *Melhores Contos: Osman Lins*, por Osman Lins, 9-26. São Paulo: Global, 2003.
- Papus. *A cabala: tradição secreta do Ocidente*. São Paulo: Pensamento, 2005.
- Portella, Eduardo. *Dimensões II: crítica literária*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- Portella, Eduardo. “A encruzilhada do conto”. *Diário de Pernambuco*. 19 de janeiro de 1958.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo Experimental; Editora 34, 2009.
- Rosenfeld, Anatol. “O olho de vidro de “Nove, Novena””. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 de dezembro de 1970, ano 15, nº 699. Suplemento Literário.
- Sartre, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 4ª. Petrópolis: Vozes, 2014.
- . *O ser e o nada*. 15ª. Tradução: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2007.
- Silva, Odalice de Castro. “O tempo suspenso entre a luz e a sombra: “instantes secretos”, de Osman Lins.” In: *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*, por Elizabeth Hazin [org.], 133-150. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.
- Simons, Marisa. *As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- Suassuna, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estetica*. Tradução: Danuta Kurzyca. Vol. I. La estetica antigua. Akal, 1991.
- Trigueirinho. *Glossário esotérico: uma obra dedicada aos novos tempos*. São Paulo: Pensamento, 1994.

**ENCRUZILHADA DO CONTO**

Eduardo Portella

Publicada no *Diário de Pernambuco*, em 19 de janeiro de 1958<sup>196</sup>

Do romance brasileiro contemporâneo se pode dizer que vem se renovando constantemente, que fez da dinamicidade a sua principal preocupação. A ponto de se nivelar, em suas pesquisas e em seus resultados, aos mais sólidos e mais avançados romances tanto da Europa quanto da América. Do nosso conto, porém, já não podemos dizer o mesmo. Menos do que um itinerário dinâmico ele nos apresenta uma realidade estática. A pesquisa de novos recursos expressivos não tem sido, de maneira geral, uma preocupação frequente ou presente em nossos contistas. É verdade que é esta uma generalização que pode ser facilmente repelida. E repelida com esse exemplo forte que é o do sr. João Guimarães Rosa, o de *Sagarana*. Mas esta generalização não deixa de cobrar rigorosa validade quando verificamos que o esquema naturalista, apenas com algumas tímidas alterações pós naturalistas, tem sido seguido com uma obediência que chega a surpreender pela sua intransigência.

E é este fato, exatamente, que vem limitar o significado novelístico do livro de contos que acaba de publicar o sr. Osman Lins. Referimo-nos a *Os Gestos*. Um livro que revela um dos poucos seguros contistas que pode ostentar a literatura brasileira de hoje. E que, retraído em seu quase esconderijo nordestino avesso a qualquer tipo de publicidade, o sr. Osman Lins vem construindo uma obra das mais seguras e fortes da moderna ficção brasileira. Tornando-se também, o mais importante representante da atual ficção nordestina, dessa ficção nordestina que vem sucedendo, bem distante na força e no poder ao grupo dos regionalistas de 30. E com uma atitude de sobriedade que o liga mais à família dos Graciliano Ramos que dos José Lins do Rêgo.

Essa ausência de pesquisa e conseqüentemente de novidade na estrutura do seu conto muitas vezes chega a inscrevê-lo numa linha que é a tradicional machadiana mesmo. E surpreendendo porque no sr. Osman Lins encontramos um escritor com raras aptidões

---

<sup>196</sup> Disponível em <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

formais. Capaz de enriquecer com resultados preferimos dizer os recursos técnico-expressivos de nosso conto. Conto que, nesse aspecto, se perdeu desse romance que já hoje sabemos poderoso e vário.

Mas a arquitetura ou a construção do conto do sr. Osman Lins se mostra declaradamente comprometida com uma tradição que é mais francesa que anglo-americana. Sem se afastar, porém, daquela tradição novelística que se consolidou com o Renascimento Italiano, com Boccaccio precisamente. Uma tradição que preferiu a realidade à fantasia, e fazendo portanto da observação um mundo, sabia reagir diante dessa realidade, quando não com o libelo ostensivo, com a sátira ou a ironia velada.

Não é de se estranhar, portanto, que o sr. Osman Lins tenha dos naturalistas aquela característica que até hoje vem acompanhando a história da ficção: a aptidão para observar como metodicamente a vida que está no alcance. Mas ele vai mais longe: não apenas possui essa adorável capacidade de observação das coisas que fazem o seu mundo exterior e que muitas vezes condicionam o seu universo interior como se revela um contista forte e seguro na descrição dos estados mentais. A ponto de se identificar nele uma propensão ou uma preferência para fixar no mundo interior de seus personagens não somente a grande parte da ação novelística como o maior dos seus cuidados de contista rigoroso.

E precisamente no rigor com que trata a matéria romanesca reside um dos seus maiores méritos de ficcionista. Neste sentido, aliás, se afasta ele daqueles escritores que diante do romance ou do conto se desenvolvem ou atuam entregues a um clima de intuições e de sensações. No sr. Osman Lins, porém a maneira segura de estruturação de seus contos revela um ficcionista consciente de seus recursos e eficiente na estilística do gênero.

Fugindo entretanto do modo tradicional, nos contos do sr. Osman Lins não existem aventuras. Dos três elementos estruturais das formas épicas – personagem, espaço e acontecimento (Wolfgang Kayser) – um deles de tal maneira se destaca que chega a constituir no elemento essencial de sua arte: o personagem. A tal ponto que devemos dizer de seus contos que são, antes, contos de personagem. Não são histórias de acontecimentos e nem daquelas que se agarram violentamente a um espaço determinado. Quase podemos esquecer do seu espaço, que é relativo. Já do tempo, não, o tempo nele é histórico. É o de um homem perfeitamente integrado na temática novelística contemporânea. Dentro de um mundo temático onde os seus personagens acusam e são acusados, sobrevivem ou morrem, quase sempre da angústia ou de desespero.

Desta maneira, como contos de personagens que os são, *Os Gestos* do sr. Osman Lins é livro onde predomina a riqueza das caracterizações. A riqueza e a segurança. Porque nenhum dos seus personagens se mostra débil ou vacilante na caracterização. São antes personagens que fazem da coerência a sua preocupação ou o seu ideal. Vencendo, portanto, a complexidade de suas estruturas. Uma vez que os seus personagens não são apenas daqueles que, pobres de vida interior, têm todos os seus elementares problemas equacionados diante da terra ou da paisagem. Os personagens do sr. Osman Lins são complexos, são torturados. Trazem dentro de si um mundo bem maior do que o que os rodeia. Daí que se ligue o seu conto àqueles chamados *contos de atmosfera*, onde a capacidade de erguer densos mundos novelísticos se completa ou se amplia no caso particular do sr. Osman Lins, pelas qualidades do narrador propriamente dito.

Isto porque, na arte do sr. Osman Lins, se identifica um escritor com as nítidas qualidades do narrador. Qualidades que se acentuam pelo seu poder descritivo, tão evidentes em *Os Gestos*. E em *Os Gestos* precisamente se confirma um escritor possuidor de um estilo próprio, estilo onde a correção verbal, não sabemos se deliberadamente procurada, se harmoniza com aquelas características que individualizam a sua atividade lingüística. Sabendo como Charles Bally que “a linguagem natural é incapaz de expressar sentimentos”, o sr. Osman Lins criou o seu estilo, a sua língua literária, ambas condicionadas por “uma visão caótica das coisas”. Salta a vista aquela característica que J. Middins Murry demonstrou ser a qualidade essencial de todo grande estilo: a precisão. Porque em sua prosa o que mais se distingue é uma linguagem seca sem ser esquemática, enfim, um estilo sem adornos, conciso.

Na verdade, o que realmente limita a importância da obra de ficcionista do sr. Osman Lins é o seu caráter por vezes conformista, é a ausência de pesquisa de sentido *experimental*. Uma obra que, se tão atual: se apresenta pelas preocupações que animam ou conduzem o seu mundo novelístico, se mostra, por outro lado, ainda como que tradicional nos seus processos técnicos, nas suas conquistas estilísticas até. Daí aquela ausência de novidade formal a que nos referimos. Mais ainda: situações que exigiam dele uma hábil utilização do estilo indireto livre são traduzidos apenas com o tradicional emprego do monólogo. É verdade que, como neste exemplo, nem sempre se verifica essa insuficiência técnica.

“Deu alguns passos, sentou-se no lugar predileto do esposo – uma cadeira ampla em cujos braços ele apoiava as mãos horas calado. Ah! Esses silêncios, esses silêncios... Mas para que pensar neles? Sentada na cadeira de Augusto, a balançar-se de leve, sentia-se tão bem! Só

mesmo ali conseguia desoprimir o peito – castigado pelo ventre crescido – e respirar com alívio. Para que pensar em coisas tristes?” (pág. 87).

Por sua vez, um dos momentos de maior consciência técnica em *Os Gestos* é o conto “O Perseguido ou Conto Enigmático”, onde vamos surpreender um admirável aproveitamento de recursos do conto-monólogo, alcançando um resultado de tal maneira positivo que chega mesmo a lembrar pela sua força, o monólogo de Mary Bloom com que Joyce encerra o *Ulisses*.

Por outro lado, a concepção temática de *Os Gestos* atinge por vezes consequências de caráter metafísico pouco frequentes em nossos contistas de hoje. Consequências que vêm enriquecê-lo de um novo valor e, portanto, de maior transcendência. E que, neste livro, dois temas se projetam com um profundo sentido histórico: o da angústia e o da liberdade humana. Dois temas, aliás, que pertencem a uma mesma categoria de valores. E através deles, o que procura o sr. Osman Lins é a explicação radical do homem e da vida. Desta maneira, são sempre os personagens criaturas presas, encarceradas, amordaçadas por uma mordida moral, que por vezes os orienta no sentido do absurdo da revolta. E nessa obstinada procura da liberdade conduzidos uma vez pela angústia e outras vezes pelo desespero, essas criaturas ou se salvavam ou sucumbem, violentamente. Fato que traz para a arte do sr. Osman Lins uma valorização do tipo filosófico, à maneira do melhor romance francês de hoje, de Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir.

Desta maneira, o que vem colocar numa encruzilhada o conto do sr. Osman Lins, são as suas insuficiências técnicas, a sua pobreza inventiva, que ameaçam inclusive as admiráveis qualidades de ficcionista que traz consigo. Qualidades que se podem ampliar, pelo enriquecimento de seus recursos técnico-expressivos, ou desvirtuar, no desinteresse pela pesquisa, no apego a formas expressivas tradicionais já hoje inválidas.