

A DISPOSIÇÃO CRÍTICO-ENSAÍSTICA
COMO ACENTO FICCIONAL EM OSMAN LINS

Ricardo Soares de Carvalho

"O lápis sobre a mesa
estático.
O sono mineral de plumbagina,
O sonho oblongo.
O lápis sobre a mesa,
o olho no bico,
o papel branco,
a solidão.
O lápis sobre a mesa,
estático,
o sonho oblongo
da mão".

MAURO MOTA
(O Lápis)

"No verbo repetido, na palavra indistinta
Que exprime tudo, que nada exprime,
Que tudo abrange num símbolo total".

JOAQUIM CARDOZO
(A Página)

“O prosador tenta evitar
a quem o percorre esses trancos
da dicção da frase de pedras:
escreve-a em trilhos, alisando-a,

até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos”.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

(Paráfrase de Reverdy)

A DISPOSIÇÃO CRÍTICO-ENSAÍSTICA COMO ACENTO FICCIONAL DE OSMAN LINS

O Esteta prático: Preponderância dos aspectos Estéticos. — Experimentalismo. Conotações simbólicas. Peculiaridades do Universo Lingüístico. Construção Literária Espacial e Intemporal. — A Temática da Conscientização Vocacional do escritor: Contribuição Social.

A disposição crítico-ensaística num autor como OSMAN LINS é, efetivamente, a onisciência do escritor, artista do métier, que se aprofunda como tal num espaço especializado, para dele extrair — e reforçar — o caráter rebelde, pór vezes indecifrável, nunca verdadeira e/ou suficientemente mensurável da criação literária. Isto não leva à ilação de que “a palavra escrita, sempre insubmissa” (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 12), acarrete necessariamente o estado onírico a que certos autores se dizem transportados, abúlicos, que chegam a se definir, vencidos periodicamente pelas ordens imperiosas da inspiração. Quanto a isto, OSMAN é taxativo e, por vezes, cortante: “do que escrevo está banido o acaso”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 15).

Sendo um escritor que reúne a mais homogênea formação cultural possível à consecução do seu destino primaz de ficcionista, o que em sua obra podemos visionar como “disposição crítico — ensaística”, seria uma corroboração dos mistérios que sondam o seu ofício: “o artista não abrange todas as significações do que cria”. (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 58). Mistérios que desenvolvem a

intitulada disposição crítico-ensaística — “em Literatura, as normas estão sempre expostas a imprevistos, a serem afetadas, em sua pertinência, por novos fatores”. (LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO, p. 59) — em sua preocupação ficcional, ressaltando um espírito receptivo e exercitado em fazer aflorar uma engenhosidade e inventividade cujas provisões são flexibilidades de maneira absolutamente inovadora.

Portanto, trata-se de compreender, na leitura de OSMAN, antes de tudo, o esforço de medida em que labora para que o seu espírito crítico, não devorando a criatividade, antes a estimule, na focalização de mundos agonísticos como o de O FIEL E A PEDRA e, recentemente, A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA. Compreender isto é essencial para aquilatar a posição literária de um autor que procura evitar o solipsismo limitativo e esterilizante, mas... com sua visão de esteta prático.

É assim que a virtualidade do espírito crítico, em seus surpreendentes resgates, põe em análise o criador a assistir ao eterno reinício de idéias, emergente de sua criatividade. Como consequência, do que a grande maioria de notáveis escritores faz um período intermediário em suas obras, OSMAN fez a sua grande tarefa. O que em outros autores são experiências intermediárias, fases de formulação, tratamento preliminar de materiais, é, nele, a subestrutura de suas criações. Como obras de arte e de artifice, portanto, seus livros têm assumido problemas de comunicação dos mais difíceis em nossa literatura. Daí que a coragem de atirar-se a uma tarefa sobremaneira experimental (lembre-se, a propósito, as três peças editada sem 1975 com o título geral de SANTA, AUTOMÓVEL E SOLDADO, compreendendo: MISTÉRIO DAS FIGURAS DE BARRO, AUTO DO SALÃO DO AUTOMÓVEL e ROMANCE DOS DOIS SOLDADOS DE HERODES, cujos textos, principalmente o desta última, são essencialmente experimentais) — ciente de que sempre algo produzido o servirá apenas negativamente —, ressalta um amor ímpar pelo ofício da palavra escrita, onde todas as energias são desprendidas para a consolidação de sua contribuição: “Como nos engana, em sua pobreza, o resumo — um tanto frio ou monótono — do enredo! Mais uma vez se constata em que medida o romance — construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, campo de provas de materiais, tanto novos como aparentemente obsoletos — o romance, digo, fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir, a tal ponto que talvez se afirme: ele não conta uma história, é a história que o conta”. (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 39).

* * *

Fazendo de qualquer afirmativa um resíduo de interrogação, as achegas que OSMAN tem fornecido à literatura brasileira constituem colaboração inavaliável. Seria impossível extrair, para aqui, todas as importantes inovações de cada uma de suas obras da segunda fase: "Ousar é indispensável e seria insensato desejar que surgissem, em qualquer campo das atividades humanas, soluções definitivas". (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 265). Mas é possível demonstrar que a amplitude de pensamento com que vazou os seus livros, a partir de pouco mais de duas décadas (O VISITANTE) a esta parte (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA), realça que complexos estados de espírito, meticulosamente organizados, compõem a forma intrínseca de sua privilegiada estesia.

Desse modo, a observação estética, em OSMAN, a tudo domina, com uma soma de qualidades perfeitamente equilibradas, sejam adquiridas ou naturais, de espírito ou calcadas simplesmente no compromisso de quem verbera qualquer algarada de literatura fácil. Céptico e crítico pela honestidade com que encara o ofício de escrever, é esta irredutível probidade, a ser conseqüente, que deve nutrir o seu estuante entusiasmo pela literatura. Disse STEVENSON que é o prazer especial pelo som dos nomes que faz o amor pela arte literária. Em OSMAN, este prazer evolui em ascensão elíptica para intensidades de expressão inusitadas entre seus coetâneos. Iminem, essas intensidades, e o ficcionista propende para o vazo das arregimentações gráficas, facilitando a lógica simbólica, única apreendedora do tempo em sua relação com as correntezas da vida humana. É de sobejo conhecido como o "tempo-obsessão" está presente em sua arrojada preocupação artística. Em NOVE, NOVENA (exercício de reorganização lingüística), começou o ficcionista a demonstrar que os símbolos ou sinais aumentam a atenção da leitura. Realmente, os sinais dão facilidade narrativa, pois, através deles, as personagens falam, ao mesmo tempo, ou pensam intercaladamente. E a imaginação do leitor é envolvida por meio de uma dimensão nova, especial. A atração confessa de OSMAN pelo hermetismo e pelo ocultismo, tem-na o leitor, de maneira especial, na construção espiralada de AVALOVARA, o pássaro-símbolo-maior que dá nome ao romance e especifica a obsidiante inclinação do autor por pássaros em toda a sua obra da segunda fase. Trata-se, no caso vertente, da geometria peculiar ao artista, o círculo de sua produção traçando a visão conspectiva com a qual ele retém os fatores existenciais de sua arte e alcança o "pathos" extremo dos recuos por meio dos quais prossegue o ser humano. Em narrativas primordiais como RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA (do Décimo Primeiro Mistério ao Mistério Final há um exemplo patente de toda a grandeza da Literatura), as coisas são vistas do pre-

sente, as coisas futuras, antecipadas e antecipadoras. Inclusive em suas visões. É consabido que, em MOBY DICK, podemos ver o narrador, no entretempo de sua narrativa, adiantar-se ao presente para elucidar alguma coisa, indo ao futuro de sua narração. Moldando idealmente individualidades, o processo criador de OSMAN LINS traz, em si, uma taxionomia que dá, ao conjunto de palavras selecionadas em cada uma de suas obras, aquele tom de magia — “sugestividade mágica”, diria CONRAD —, que o faz prógono de uma visão literária “sui generis”. O leitor atento verá que, em quaisquer de suas produções, o menor desvio da compenetração literária não lhe foge indene. Nem poderia: “Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais”. (AVALOVARA, p. 64). As palavras são, de “per si”, camafeus, onde a dubiedade e o símbolo assumem aquela compulsão artística que BERNARD BERENSON já anotara ao dizer que “qualquer obra de arte exala símbolos e alegorias”. Pode-se falar em concreções estéticas do pressentido, do impenetrável e do mistério, em versões implicitamente tautológicas de uma linguagem onde se concentram todos os “vícios” que compõem uma genialidade literária. Autor de especial capacidade de objetivação impessoal, as idéias ressumam na compreensão das múltiplas maneiras de ser da natureza humana: o OSMAN LINS de NOVE, NOVENA, AVALOVARA e A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA evoca-nos o que escreveu ELIOT, ao falar de PAUL VALÉRY: “Uma pessoa pode considerar-se preparada para a arte quando deixou de se interessar por sua própria emoção e experiência, exceto como materiais”. Mas o que pode haver de absoluto nesta evocação, em se tratando de OSMAN LINS, refere-se à arte genuinamente objetiva e contemporânea, presente, atual, que vem edificando. Refere-se, em outras palavras, ao fato de que a sua narratividade, operando uma categorização diacrônica — com uma “metalinguagem que se auto-explora, autojustifica e autodevora”, segundo MASSAUD MOISÉS, porque “toda obra literária, quando o seu autor assume uma posição realmente criadora, é em certo sentido metalingüística” (LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO, p. 19 cap. I) —, assume um analitismo sincrônico, para combater a atual reificação sob que se funda a atomizada estrutura social do país: “O escritor é impensável fora do contexto social”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 186). Em verdade, todo o trabalho ficcional do autor, após o divisor de águas que foi O FIEL E A PEDRA, e enquanto sua inquietação criadora não no-la invalidar, é acolhida ao “presente”. Aqui estando o porquê de, em tudo o mais, a afirmativa de ELIOT tornar-se impertinente. Em todo caso, esse desapego a condutas idiossincráticas, o próprio autor o questiona: “A

indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é — e só isto — um disfarce da cumplicidade”. (AVALOVARA, p. 354). Sua tendência mitologizante (lembre-se ELIOT em WASTE LAND ou JOYCE em ULISSSES) vai do equipamento erudito àquele do símbolo psicológico simples. A contextura e estrutura de seus romances e contos (OS GESTOS reúne trabalhos que dão toda a dimensão do notável escritor na apreensão de uma realidade magistralmente impalpável, tão bem unidos são os contos por um espírito comum que os solda ao volume, tendo os “gestos” como comunicação inexprimível...), nodais do elemento patético que dá sempre um toque trágico ao destino humano, são construções onomatopaicas, refletidoras do trabalho prodigioso da linguagem interior.

É claro, não há que se comprovar experimentalmente percepções do espírito, visões da alma conspicuamente traçadas. Até mesmo — e essencialmente — porque uma obra literária já pronta, ela em si, está fora de qualquer causalidade precedente, impondo uma defasagem natural perante sua fase de execução. É assim que: “Só o livro acabado responde ao que será”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 18). No entanto, não há como desconhecer que o autor de GUERRA DO CANSA-CAVALO (peça que nos leva, em sua progressão escorreita, ao toque sutil que é a solução do amor Antônio Vilela/Heloísa) está ligado àquela qualidade de “correlativos objetivos” (as emoções provocadas por certo arranjo de circunstâncias na mente do observador e a apresentação fática na complexidade de sua ação para discernimento de seu resultado emocional) de T. S. ELIOT, que partia dos símbolos literários para suporte dos seus temas. Tal ligação significa que o envolvimento imaginativo e emocional do leitor fica na pendência de sua largueza cultural (à página 157 de A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, pode-se encontrar: “Para JEAN-PAUL SARTRE a obra só existe no nível de capacidade do leitor”), posto que as reações que se procura despertar nele, leitor, dependem do conhecimento literário do mesmo. Um exemplo disto é o fato de O FIEL E A PEDRA ter sido moldado segundo conexões com A ENEIDA.

Não se pense, por isso, que OSMAN deixe de ser um muito especial esteta prático (nunca é muito lembrar: ninguém é mais prático, pela experiência e pela observação, do que o ARISTÓTELES da POÉTICA), e que nesta condição — não poderia ser diferente, em se falando de um artista genuíno — esqueça, como corroborativas

de sua criatividade, as palavras de ALBERT SCHWEITZER: "O único conhecimento verdadeiro é aquele que nada acrescenta à natureza, seja por raciocínio, ou por imaginação, e que só reconhece como válido aquilo que vem de uma firme e pura determinação de descobrir a verdade, de uma meditação que mergulha profundamente no coração da natureza".

E é exatamente a sua visão de esteta prático que lhe permite escrever ensaios como GUERRA SEM TESTEMUNHAS, uma combinação anódina, estimulante e emulativa de sabedoria literária. Depois deste livro, é mais fácil compenetrar-se um jovem escritor do talento que porventura possua. Entretanto, não se poderá querer exigir, do OSMAN LINS ensaísta, um seguidor rígido de seus tentames, desde que a criatividade é sua condição primeira; impossível ficando, dessa forma, sua deflexão em qualquer outro gênero literário que empreenda. (Sem fazer equiparações que não competem, é por este prisma carente de base a assertiva de OSWALDINO MARQUES de que EZRA POUND "não soube, na prática, aplicar as suas fecundas intuições estéticas").

Pode-se falar, então, de um autor que, antes de prodigalizar fecundidade, amadurece-a com a energia de um genitor paciente na execução de seus interesses artísticos; e que, por consequência, dispõe de uma aparelhagem crítica com a qual pode catalogar a sua criatividade. É assim que jamais se permitiu retrocedir, como artista.

* * *

Escreveu LYTTON STRACHEY que a simplicidade era o teste mais seguro do poder de um artista: "Um artista ruim tem de fracassar quando é simples; mas quem é simples e obtém sucesso no que faz, tem de ser grande". O OSMAN LINS de O VISITANTE, de OS GESTOS e de O FIEL E A PEDRA tem aquele "estilo direto de declaração, inflexível, nu e firme", de que nos fala D. H. LAWRENCE. Se quanto a estes primeiros livros podemos evocar o dispositivo do flashback (que HOMERO descobrira para aprofundar a linearidade de suas caracterizações), tanto quanto a tensa expressão shakespeariana, nos livros que seguem NOVE, NOVENA, desaparece por inteiro a tendência aos flashbacks, e a observação estética (como em RENAN) a tudo domina, aliada ao ditame de PROUST, para quem estavam nas imagens os grandes estilos, posto que só as metáforas eram capazes de conduzir ao real — até mesmo quando a responsabilidade social do artista é exaltada, como em A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA.

Por tudo isso, a onicompetência tem caracterizado a personalidade literária do autor pernambucano. Porque, grande ficcionista, ao

desenrolar sua criatividade, OSMAN LINS tem a peculiaridade de, como tal, descortinar maiores condições avaliativas da sua obra de artista. Isto ocorre, tanto por todos os seus romances serem obras-primas da arte literária, como pelo fato de que as interpretações apenas reforçam as idéias com que as obras de arte sobrevivem a si mesmas. Já houve quem dissesse da possibilidade de ser OSMAN LINS "o mais desesperado de todos os intimistas de nossa ficção". Mas nenhuma interpretação pode afastar de si a aporia inerente ao seu raciocínio como tal. Autor de sua estirpe não poderia esquecer de fazer com que uma personagem sua lembrasse: "a arte de hoje — fenômeno, com a intensidade que vemos, próprio de nosso tempo — é muitas vezes a demonstração inflexível, fechada, de princípios teóricos. Assume, com isso, o caráter, a que os contemporâneos permanecem inexplicavelmente alheios, de obra de teste, não ideológica, mas formal". (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, pp. 116 e 117).

Com palavras que se promovem em grau, sempre plausíveis a uma razão especial, o autor de CAPA VERDE E O NATAL (teatro infantil) toma frações da realidade com a justeza do talento que se experimenta. O passado artístico, nele, é canalizado para uma nova realidade. Assim como APOLLINAIRE incursionara cada vez mais fundo no seu passado poético para chegar à execução dos CALLIGRAMMES, pode-se afirmar que o método stendhaliano vem de MELVILLE até OSMAN. Portanto, se AVALOVARA "reverencia a seu modo a figura de DANTE", também é possível encontrar, neste livro, mais do que o suspeitado, como influência de MELVILLE. Por sinal, o débito do autor de MARINHEIRO DE PRIMEIRA VIAGEM (pletórico indício da estupefaciente segunda fase literária de OSMAN) para com antecessores como HEMINGWAY é mais alto do que ele já teve oportunidade de reconhecê-lo. Antecessores aos quais, se ele não houvesse aludido, nem por isso passariam despercebidos: MACHADO DE ASSIS, GRACILIANO RAMOS, JOSEPH CONRAD, CHODERLOS DE LACLOS — "esse conhecedor de fortificações e da fraqueza humana" (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 4) —, GUSTAVE FLAUBERT... "e mesmo ERNEST HEMINGWAY".

Seja como for, OSMAN LINS oferece o discernimento das menores coisas — até de suas influências —, categorizando-as, medindo-as, classificando-as. É assim que encara sua produtividade com tal concentração de energias que tende a fustigar-se através de todos os seus personagens. A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA é, antes de tudo, e entre várias outras implicações (como o INPS), um aproveitamento da experiência do autor como professor universitário:

"Jamais se dissocia o romancista, em seus livros, do vivido". (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 200).

Seu percurso literário, conscientíssimo, parece dirigido para um ponto matemático a que se é atraído pela compressão de círculos concêntricos. Construções literárias minudentemente planejadas, como as de OSMAN, na história da literatura universal, havia-as e há-as, inumeráveis. Pode-se lembrar, por exemplo, que THE AWKWARD AGE, de HENRY JAMES, foi escrito a partir de um círculo consistente de determinado número de esferas com distâncias equivalentes a um objeto central. ACROSS THE RIVER AND INTO THE TREES, de HEMINGWAY, foi elaborado a partir de rigorosa matemática, assumindo contornos geométricos e até algébricos em sua estrutura. Os exemplos são realmente vários e, como ilustrativos do trabalho de OSMAN, demonstram que obras de arte literária rigorosamente construídas, ao invés de causar prejuízo na fruição pelo leitor, mesmo o leitor comum, facilita-lhe a compreensão do seu eixo intelectual. O autor de LISBELA E O PRISIONEIRO tem imposto, ao seu trabalho ficcional, estruturas rigorosas. Pode-se perceber como o número e a extensão de cada capítulo, o número de temas e a ordem em que se sucedem foram estabelecidos, na consecução de AVALOVARA, obedecendo a uma composição absolutamente inconcussa, racional. O que não significa esbatimento de predisposição à agorafilia, posto que suas extensões espaço-temporais, criando imposições visualmente lirizantes, admitem fenestrações impeditivas de qualquer espécie de claustrofobia estética.

O trabalho do autor de UM MUNDO ESTAGNADO é um caso inusitado na literatura brasileira, pelo nune com que ele enceta sua tarefa. Seu objetivo, entretanto, não é, como já foi visto, o de ser um ficcionista e crítico: "O crítico, quando muito, tem a opinião". (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 223). Também não seria correto visionar um desfrute inteligente do seu domínio teórico na tessitura de sua arte. O que transparece, afinal, do que até agora foi dito, se a isto juntarmos uma leitura, desambiciosa que seja, de sua produção ficcional, para acabarmos concluindo argüitivamente: "Mas haverá realmente para o criador, se criador e enquanto, outro problema fora do seu próprio ofício?" (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 195). Não, não haverá. O que ocorre é que: "no interior de um único sistema de interpretação, já se propõem vários sentidos". Principalmente porque: "Nem mesmo o autor é testemunha incontestável; ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros". (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 174). A única certeza que um autor como OSMAN procura ter é a de que as metamorfoses através das quais se realiza sua lite-

ratura jamais são para ele um fetiche, senão um sinal de que as necessidades mais profundas e autênticas de sua condição de escritor estão se processando. Porque o realmente inessencial é erradicar de sua condição de artista, por pouco que seja. E não há melhor maneira de evitar isto do que cuidar que sua produtividade, expungida de receitas literárias, fique em homologia com o que subjaz na sua consciência de escritor: "Impossível e não apenas dispensável que o escritor acione resultados. Sua função, em termos sociais, é contemplar, desafiar, opinar, inventar, indagar, negar, inquietar. Numa palavra: em ser integralmente escritor". (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 269).

* * *

Sendo indubitavelmente o paradigma do escritor voltado às descobertas de sua arte — "Inadmissíveis, em literatura, planos modestos" (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 31) —, zeloso para que uma teorização hipertrófica jamais seja encontrada na serenidade com que utiliza seus recursos, todas as suas obras suscitam importantes questões literárias, como as das páginas 196 e 197 de A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, para tomarmos apenas um exemplo. Outro indício seria uma revisão de O VISITANTE, sua gênese ficcional. Sente-se, logo, neste livro, o autor principiante mas invulgarmente dotado, cuidadoso quanto a dar continuidade a uma história. É a procura do mistério ficcional, em outras palavras. O OSMAN LINS de O VISITANTE dir-nos-ia que, quando se começa no extenuante ofício da palavra escrita, vai-se dialogando (escrevendo) para uma auto-descoberta, pode-se dizer, um ajuste, explicação e harmonização daquilo que achamos poder comunicar. E, mais que tudo, o livro vai crescendo, para nós.

No que se pode considerar ainda linearidade formal de O VISITANTE, já existem, em larva, as raízes de incursões literárias absolutamente incomuns. Nota-se, de saída, a preocupação com a fluência psicológica (negada pelo autor) como rebuscamento do artesanato ficcional. São notórias, também, as alternâncias no interior das personagens; o tom do incógnito, manipulado pelo escritor de talento, que sente prazer em ir descobrindo aquilo que não sabe, não conhece, e que faz a sua criatividade. Dir-se-ia que já neste romance de estréia se encerra o mistério que envolve o próprio ficcionista, à medida que progride. Exemplo disto é quando, ao final do cap. II, do Segundo Caderno, a narrativa assume nova dimensão, pelo fato de o Prof. Artur desvestir um caráter até então apenas pressentido. O que, por sinal, parece "enlargar" o objetivo do "espaço romanesco" da obra.

Mas é no cap. IV, do Segundo Caderno, que se pode encontrar um exemplo patente de como o autor está aprendendo a conduzir tecnicamente uma história (p. 106) com o fato de os indivíduos presos por haverem passado adiante o "crime" de Rosa, nada mais que um possível caso amoroso com um primo — algo idêntico ao de Celina com Artur, que tenta por todos os modos induzi-la a afastar-se de Rosa.

Podem-se destacar, neste livro inaugural, a religiosidade afetada, como escapatória de Celina; divaricações que transcendem; intrigas provincianas, um tanto tolas como não poderiam deixar de ser (embora se saiba que a arquitetura do livro é o principal para o autor e que a própria pequenez da mentalidade provinciana causa conseqüências íntimas contundentes); clímax interior cada vez mais intenso, com sinais introspectivos irretocáveis (vide a conversa provocada pela visita de Rosa a Celina, cap. VI, Segundo Caderno); enfim: a característica da imprevisibilidade que podemos sentir de preferência para o escritor, o vigor dado a problemas comuns, a condução da narrativa por meio de cogitações interiores, os dramas de cidadezinha, os momentos de notável aproximação humana, a ansiedade por esta aproximação, o sentimento de humanidade em todas as suas perspectivas, o absoluto temor de Deus... e a evolução medida, gradual, perfeita, da narrativa, com suas caracterizações (o constante limpar de óculos de Artur, por exemplo) e o fato de que todo o livro se passa em ambientes fechados.

Iniciado o Terceiro Caderno, tem-se um exemplo de espaço romanesco em OSMAN LINS: Celina viaja (para onde?), retorna, e o ambiente do livro não muda. (Pode-se observar, como ilustrativo, o exemplo de como HENRY JAMES restringia o espaço de seus personagens a salas de visitas). O mau caráter de Artur é que assume novos tons, um homem esquivo, indireto de modos, de maneiras e insinuações que se tornam perigosas para a vida de Celina. O VISITANTE exhibe-nos vidas cinzentas, submersas numa ambigüidade sem brilho.

Já em O FIEL E A PEDRA, livro perfeito, magia descritiva, segurança, encontra-se, além e acima disto, a personalidade de um verdadeiro homem: Bernardo Vieira Cedro. E um Ubaldo que combina toda a magia do escritor, que nada esquece, tudo sabe, mede e complementa; até mesmo a Bernardo, dentro da sua própria lenda. A multiplicidade inumerável de estudos que este livro sugere (o prisma, a objetiva, o ângulo da narrativa sendo focado sob a ótica de cada personagem, por exemplo: onisciência do narrador?) recorda outro trecho de A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 212: "O homem que remove a terra acumulada sobre uma civilização e interroga as suas ruínas, assemelha-se aos que, recusando o mundo inesgotável,

curvam-se ante uma obra de arte e tentam penetrá-la. A diferença entre um e outro é que a civilização exumada talvez se esgote um dia”.

De qualquer forma, podemos dizer, perante a minuciosa grandeza de O FIEL E A PEDRA — tecida de experiências que recordam a feitura de livros como SERVIDÃO HUMANA, onde são visíveis, na narrativa, o aproveitamento de assertivas que, no caso do livro de MAUGHAM, vamos encontrar na ÉTICA de SPINOZA —, que um homem pode orientar sua vida para a direção de sua personalidade. Isto sem esquecer, contudo, que se trata de um livro intermediário na obra de um autor para quem, segundo suas próprias palavras, “não só é impossível, como dispensável que um livro seja compreendido na íntegra”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 36).

O fato, porém, é que os livros do autor cosmogonista de AVA-LOVARA podem ser apresentados numa mesma mimese, da qual seria este romance extraordinário um exemplo-síntese. Nesta obra, a realização humana (amor) e artística (literatura) são os seus grandes temas, abordados com o simultaneísmo catártico que só a condição irrequieta de um escritor verdadeiramente representativo pode tomar como depositária. Abel, protagonista do livro, é levado pelo seu criador a terçar sobre as suas três experiências amorosas, através das quais o leitor realizará sua própria experiência — “A compreensão parcial, em determinados casos, e mesmo o que denominaria uma incompreensão ativa, podem ser — e geralmente é isto o que sucede — mais estimulantes que a perfeita assimilação da obra, fenômeno sem consequências se não altera de algum modo o observador”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 188) —, um caminho fantástico, que segue ao imaginário e ornamental, deixando em sua passagem uma configuração do real jamais encontrada.

A obra romancística de OSMAN LINS já traz, em si, modernamente, predisposição à diátese: “O romance é um desvelador de segredos, uma armadilha de espectros”. (LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO, p. 32). Com o que se pode cotejar: em seu último livro de ficção, A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, estará realmente menos intuitivo e impressionista o escritor cuja disposição crítico-ensaística se estruturou desligada de bases de projeção menos ou mais intelectualizadas, assentadas que sempre estiveram na imediaticidade de suas expressões criadoras? Terá o romancista mudado de idéia quanto ao fato de que “os textos críticos tendem a envelhecer depressa”, ou que há “uma impertinência só encontrável nos críticos e revela mesmo certa incompreensão do processo criador” (UM ANIVERSÁRIO SÓBRIO COMO SUA PROSA, in JORNAL DO BRASIL, 21 out. 1972)? Em suma, terá alcançado uma... canônica criativa?

Não, porque não há sincretismos em sua disposição crítico-ensaística. É o que se vê nos livros seus acima referidos até este último rebento ficcional. Rebento onde a multinuclearização de planos narrativos, convergentes para o prisma único do professor secundário que assume tons de laborador de escólio e de estudioso entregue a tarefa ecclética, preocupado em aferir a real personalidade da amante falecida por meio do romance inédito que ela lhe deixa como legado: **A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA**, apenas retempera o esteticismo concentrado do autor pernambucano. É óbvio: o romance da falecida Júlia Marquezim Enone (cuja protagonista Maria de França encarna o tema da loucura, que acaba envolvendo a própria autora), dá lugar às exegeses críticas do amante sobrevivente, professor de ciências naturais (exegeses estas que se identificam com as do próprio **OSMAN**), deixando evidente que o romance **A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA** se transforma no seu relato mesmo, ou, como já foi bem definido, “na crônica que o narra”.

Parecendo querer reafirmar que “uma determinada obra enreda-se, não raro, nas demais obras do mesmo escritor” (**LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO**, p. 95), o livro de Júlia Marquezim Enone demonstra uma tese de **OSMAN**, segundo a qual não se conhece estudo literário completo; há-os, é fato, que militam com maior inteireza informativa. Mas é só. Porque: “qualquer estudo literário, por mais profundo que seja — e não importa quão sutil e preciso o instrumental utilizado — alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam igualmente o seu mistério. Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infintos”. (**LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO**, p. 96).

O que já é um fecho dos mais dignos para qualquer glosador — mesmo para os que, como nós, só possuam recursos impressionísticos — dos enigmas verbais de um romancista que alia, aos arrojos goetheanos de seus empreendimentos literários, todo o opulento ideal de liberdade que acalentou a obra de um **EMERSON**. É assim que: “o escritor não pode pretender abalar com os seus escritos as sólidas posições da insensatez, da força, da maldade — mas também não pode ignorá-las; não pode submeter sua obra às injunções do tempo — mas também não pode tender a agir como um ser fora do tempo. Existe, com o escritor, um homem, as duas realidades coexistem e não são dissociáveis; os livros de um não de refletem as preocupações do outro. Não é mais possível, em nossa época, a um homem de instrução mediana, ignorar o conflito básico com que nos defrontamos, a insurreição dos ofendidos contra os ofensores. Estes últimos detêm os pri-

vilégios e as rédeas invisíveis do mundo: nunca se viu a polícia nas ruas, de metralhadora em punho, a fim de impedir um congresso de banqueiros. Assim, não apenas o escritor, mas qualquer homem que, tendo consciência desses problemas, ou dos problemas que com estes se relacionam, age como se os desconhecesse, é um traidor do seu semelhante quando não de si mesmo. Ao escritor, com maiores razões, não lhe cabe indagar de que lado pôr, hoje, o seu espírito; se o faz, ou se pretende fazer-nos crer que se sobreleva ao século e ao destino dos que no século vivemos, pode-se dizer — por mais revolucionária que, artisticamente, seja sua obra — que, em nome talvez de coisas eternas, ele volta as costas aos seus contemporâneos e abre à senectude, à morte, à deterioração, as portas da literatura". (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, páginas 272/273).

Daí porque a obra literária de OSMAN LINS é o seu penhor à contemporaneidade, contra o que ela tenha de opressão, condições violentadas, impulsos sem alcance, exílios da verdade e da justiça. Não há curva regular que descreva o pensamento e a palavra escrita relacionados com o complexo de tendências que constituem a ambição criadora. Principalmente se esta ambição representa, para o escritor, a participação social como tão sua imprescindível razão de sobreviver à própria condição de artista do seu tempo: "A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva". (GEORG LUKÁCS): ENSAIOS SOBRE LITERATURA, p. 29, edit. Civ. Brasileira, 1965). No tocante à referida sobrevivência artística, há que louvar-se do próloquio hemingwayano, na amplitude com que foi vazado: "Dans la vie, il faut d'abord durer". É o que mais impressiona em OSMAN: a férrea compenetração da necessidade do completo e do absoluto no descontínuo metamorfosear-se do seu refazimento existencial estético.

Dentro de uma perspectiva estritamente estética, há, por fim, que lembrar, no respeito, a nunca demais e entretanto já tão lembrada frase de TERÊNCIO: "Homo sum: humani nihil a me alienum puto".

E mais não se lhe pedirá, como ponderável legado de humanismo.

RICARDO SOARES DE CARVALHO