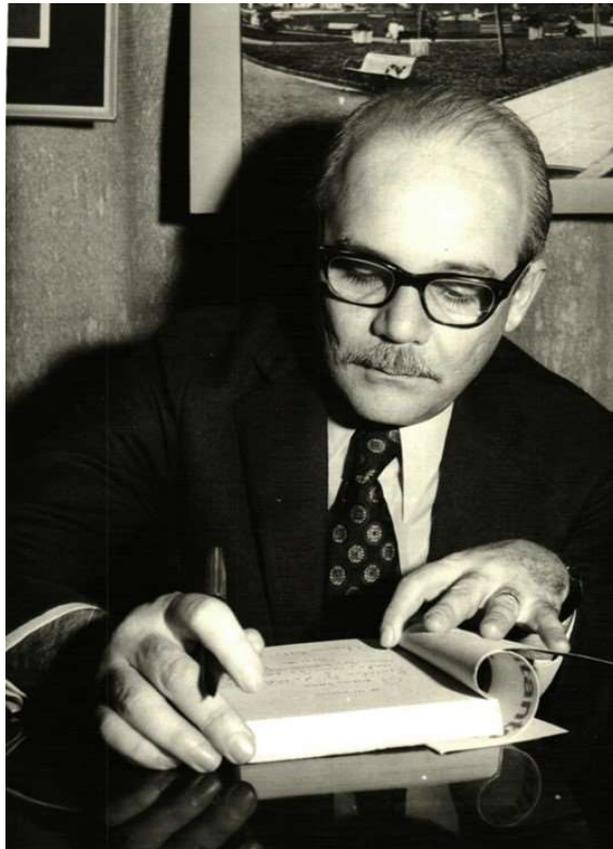


OSMAN POETA



O RIGOR DA RECUSA

THE RIGOR OF REFUSAL

Luciana Barreto Machado Rezende¹⁴³

RESUMO: Por que Osman Lins, que se notabilizou por uma obra estruturada em contos, romances, ensaios e teatro no leito do que chamamos modernidade literária, *não* insistiu no depurado gênero da poesia? E, se chegou a publicar poemas em suplementos literários e diários jornalísticos, especialmente na década de 50, por que não os firmou em livro? Terá o próprio escritor respondido a essas questões? Neste artigo, podemos atestar como, mesmo em sua recusa em se assumir como poeta, Lins dispôs do gesto poético na narrativa em prosa, por meio da absoluta maestria formal quanto aos recursos que ancoram os fundamentos expressivos do poema: sonoridade, ritmo e prosódia, por meio da recorrência de anáforas, assonâncias e aliterações, elementos estéticos caracterizadores do gênero lírico.

Palavras-chave: Osman Lins; literatura e biografia; poesia; arte poética; narrativa.

ABSTRACT: *Why did Osman Lins, who became noteworthy for his work structured on the foundations of what we call literary modernity in short stories, novels, essays and theater, not insist on the refined genre of poetry? In addition, if he came to publish poems in literary supplements and journalistic diaries, especially in the 1950s, why did he not compile them in a book? Did the writer himself answer these questions? In this article, we can attest how, even in his refusal to come out as a poet, Lins arranged the poetic gesture in the prose narrative, through absolute formal mastery as to the resources that anchor the poem's expressive foundations: sonority, rhythm and prosody, through the recurrence of anaphora, assonances and alliterations, aesthetic elements that characterize the lyrical genre.*

Keywords: *Osman Lins; literature and biography; poetry; poetic art; narrative*

¹⁴³ Doutorou-se, em 2017, em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB), com pesquisa sobre a Poética da Queda em *Avalovara*, de Osman Lins, bem como a alegorização e a realidade poética em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Possui Mestrado em Teoria Literária (2008) e Graduação em Comunicação (1992), pela mesma instituição. Estuda ainda os universos literários de Hilda Hilst, Clarice Lispector e Fernando Pessoa. Atuou, de 2018 a 2020, como professora-substituta de Literaturas Portuguesa e Brasileira na UnB. Integra os Grupos de Pesquisa 'Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário' e 'Literatura e Cultura', ambos associados ao CNPq. E-mail: lubarretinha@gmail.com.

Quanto mais verdadeiro, tanto mais poético.

Novalis

Imprimir um facho de luz justamente naquilo que um escritor fez questão de ocultar – declinar, recusar? – poderia configurar uma questão delicada, não fosse o propósito deste dossiê: entrecruzar vida e obra, reemergindo, assim, passagens biográficas e produções subsequentes.

Sabidamente, Osman Lins se notabilizou por uma obra estruturada em contos, romances, ensaios e teatro no leito do que chamamos modernidade literária, especialmente a partir de *Nove, Novena* (1966), cujos “recursos gráficos, superposição de planos e variedade de enfoques narrativos para exprimir uma nova e complexa visão das coisas, à qual pouco importavam os limites de tempo e espaço ou as exigências da lógica comum” (PAES apud LINS, 1973, s/p), como anotou José Paulo Paes, acabaram por antecipar *Avalovara* (1973) e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976).

Por que, então, *não* insistiu no condensado e depurado gênero da poesia? E, se chegou a publicar poemas em suplementos literários e diários jornalísticos, especialmente na década de 50, por que *não* os firmou em livro? Terá o próprio Osman respondido a essas questões? Vejamos a sua declaração em entrevista concedida a Esdras do Nascimento, para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 1969, recolhida no livro *Evangelho na Taba* (1979) ante a basilar questão de por que escreve:

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. A ficção, por assim dizer, era para mim a única via de acesso possível à literatura, o único modo através do qual aquela tentativa me parecia viável. **O que tenho certa dificuldade em explicar é por que não tentei, de modo sistemático, a poesia.** Talvez por **não** conhecer, naquele tempo, **modelos respeitáveis ou que, ao menos, me houvessem empolgado.** Mas a resposta ainda **não é satisfatória** (LINS, 1979, p. 152) (grifos meus).

Ainda na mesma entrevista, Lins desdobra o porquê de não ter se arriscado mais no gênero poético:

E como poderia eu, frente ao mundo, sondá-lo através do pensamento filosófico, se é ante o sensível que meu espírito reage com mais força – **e se o que há de apenas sugerido na poesia não cumpre ou não abrange o que exijo do ato de escrever?** Nisto, é claro, não vai nenhuma atitude depreciativa. É possível que **o exercício da poesia** torne o mundo menos enigmático para alguns poetas; **no que me diz respeito, não poderia exercer tal função.**

Então: escrevo para captar o vivido e o por vier; **e escrevo ficção porque este é caminho ao mesmo tempo acessível às minhas faculdades e adequado às minhas ambições de sondagem no mistério que me envolve.** (LINS, 1979, p. 153) (grifos meus).

A sucessão reiterada de *nãos* – estes assertivos advérbios de negação – parece demarcar, no mínimo, um desconforto, uma *recusa* e, em especial, rigor e honestidade, notórios distintivos de Lins, como afirma ainda na mesma entrevista:

Escrever, para mim, é um meio, o único que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam. [...] Sem experiência, decerto, não há conhecimento. Contudo, pelo menos no meu caso, mesmo o conhecimento obtido pela experiência é desordenado e informe. Só o ato de escrever me permite sua ordenação; portanto, escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. **Minha salvação, meu esquadro, meu equilíbrio.** (LINS, 1979, p. 152-153) (grifo meu).

E por que não este esquadro e equilíbrio na forma poética? Desçamos, então, a âncora e regressemos ao pequeno Osman Lins na cidade pernambucana de Vitória de Santo Antão, cuja infância foi marcada, segundo relata, por solidão, precariedade material e poucos livros. Em entrevista à revista *Veja*, em 1973, quando indagado por Geraldo Galvão Ferraz, assim conta:

– Se Osman Lins fosse um personagem seu, como faria um flashback dele?

– Minha ficção, hoje, já não tem flashbacks. Tudo nela é “presente”. Além disso, sou um personagem bem pouco romanesco. **Infância solitária, pobreza remediada e poucos livros.** Um dia, escrevi um poema. É a primeira vez que falo nisso: chamava-se **“Beduíno Regenerado pela Lua”**.

Que significava esse tema estranho? Como se eu já soubesse que a poesia salva o homem. Fui censurado pela minha família, porque os meus versos não tinham rima nem métrica. Eu estava com **oito anos** e aquele foi o meu primeiro contato com o academismo (LINS, 1979, p. 168) (grifos meus).

Espantosamente, o menino Osman, uma criança de oito anos, ao titular o seu poema de *Beduíno Regenerado pela Lua* – do qual, infelizmente, só conhecemos o título –, flagrantemente já portava, no campo semântico do deserto, a angústia existencial que tematiza, ancora e move os poetas: a metáfora da tentação, da miragem, da travessia. “Regenerado”, por sua vez, traz o pretense apelo da salvação, mas uma redenção por meio da “lua”, símbolo noturno e oblíquo, associado a figuras ancestrais femininas, a renovação seguida de ocultamento e desocultamento, essa ponta de mistério que persiste conduzindo o mundo e regendo os sonhos, o inconsciente, a imaginação.

Ao desconcertar realidades e reinventar mundos, o poeta anima a linguagem por meio do ritmo. Pelos versos, o ritmo, por sua vez, porta e conforma a imagem. E a imagem emerge e se realiza na superfície da palavra – em toda sua clave de aproximações semânticas e remissões à memória daqueles que a colhem. Ante a criação poética, pensada desde Platão e fixada e problematizada como um gênero amplo e incerto por Aristóteles em sua *Poética*, na modernidade conceituar poesia passou a constituir tarefa ainda das mais arriscadas e desafiadoras, por ultrapassar as configurações em verso e metro, dadas as rupturas inauguradas tanto por Charles Baudelaire com *Le Spleen de Paris*, a sua série de poemas em prosa publicados postumamente em 1889, dois anos depois da sua morte, quanto por Stéphane Mallarmé e a radical desestabilização formal empreendida em *Un Coup de Dés* (1897) por meio de versos livres, não lineares, o que representou efetivamente uma renovação do ponto de vista experimental-gráfico-melódico-imagético, em que os espaços em branco, por exemplo, assumem relevo semântico como pausas carregadas de sentido, sendo ainda o poema navegável por várias direções.

Valho-me aqui, neste ensaio, da noção de poema como unidade linguística estruturada em sonoridade, ritmo, metro e verso. Nesse sentido, sem perder de vista o *não* de Osman Lins, que, como dito, admitiu *não* ter “atingido” (ou querido “atingir”) a condição de poeta no estabelecido gênero lírico, interessa-me mostrar os seus poemas como indicadores, principalmente, do seu gesto imaginativo e criativo, até porque sequer foram, por ele, consubstanciados como obra ordenada, publicada e passível de recepção crítica.

A seguir disponho algumas de suas produções, recolhidas no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Mesmo não estando nominalmente dedicado, é possível inferir que o seguinte poema¹⁴⁴, datado de 1956, é endereçado à Dona Maria do Carmo, sua primeira esposa, mãe de Litânia, Leticia e Ângela:

Eu te amo nas pétalas abertas,
nas clareiras amigas, nos regatos,
na brandura do sol, nos bons recatos
de meninas impúberes; em certas
noites de chuva e frio; nas despertas
asas de um pássaro. Amo-te nos gratos
olhos da infância. Quero-te nos Atos
de Contrição rezados nas desertas
e vagas regiões de meu fervor.
No silêncio, no som, por ti eu clamo,
a tudo, jubiloso; hei-de transpor
minha afeição, pois como, no seu ramo,
a cantar na manhã o seu amor,
ama o pássaro o canto, assim te amo.

Osman Lins/Recife, 1956.

¹⁴⁴ Fólio recolhido, em 2018, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) – Arquivo Osman Lins.

Na sequência, outro poema, todavia sem data¹⁴⁵, o qual dialoga com o anterior:

P O E M A

A manhã está pousada no teu rosto.
Pássaros ocultos e nunca adormecidos
se amam em silêncio
na tua voz.
Se tuas mãos se entreabrem,
mariposas voam.
Acendem-se rosas vermelhas
onde tocaram teus pés.
O teu sussêgo: sombra de arvoredos.
Reflexos de sol: tua alegria.
Teu vir: canção que se ergue.
Tu mesma: sereno cantar.
Só em tua ausência existe a noite
e teu partir, para mim, é como um silenciar.

Neste segundo poema, sem data, de imediato, alguns sintagmas dispostos nos próprios versos – “pássaros ocultos e nunca adormecidos”, “canção que se ergue”, “acendem-se rosas vermelhas onde tocaram teus pés”, bem como o temor paralisante frente à partida da amada, ou seja, da musa que rege a poesia – antecipam o enredo e a configuração dos entes ficcionais e alegóricos no romance *Avalovara* (1973), seja o pássaro feito de pássaros, seja a deferência à musa e ao amor, a Mulher-Palavra, a qual, também, evolava delicadas flores por entre seus pés e passos sobre o tapete, como ilustrado nos excertos:

¹⁴⁵ Também recolhido, em 2018, do Arquivo Osman Lins, do IEB-USP.

Ajoelhado no tapete, descalço os sapatos de ✪, descalço-os e beijo os pés recurvos, pequenos, cavados nas plantas. As unhas esmaltadas luzem sob as meias transparentes. Tomo nas mãos os seus pés, os dois (ela, no sofá, meio curvada, afagando-me a cabeça), e descanso o rosto sobre eles. Nascem e abrem-se, nos pés, dentro dos pés, **entre os ossos finos, violetas invisíveis**: sinto-as. (LINS, 1973, p. 17) (grifo meu).

Quando transitas em meio à multidão, ouço teu rosto, como se fosse um **cântico**, um solene e jubiloso cântico alçando-se da brutalidade. (p. 85, grifo meu).

[...] mesmo nesse instante sei que o Avalovara me guarda e transmite um pouco da tua condição: das suas plumas vistosas, do seu **canto** secreto. (p. 239, grifo meu).

Há um **bater de asas** sobre nós e este bater de asas cria nas trevas o espaço celeste – como **um chamado no silêncio cria uma presença**. (p. 279, grifos meus).

Pois este poema intitulado justamente *Poema*, em sua dobra metalinguística, impele-nos a uma questão literária premente, desde a Antiguidade: (I) Por que Platão expulsou o poeta da República, alegando que ele gerava uma falsa imagem da realidade?; (II) Como Aristóteles reabilitou a mimesis, não limitando a *imitação* a uma *representação* do que *as coisas são*, mas do que *as coisas parecem ser*?; (III) Como a poesia passou a ser historicamente legitimada como expressão e ampliação do conhecimento, a experiência do mundo na linguagem?

Por meio de indagações basilares – *A que vieram os poetas?*; *O que é poesia?*; *O que faz de um poema um poema?* –, cabe se retomar um breve sobrevoo etimológico-conceitual: poética, *poiètikos*, do grego *poiein* ποιήσις (fazer, criar, produzir) é o estudo da criação poética, da arte poética. Igualmente são derivados da mesma matriz *poiein*: *poièma*, poema – o que é ou foi criado pela mão do homem; artefato –; *poièsis*, poesia – processo de criação, o agir criativo ou essencial, o fazer surgir –; *poiètés*, poeta – noção antiga de que o poeta é um fazedor (KOSHIYAMA, 2001, p. 83).

Ao compreendermos, na perspectiva moderna, que o poema é mais do que um poema, mas uma arte poética e, em especial, uma ideia da arte poética, mesmo não se afirmando no gênero lírico, a afeição de Osman Lins à poesia é patente, seja por meio das epígrafes em que trazia versos de seus diletos poetas, como João Cabral e Deolindo

Tavares, bem como *leitor de poesia* – cujas apreciações críticas foram publicadas em jornais recifenses e reunidas por Ana Luíza Andrade, Cristiano Moreira e Rafael Dias em *Imprevistos de Arribação* (2019) –, seja no rigor composicional e na atenção aos aspectos rítmicos, sonoros e prosódicos engastados em suas narrativas, isto é, procedimentos próprios da linguagem poética.

Não à toa, Lins planejou o romance *Avalovara* a partir do apreço ao simbolismo numérico e à engenhosa precisão estrutural, assinalados na própria obra: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (LINS, 1973, p. 19 - 20). Outra alusão está disposta também em uma das epígrafes de *Avalovara*, na qual o medievalista E. R. Curtius alude à composição numérica de *A Divina Comédia*: “Tríadas e décadas se entretecem na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do ordo cósmico” (LINS, 1973, p. 7). Sandra Nitrini reitera que

As repercussões do poema no romance projetam-se tanto na concepção estrutural da obra, na linguagem simbólica como na numerologia e no ritmo poético de seu discurso. Em todos os casos, trata-se de um diálogo difuso, que não permite um cotejo direto, mas que assinala a imersão de Osman Lins no universo literário de Dante e seu aproveitamento naquilo que lhe interessa para compor seu discurso literário específico, no Brasil, em pleno século XX, sob o signo da construção racional, geométrica e simbólica da poesia que mescla realidade e fantasia (NITRINI, 2010, p. 143).

Quanto aos fundamentos do poema, além, claro, do metro e do verso, em especial sobre as propriedades da sonoridade e do ritmo, em *Guerra Sem Testemunhas* (1969), Lins desdobra que

O leitor é então um executante, não no sentido em que os atores de teatro executam ou vivem um texto. Sua execução procura, antes de tudo, o ritmo. A frase de Mallarmé, segundo a qual “onde há ritmo, há versificação”, poderia levar-nos a outra mais ampla e decerto mais rigorosa: “Onde não há ritmo não existe linguagem” (LINS, 1969, p. 192).

Para Alfredo Bosi, ao discorrer sobre o poema moderno, “o ritmo tende a abalar o cânon da uniformidade estrita. Isto é: procura-se abolir o verso; de onde, a exploração, agora consciente, das potências musicais da frase”, lembrando ainda que, ao seguir as trilhas da música e da pintura, “o verso livre e o poema polirrítmico trouxeram formações artísticas renovadas” (BOSI, 1977, p. 75).

O gesto poético na narrativa: sonoridade, ritmo, prosódia

E o que é a poesia também senão reiterados “exercícios de imaginação” no campo rítmico-sonoro da linguagem, expressão retirada do próprio Osman Lins, com o seu adorável e brincante miniconto de 1966, diálogo entre dois bichos, digamos, “absurdos”, cujo procedimento é o de desmontagem e remontagem de sílabas, palavras, nomes, que repercutem na própria composição dos personagens, que, por meio do embaralhamento vocabular, fusionam os seus corpos e as histórias.

O pássaro, a menina, a bola e o gato. O gato, a bola, a menina e o pássaro. O pássaro a bola o gato a menina. A **menila o pasto a bona** e o **gásaro**. A **Pastomenila** e o **Bonagásaro**. Encontraram-se um dia, numa encruzilhada, a Pastomenila e o Bonagásaro. A Pastomenila: corpo de penas, asas de palheta, rabo curto de seda e longos dentes de vidro; o Bonagásaro talvez fosse feito de esponja (diminuía de volume, quando o apertavam), falava aos berros através do bico muito comprido e rubro, andava sem que ninguém lhe ouvisse as pisadas e saltava para o alto, com facilidade, acionado por molas, quando contrariado (LINS, 1978, grifos meus).

Estratagem similar é empregado entre as irmãs gêmeas anciãs Hermenilda e Hermelinda, personagens do romance *Avalovara*, as quais se trespassam entre si, deixam-se invadir, invadindo uma a outra, dentaduras mudando de boca, brincos das orelhas, orelhas, idem.

Hermelinda e Hermenilda **trespassam-se entre si**. [...]. Usam dentaduras postiças, sendo uma guarnecida com caninos de ouro. **Tanto metem na boca uma peça como a outra**. Vivendo sempre juntas, perderam, distraídas, o controle que exercemos sobre o corpo. **Ambas deixam-se invadir e invadem a irmã**. Venha uma de brincos ou, em dias mais frios, com um fichu em torno do pescoço. Basta que se cruzem

no saguão, uma através da outra – e já **os brincos mudam de orelhas e o abrigo de espáduas**. Não só os brincos, nem só o abrigo, ou os anéis baratos. **As orelhas que elas trazem em maio aparecem em junho nas cabeças opostas; trocam de língua, de voz; seus quatro olhos mudam sempre de órbitas: uma transmigração se cumpre, uma troca perpétua**, entre esses corpos mirrados mas ainda eretos. Arrisco-me a supor que os pesadelos de uma assustam a outra. (LINS, 1973, p. 100, grifos meus).

[...] de nome denso e duro [...] onde a velhice sem dó **macera a cera má** que somos. (p. 58, grifos meus).

Para Cristiano Moreira, o poeta Osman Lins “permaneceu em potência surgindo posteriormente em inúmeras narrativas, como criador de palavras-valises, poeta geômetra, bardo medieval ou criador de palavras-montagem” (2016, p.139). E prossegue:

[...] Sabemos de sua atração pelo cinema e de suas leituras de autores do modernismo e como a montagem permanece viva na elaboração de suas narrativas a exemplo da narrativa aberta “Conto Barroco ou unidade tripartita” e “Perdidos e achados”, de *Nove, Novena*, das personagens femininas em *Avalovara*, da fusão das cidades Recife e Olinda em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São procedimentos empregados na produção inaugurada em *Nove, novena*, em 1966 (MOREIRA, 2016, p. 139).

Ainda como ilustração de como a engrenagem rítmico-sonora movimenta o texto literário, isto é, o acerto prosódico – entendendo-se prosódia (do grego *προσῳδία*, transl. *prosodía*, composto de *προσ*, *pros-*, “verso”, e *ὀδή*, *odé*, “canto”) como o ajuste entre o som, o ritmo, o acento e entonação dentro de determinada extensão frasal –, disponho outros fragmentos nos quais Osman Lins confirma a sua maestria nesse tipo de manejo poético:

Também sou grata ao surdo e polido fulgor de nossos corpos. [...] **Eu abro** as narinas, **eu abro** os olhos, **eu abro** a boca, **eu abro** os braços, **eu abro** as mãos, **eu abro** os poros, **eu abro** a garganta, **eu abro** as artérias, **eu abro** um espaço, **eu abro** passagem, **eu abro** as alas, **eu abro** as asas, **eu abro** uma fruta, **eu abro** uma lucarna, **eu abro** as janelas, **eu abro** um portão, **eu abro** uma rua, **eu abro** uma clareira, **eu abro** uma vereda, **eu abro** uma estrada, **eu abro** uma fenda, uma vala, um sulco, uma cova, um rego, uma frincha, uma brecha, as pernas, **abro**

as pernas, as coxas, os pés, os joelhos, **abro** o sexo e ele invade a minha carne. Lanço um grito de júbilo. (LINS, 1973, p. 242, grifos meus).

[...] **tu portagem tu pórtico tu porto** eis que finda a travessia e as palavras me invadem a princípio em tumulto **irrompem em mim** horda ríspida e silente **irrompem em mim** e minha carne conhece-as conhece e sofre a presença desses insetos de mica lâmina veloz do relâmpago correm entre nós as palavras e com elas o caos a balbúrdia a barafunda os carneiros mochos fitas rubras guizos os carneiros entre os viçosos girassóis que **pendem pétalas** ouro a chuva estronda pesada. (p. 403, grifos meus).

[...] somos tecidos no tapete **eu e eu** margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes **nós e as mariposas nós e os girassóis nós e o pássaro benévolo** mais e mais distantes latidos dos cachorros **vem um** silêncio novo e luminoso **vem a paz e nada** nos atinge, **nada**, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim. (p. 413, grifos meus).

Além da utilização da *anáfora*, isto é, figura de linguagem caracterizada pela repetição de uma ou mais palavras no início de versos, constante no primeiro fragmento – “Eu abro as narinas,/ eu abro os olhos,/ eu abro a boca,/ eu abro os braços,/ eu abro as mãos,/ eu abro os poros,/ eu abro a garganta,/ eu abro as artérias,/ eu abro um espaço,/ eu abro passagem,/ eu abro as alas” (LINS, 1979, p. 242) –, Lins lança mão de *aliterações* (recorrência de sons consonantais) – “**tu portagem/ tu pórtico/ tu porto**” – e de *assonâncias* (reiteração de fonemas vocálicos) – povoado de **peixes** –, igualmente recursos contumazes do discurso poético¹⁴⁶.

Outro exemplo de sequência textual na qual Osman Lins se vale dos recursos de *anáfora* e *aliterações*:

O parque de diversões, com as suas luzes perdidas na escuridão circundante, ela e eu no carrossel que **range** em torno do eixo, **rangem** as tábuas do piso se passa algum dos outros raros hóspedes; tento, sem conseguir, com faca afiada, cortar o olho desorbitado de um boi; a mala de viagem tomba no assoalho, **range** o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes, ouço ou julgo ouvir, **rosto contra rosto**, um **crepitar** de chamas, as **pranchas** de carvalho **rangem** sob nossos pés, não sei se

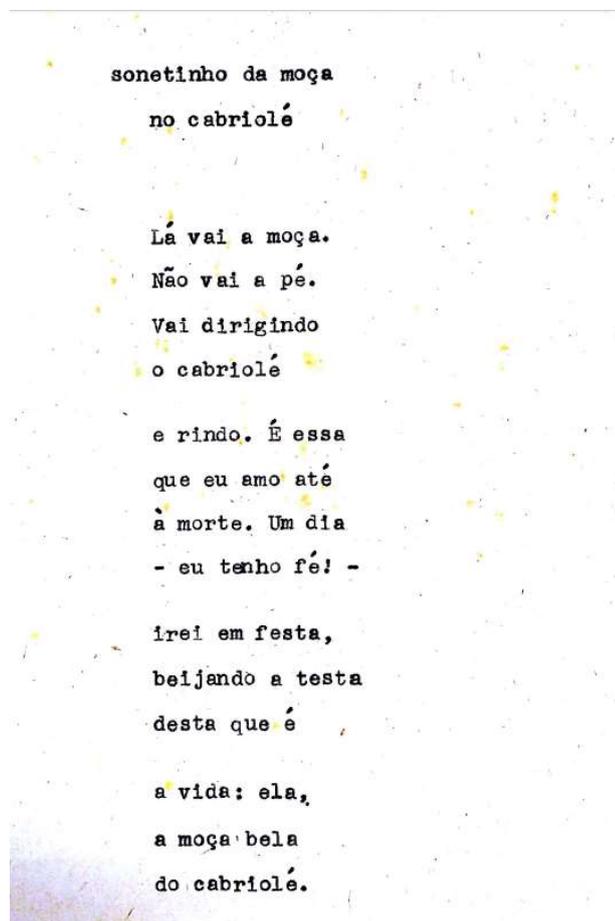
¹⁴⁶ Tais fragmentos seriam passíveis de seccionamento como versos, daí a minha intromissão pontual, a título de exemplificação, com a barra oblíqua (/), sinal gráfico usado normalmente para marcar onde começa e termina cada verso.

realmente **o** pronuncia nomes inventados ou se dou forma a vozes que sua em carne parece, subsistem, **propaga-se** em ondas amplas o rumor do mar pela costa ainda meio inculta, giramos **abraçados** no carrossel, **range** o leito vazio e o **outro** onde estamos; como entender que tão duros instrumentos, os olhos, recuem, queimem-se, tornem sobre si mesmos tal um pedaço de seda?; o vento espalha sem constância pelas casas pouco numerosas da Praia Grande a música estridente do parque e faz **ranger** a janela grossa, com as **aldravas** pendentes, o calor do seu rosto advém talvez dos olhos **tórridos**, desconheço o significado dos nomes que ela escande, de factícia sonoridade latina (mas escande-os?), **rangem** os baús e a cômoda, as luzes inquietas ou circulantes da festa em meio às quais **rodamos** **refletem-se** nas **rugosas** paredes e no seu rosto, ninguém conhece este olhar que **arde** e não se extingue, só eu e algum homem a quem ela – em outro segmento do Tempo – deseje e ame, sua voz é uma aragem e queima-me **rangem** em mim os ossos, rumor da mala **sobre** o assoalho no silêncio do ocaso, aves noturnas passam ante a janela e **rangem**, escuras, **rangem** no ar. (LINS, 1973, p. 15-16, grifos meus).

A seguir, um dos mais emblemáticos trechos da prosa osmaniana em que o escritor também tira proveito dos recursos expressivos da linguagem poética: o “salto do peixe”, metáfora da nuvem de possibilidades que circunda o homem, em meio às quais empreende seus caminhos, lançando-se, ou não, ao vasto mar de alternativas e escolhas:

Salta o peixe das vastidões do mar, **salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício**, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, ou uma tempestade de raios e relâmpagos, **assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir** com a treva e o silêncio, **pode coincidir** com o mundo ensolarado, enluarado, **o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto** no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar? (LINS, 1973, p. 48-49) (grifos nossos).

Em meio à colheita dos poemas no acervo de Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), este “Sonetinho da moça do cabriolé”¹⁴⁷ – do italiano *soneto* (pequena canção), chamado de sonetinho, já que subverte a métrica tradicional de dez ou doze sílabas poéticas, embora tenha 14 versos (dois quartetos, dois tercetos) – parece trazer, em seu germe, a andrógina Cecília, segunda mulher de Abel, protagonista de *Avalovara*, cujo desfecho convulsionado e trágico transcorre justamente em um cabriolé.



E a remissão à moça, ao cabriolé, à morte, é desdobrada no romance *Avalovara*, como se atesta nos fragmentos:

¹⁴⁷ Também recolhido, em 2018, do Arquivo Osman Lins, do IEB-USP.

Sim, o embrião que a ambos nos envolve está maduro e eu sigo ao lado de Cecília na certeza de que somos mais fortes do que tudo, protegidos – pelo amor, pelo júbilo – contra toda espécie de engano, imprevisto, emboscada, armadilha, queda (tão errado lemos, instruídos que somos com letras enganosas). A distância, rede lançada na cisterna do mundo, surge, vindo ao longo da praia, um cavalo puxando um **cabriolé** descoberto. (LINS, 1973, p. 310, grifo meu).

[...] Eu estranho a ausência do carneiro, o **cabriolé** está perto, tornam-se mais espaçados os passos do cavalo. Cecília vê primeiro: “Olhe, Abel, o cavalo vem só, puxando o **cabriolé**”. Neste momento, a quinze ou vinte metros de nós, o animal se detém. Quando a rede fica presa no fundo da cisterna, adivinho de quem são as mãos que atuam sob as águas, na treva. Aqui, ao lado de Cecília, à luz do dia que começa, inebriado, cumulado de bens, convicto da nossa imunidade e desdenhoso da **Morte**, do seu raivoso poder anulador, como pressentir, neste veículo sem guia, a presença da Mulher com um lado do rosto esvaziado? [...] Cecília espande mais que este amanhecer de maio. Vamos pela praia dos Milagres e **as rodas do cabriolé** encontram a cada volta pedaços de paredes meio enterrados na areia, restos de portas ou de vigas, lajes quebradas, ferragens. (p. 310-311, grifos meus).

[...]

Subimos novamente no **cabriolé**. A mão que vai tomar as rédeas do animal e fazê-lo recuar em direção ao aclave de pedras, postas a ribamar para deter as águas, é a mesma – pérfida e desta vez mais ativa – que segura no fundo da cisterna a rede. O cavalo recua. Tento instigá-lo a avançar, ele recua ainda, devagar. Cecília assusta-se, o cavalo, sempre andando para trás, empurra o carro em direção à armadilha, ao precipício, e de súbito não pode mais com o peso. A roda esquerda perde o apoio, arrasta-nos, suga-nos, é tudo violento, rápido e tumultuoso, grito para Cecília, meu corpo salta e insere-se entre pedras. Ouço o rolar, sobre mim, do carro e do cavalo, um trovão duro, frio, rodeado de dentes e de garras de aço, um ser redondo, ventoso, feito de cem leões e tão luminoso que me acende por dentro, batendo no chão, nas pedras molhadas, longamente, crestando-as, lanhando-me as costas, onde está Cecília? O **cavalo**, preso nos varais do carro, luta para levantar-se. **Cecília, imóvel**, uma das pernas presa sob o pescoço torcido do animal. As ondas alcançam-na e também molham o cavalo. **Grito, em vão, o nome de Cecília e desço as pedras.** (p. 312, grifos meus).

Ainda no deslizante – e arriscado – enredamento vida e obra, seja a partir de espelhamentos seja a partir de recusas, possíveis ilações me ocorrem. A primeira narrativa de *Nove, Novena* (1966), “Pássaro Transparente”, é justamente iniciada por um menino

de oito anos, que, ao amargamente amadurecer, abdica do primeiro amor, bem como de seu espírito inquieto, de seu olhar perquiridor e poético ante o mundo, para sucumbir às ordens e às leis do pai, “a fama de homem justo”.

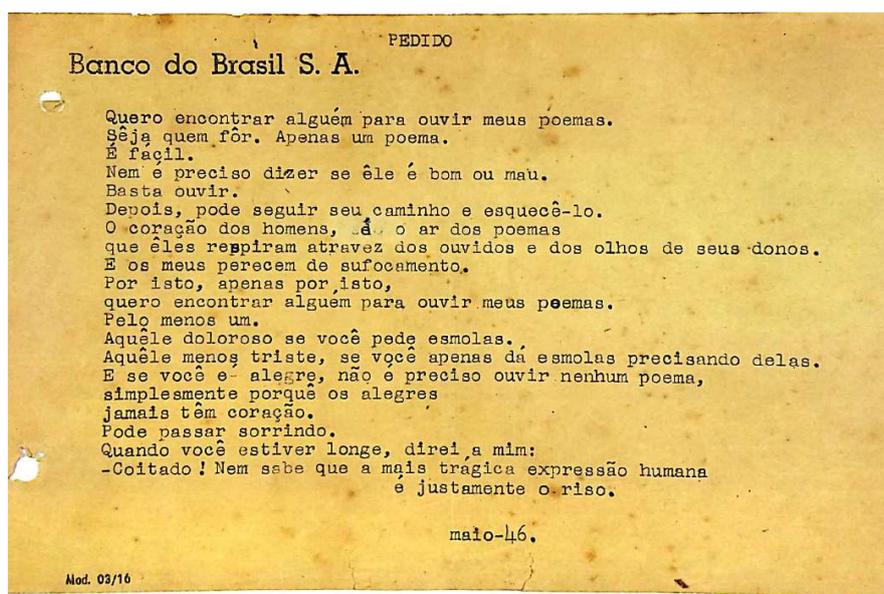
Indefinido, um rosto de oito anos. Cabelo fino, claro, cobrindo a testa. Pensativo, debruçado à janela da cozinha, olha o gato de manchas pretas e brancas, sentado no muro. Haverá, talvez, uma tristeza escondida nos seus olhos e, nos lábios, traços de precoce resignação. Entrefitam-se os dois, gato e menino. Brilham, no rosto, revérberos de abafada e colérica altivez. Altivez sem firmeza, qualquer coisa de elástico e ao mesmo tempo de inseguro: mola solta. (LINS, 1987, p. 9).

Quando indagado por jornalistas, Lins admitia que “nunca é demais acentuar que concentramos, em cada novo livro – bom ou mau –, toda a nossa vida” (LINS, 1979, p. 159), bem como a restauração transfiguradora da experiência em matéria literária: “A nossa experiência funde-se em tudo que escrevemos.” (LINS, 1979, p. 176).

Em recusa frontal ao que se esperava do menino que se fez homem, literariamente ilustrado na narrativa “Pássaro Transparente”, mesmo absolutamente responsável em seu papel de bancário exemplar e marido e pai admirável, o escritor jamais declinou de sua busca existencial, de perseguir o motivo a que veio: inscrever-se no mundo por meio da palavra e de sua arte poética, a partir da qual expandiu e transfigurou a suposta realidade dos seres e das coisas: “Morreu aquela garota para que eu nascesse. Não podia fazer da minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la por aí. Nunca vi um retrato seu: ela não gostava de fotografias, embora conste que fosse bem bonita” (LINS, 1979, p. 188).

O notável leitor (tanto de poesia quanto de literatura em geral), o intelectual exigente, o escritor rigoroso não se ateu ao esquadro da rima, do verso, do metro, mas, definitivamente, fez-se poeta no sentido original da palavra, o de *poiétés*, segundo a noção antiga de que o poeta é um fazedor, é aquele que faz e cria artefatos, e como também nos ensinou em *Avalovara*, o romance que alegoriza a criação literária: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos”, ou ainda “o Criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (LINS, 1973, p. 32). Ainda jovem, porém, contraria o destino amargo e resignado do protagonista de “O Pássaro Transparente” – “E não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir” (LINS, 1987, p.

20). Aos 21 anos, ainda jovem e antes de iniciar oficialmente a sua carreira literária, Lins datilografa o seu ardoroso pedido¹⁴⁸ – “quero encontrar alguém para ouvir os meus poemas” – em uma folhinha sépia timbrada do Banco do Brasil:



Admiravelmente, Osman Lins compreendeu o ato de escrever como um avançar nas sombras, em que o fio da ficção lhe foi o seu novelo de Ariadne, o véu entreaberto em meio às trevas. E do seu gesto honesto e corajoso, ancorado justamente na *recusa* à poesia lírica, lançou-se ao risco, empreendeu o seu “salto do peixe”, a partir do qual alcançou justamente essa outra espécie de mar, o da arte como *poiésis*, ato de interrogação filosófica e - sim - poética dos seres, das coisas, do mundo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza; MOREIRA, Cristiano; DIAS, Rafael (org.). *Imprevistos de arribação*: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses. Navegantes: Papaterra, 2019. v. 2.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*: o Spleen em Paris. São Paulo: Hedra, 2011. (Obra original publicada em 1869).

¹⁴⁸ Também recolhido, em 2018, do Arquivo Osman Lins, do IEB-USP.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (org.). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001. p. 79-99.

MOREIRA, Cristiano. A epígrafe como brecha: Osman Lins leitor de poesia. In: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth (org.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números*. Porto Alegre: Metamorfozes, 2016. p. 137-174.

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

_____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1969.

_____. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Exercício de imaginação”. In: Lições de Casa – Exercício de Imaginação. Julieta de Godoy Ladeira (org.). São Paulo: Melhoramentos, 1978.

NITRINI, Sandra. *Transfigurações*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

PAES, José Paulo. “A magia de Osman Lins”. In: LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973. (Encarte não paginado que integra o livro).