



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**FÁBIO DE LIMA AMANCIO**

**A NARRATIVA TRANSVIVENCIAL DE OSMAN LINS**

**CAMPINA GRANDE  
2019**

FÁBIO DE LIMA AMANCIO

**A NARRATIVA TRANSVIVENCIAL DE OSMAN LINS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

**Área de concentração:** Literatura, Memória e Estudos Culturais

**Orientador:** Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Antonio Carlos de Melo Magalhães.

CAMPINA GRANDE -PB  
2019

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

A484n Amancio, Fábio de Lima.  
A narrativa transvivencial de Osman Lins [manuscrito] /  
Fábio de Lima Amancio. - 2019.  
229 p. : il. colorido.  
Digitado.  
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2019.  
"Orientação : Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães.  
, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."  
1. Escrita de si. 2. Narrativa Transvivencial. 3.  
Autobiografia. 4. Narrativa vivencial. I. Título  
21. ed. CDD 401.41

FÁBIO DE LIMA AMANCIO

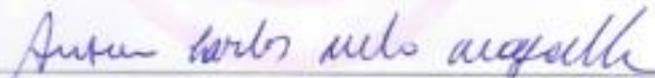
**A NARRATIVA TRANSVIVENCIAL DE OSMAN LINS**

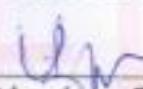
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

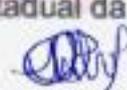
**Área de concentração:** Literatura, Memória e Estudos Culturais

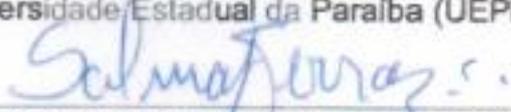
Aprovada em: 22/03/2019.

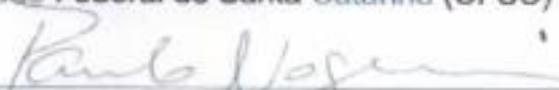
**BANCA EXAMINADORA**

  
Prof.º Dr.º Antonio Carlos de Melo Magalhães (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

  
Prof.º Dr.º Luciano Barbosa Justino  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

  
Prof.º Dr.º Wanderlan da Silva Alves  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

  
Profa. Dra. Salma Ferraz de Azevedo de Oliveira  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

  
Prof.º Dr.º Paulo Augusto de Souza Nogueira  
Universidade Metodista de São Paulo (UMESP)

## **AGRADECIMENTOS**

**A Deus**, por ter me concedido forças, madrugadas e sonhos para alcançar esta meta.

**A todos os professores do Departamento de Letras e Artes da UEPB**, por terem contribuído direta e indiretamente nesta caminhada.

**Aos professores do programa de pós-graduação**, Antonio Carlos de Melo Magalhães, Diógenes André Vieira Maciel, Eli Brandão da Silva, Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega, Ermelinda Maria Araújo Ferreira, Francisca Zuleide Duarte de Souza, Geralda Medeiros Nóbrega, Gilvan de Melo Santos, Luciano Barbosa Justino, Maria Goretti Ribeiro, Maria Simone Marinho Nogueira, Reginaldo Oliveira Silva, Rosilda Alves Bezerra, Rosângela Maria Soares de Queiroz, Sueli Meira Liebig, Susel Oliveira da Rosa, Valéria Andrade, Wanderlan da Silva Alves, pela dedicação, respeito, conhecimento e calor humano.

**Em especial ao Prof.º Dr.º Antonio Carlos**, pelas orientações e leituras indicadas, pelo estímulo, paciência e pala confiança. Realmente, como prévio Osman Lins, as pontas da espiral um dia se encontram: o senhor esteve presente na arguição na seleção do mestrado e se faz presente no momento final dessa travessia acadêmica.

**Aos professores Doutores participantes da banca de defesa**, Luciano Barbosa Justino, Paulo Augusto de Souza Nogueira (UMESP), Salma Ferraz (UFSC) e Wanderlan da Silva Alves, pela leitura atenciosa e relevantes contribuições.

**Ao meu amigo Prof.º Dr.º Ricardo Soares**, pelo carinho e incentivo, por ter acreditado em mim quando nem eu mesmo acreditava.

**Aos meus familiares**, pela educação e exemplos de honestidade, norteadores de minha vida. Principalmente aos meus pais, Hozana e Aluízo, e meus irmãos, Junior, Alda, Beto e Flávia.

**À minha família, Gabrielle e Samuel**, pela paciência e motivação, pelo apoio e presença durante toda a caminhada.

**A todos os escritores, em especial, a Osman Lins**, pelas narrativas, mundo de palavras desafiador, pelos momentos de vida dedicados às letras e à humanidade.

## RESUMO

Esta pesquisa propõe analisar a obra literária do escritor pernambucano Osman Lins à luz do conceito de 'Narrativa transvivencial'. Este seria um conceito fluído e orgânico estabelecido a partir da crítica dos conceitos relacionados à escrita de si, especificamente Autobiografia de Lejeune, Autoficção de Doubrovsky e Narrativa vivencial de Arfuch. Buscando contornar as ideias de pacto e a identidade, esta pesquisa estabelece como fundamentos da Narrativa transvivencial, as ideias de "acontecimento" e "experiência" definidas pelo filósofo francês Claude Romano e a ideia de "agenciamento" conforme Deleuze e Guattari. Com base nisto, a pesquisa está organizada em quatro capítulos: o primeiro capítulo analisa a definição de Autobiografia de Lejeune, algumas ideias e nomenclaturas ligadas à Autoficção e a ideia de Narrativa vivencial de Leonor Arfuch, segue definindo os fundamentos da Narrativa Transvivencial com base nos conceitos de "experiência" e de "acontecimento" de Claude Romano e de "agenciamento" de Deleuze e Guattari, estabelecendo assim o conceito da temporalidade que opera na Narrativa transvivencial, chamada de temporalidade retroprojetiva; o segundo capítulo analisa os diários de viagem escritos por Lins, *Marinheiro de primeira viagem* e *Las Paz existe?*, passando ao estudo do romance *Avalovara*, como obra que sintetiza toda a aventura do escritor, no qual destaca as três experiências que operam predominantemente em todas as suas obras; o terceiro e o quarto capítulos se debruçam na análise das obras ficcionais de Osman Lins, sendo que o terceiro capítulo destaca as vivências relacionadas ao nascimento do escritor, à infância na pequena cidade de Vitória de Santo Antão e à partida para o Recife e o quarto capítulo destaca as experiências vividas em Recife, a primeira viagem à Europa, os dissabores da vida burocrática, os encontros transfigurados, aspectos relacionados à opressão, finalizando com a análise do texto como "acontecimento" inaugurador de sentidos que transforma o escritor em uma personagem de sua obra: o 'autor'.

**Palavras-chave:** Agenciamento. Escrita de si. Narrativa Transvivencial. Osman Lins.

## ABSTRACT

This research proposes to analyze the literary work from the writer Osman Lins, born in Pernambuco, Brazil, in the light of the concept of 'Trans experiential Narrative'. This would be a fluid and organic concept established from the critique of concepts related to self-writing, specifically the Lejeune's Autobiography, Doubrovsky's Autofiction, and Arfuch's experiential Narrative. Seeking to outline the idea of covenant and identity, this research establishes the elements of the transvencional narrative the ideas of "event" and "experience" defined by the French philosopher Claude Romano and the idea of "agency" according to Deleuze and Guattari. Based on this, the research is organized into four chapters: the first chapter analyzes the definition of Lejeune's Autobiography, some ideas and nomenclatures linked to Autofiction, and the idea of Leonor Arfuch's trans experiential narrative, continues defining the fundamentals of Trans experiential Narrative based on concepts of "experience" and "happening" of Claude Romano and the "agency" of Deleuze and Guattari, establishing the concept of temporality that operates in the trans experiential Narrative, called retro-projetive temporality; the second chapter analyzes the journals written by Lins, *Marinheiro de primeira viagem* and *Las Paz existe?*, going on to the study of the Avalovara novel, as a work that synthesizes the writer's adventure, in which he highlights the three experiences that operate predominantly in all his works; the third and fourth chapters focus on the analysis of the fictional works of Osman Lins, and the third chapter highlights the experiences related to the writer's birth, the childhood in the small town of Vitória de Santo Antão and the departure to Recife. The fourth chapter emphasizes the experiences in the capital of Pernambuco, the first trip to Europe, the discomforts of bureaucratic life, transfigured encounters, aspects related to oppression, ending with the analysis of the text as an inauguration of senses that transforms the writer into a character of his work: the 'author'.

**Keywords:** Agency. Osman Lins. Self-writing. Trans experiential Narrative.

## Résumé

Cette recherche se propose d'analyser l'œuvre littéraire de l'écrivain du pernambuco Osman Lins à la lumière du concept de «récit trans vivenciel». Ce serait un concept fluide et organique établi à partir de la critique des concepts liés à l'écriture de soi, en particulier l'autobiographie de Lejeune, l'autofiction de Doubrovsky et le récit expérientiel d'Arfuch. Cette recherche essaye d'établir les idées de "pact" et d'"expérience" définies par le philosophe français Claude Romano et l'idée d'"agencement" selon Deleuze et Guattari comme base du récit transvivenciel, cherchant à contourner les idées d'alliance et d'identité. Sur cette base, la recherche est organisée en quatre chapitres: le premier chapitre analyse la définition de l'Autobiographie de Lejeune, quelques idées et nomenclatures liées à Autofiction, et l'idée de la narration trans vivenciel de Leonor Arfuch, continue de définir les principes fondamentaux de la narrative trans vivenciel basé sur les concepts d'"expérience" et de "réalisation" de Claude Romano et d'"agencement" de Deleuze et de Guattari, établissant ainsi le concept de temporalité qui opère dans le récit trans vivenciel, appelé temporalité rétroprojective; le deuxième chapitre analyse les revues écrites par Lins, *Marinheiro de primeira viagem* et *Las Paz existe?*, puis étudie le roman *Avalovara*, en tant qu'œuvre synthétisant l'aventure de l'écrivain, dans laquelle il met en évidence les trois expériences qui dominent ses œuvres; les troisième et quatrième chapitres sont consacrés à l'analyse des œuvres fictives d'Osman Lins et le troisième met en lumière les expériences liées à la naissance de l'écrivain, à son enfance dans la petite ville de Vitória de Santo Antão et son départ pour Recife. Le quatrième chapitre met en évidence les expériences vécues à Recife, le premier voyage en Europe, les désagréments de la vie bureaucratique, les rencontres transfigurées, les aspects liés à l'oppression, se terminant par l'analyse du texte comme un événement inaugurateur des sens qui transforme l'écrivain dans un personnage de son oeuvre: "l'auteur".

**Mots-clés:** Agencement. Auto-écriture. Récit trans vivenciel. Osman Lins.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 -	Quadro elaborado por Philippe Lejeune.....	22
Figura 02 -	Localização da narrativa transvivencial no quadro de Lejeune.	56
Figura 03 -	Palíndromo evocador do espaço-tempo em <i>Avalovara</i> .....	87
Figura 04 -	Palíndromo evocador do espaço-tempo em <i>Avalovara</i> com ênfase no curso do tempo.....	88
Figura 05 -	Bandeira da Sicília.....	102
Figura 06 -	Imagem das duas faces do disco.....	127
Figura 07 -	Imagem do Banco do Brasil e do Edifício Martinelli.....	174

## LISTA DE TABELAS

Tabela 01 -	Resumo linear do surgimento de micronarrativas em <i>Avalovara</i> .....	89
Tabela 02 -	Relação das micronarrativas em <i>Avalovara</i> conforme o tema e a página onde se encontram.....	90

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	CAMINHOS TEÓRICOS QUE LEVAM DA AUTOBIOGRAFIA À NARRATIVA TRANSVIVENCIAL.....	20
2.1	Eu juro, meu nome é Philippe Lejeune.....	21
2.2	Da autoficção à Narrativa vivencial.....	27
2.3	Os fundamentos da Narrativa Transvivencial.....	40
2.3.1	<i>A experiência com o acontecimento segundo Claude Romano.....</i>	40
2.3.2	<i>Os agenciamentos transvivenciais à luz do pensamento deleuziano</i>	48
2.3.3	<i>A Temporalidade Retroprojetiva Transvivencial.....</i>	58
3	NARRATIVA TRANSVIVENCIAL OSMANIANA.....	69
3.1	Primeira estação: os diários transvivenciais.....	72
3.2	Segunda estação: as três principais experiências da narrativa transvivencial de Lins.....	83
3.2.1	<i>Avalovara: o ponto no círculo.....</i>	83
3.2.2	<i>Os percursos: Roos e a Europa.....</i>	92
3.2.3	<i>Os encontros: Cecília e o Nordeste.....</i>	97
3.2.4	<i>As narrativas: ☺ e as palavras.....</i>	104
4	OSMAN DA COSTA LINS: NASCIMENTO, INFÂNCIA E PARTIDA.....	115
4.1	Passado remoto 1: relações entre água, vida e morte.....	119
4.2	Passado remoto 2: a história dos outros.....	125
4.3	Agenciamento de memórias póstumas .....	132
4.4	O “claro” deixado pela morte da mãe.....	137
4.5	A busca pela fotografia .....	151
4.6	Uma visita no meio da noite.....	158
4.7	A pequena Vitória: a partida.....	160
5	A GRANDE CIDADE: PERCALÇOS E PERCURSOS.....	167
5.1	A grande cidade: Recife e São Paulo.....	167
5.2	Guerra e paz: o escritório e o ateliê.....	172
5.3	Os encontros transfigurados.....	180

5.4	A indiferença e a opressão.....	189
5.5	A narrativa percebida como um acontecimento inaugurador.....	197
5.6	As duas margens da Narrativa Transvivencial: esquecimento e duração.....	203
5.7	O personagem autor: o Báçira.....	209
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	217
	BIBLIOGRAFIA.....	222

## 1 INTRODUÇÃO

Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia.

Paul Valéry

Nessa pesquisa nos propomos a analisar a obra literária do escritor pernambucano Osman Lins à luz do que definimos como 'Narrativa transvivencial'. Como se infere, esta travessia teórica tem como norte as reflexões sobre a "escrita de si", com foco nas complexas relações existentes entre Autobiografia (Lejeune), Autoficção (Doubrovsky) e Narrativa vivencial (Arfuch). Operacionalizar tal proposta torna-se um desafio, sobretudo, porque precisamos: inter-relacionar diversas teorias sobre a escrita de si, envoltas ainda em muitas nomenclaturas e direcionamentos diferentes, com as obras literárias não menos complexas de Osman Lins; estabelecer relações entre essas teorias buscando clarear de certo modo os seus rumos teóricos; e agenciar uma compreensão entre as experiências pessoais vividas e as experiências ficcionais vivificadas pelos personagens.

O primeiro passo consiste em compreender as teorias sobre a "Autobiografia", sobre a "Autoficção" e sobre a "Narrativa vivencial". Este último sendo um conceito amplo que engloba tanto textos autobiográficos quando ficcionais. A consolidação do texto autobiográfico foi resultado de um longo processo iniciado no século XII, que se tornou uma prática sistemática a partir do século XVIII até os dias atuais (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 119; LIMA, 1986, p. 16-21). Essa sistematização teria como ponto de partida o descrédito crescente em relação à verdade divina: o mundo era percebido cada vez mais como produto das escolhas e das ações humanas. O sujeito individual gradativamente vai preenchendo o espaço do 'eu' divino, impondo seu testemunho, sua veracidade, sua personalidade e seu nome. Paradoxalmente, essas mesmas ideias criam as condições para a crítica da representação (*imitatio*<sup>1</sup>) e da própria ideia de sujeito e de verdade (KLINGER, 2008, p. 15). Nessa esteira, o discurso literário vai deixando de ser um "documento de época, de uma nação, de

---

<sup>1</sup> Segundo Lima (1986, p. 319), a contestação da representação fez com que a poesia procurasse cada vez se "assenhorear de experiências e de uma linguagem anormais", isto é, fez com que ela se voltasse para a própria linguagem como campo de criação e reflexão.

uma individualidade”, um “ingrediente básico da cultura” (LIMA, 1986, p. 69), para se tornar um ingrediente ácido da cultura e da identidade.

Considerando as definições de Philippe Lejeune, propostas em 1975, o texto autobiográfico se efetiva quando há a coincidência onomástica entre autor e personagem e quando ocorre o pacto de verdade entre escritor e leitor. A crítica da pureza dessas bases resultou na ideia de Autoficção de Doubrovsky (1977), cujos fundamentos são a coincidência onomástica e a quebra do pacto de verdade. Isto cria um espaço de indecidibilidade, no qual o autor-personagem, fragmentado, passa a falar não do centro mas das margens do texto. Tal procedimento possibilita ao escritor recriar o cotidiano livre da factualidade e da referencialidade (RAFAEL, 2014, p. 25). Com isto, a identidade passou a ser observada a partir do que possui de contraditória, incompleta, instável e incerta (HALL, 2006, p. 12-13).

Ao defender ou criticar os fundamentos da tabela de Lejeune, outros estudiosos e escritores passaram a buscar alternativas para explicar a escrita de si, ora propondo um retorno a Lejeune ora indo além de Doubrovsky. Dentre os estudiosos, destacamos Leonor Arfuch, com sua ideia de Narrativa Vivencial:

Longe da ingênua atribuição de um nexos casual entre ‘vidas e obras’, da busca detetivesca do autor emboscado em seu texto, do traço, da marca, da cena, do matiz autobiográfico, poderia se afirmar se toda literatura – escrita – é autobiográfica na medida em que participa desse plano concreto, não por aglutinar convencionalmente um conjunto de *tropos*, mas por compartilhar, mesmo sem confessar, medos, paixões, obsessões, fantasias (ARFUCH, 2010, p. 233).

Não obstante a dinâmica movediça e fluída deste conceito, percebemos que ele ainda é pouco operativo para a análise da obra osmaniana, sobretudo porque: de um lado a ficção deste escritor transfigura vivências pessoais e abriga passagens metanarrativas ao mesmo tempo que efetiva pactos romanescos e evita qualquer tipo coincidência onomástica explícita entre personagem e autor; de outro por que até mesmo em seus ensaios, a unilateralidade do olhar do narrador-autor é posta em cheque pela presença de personagens, assim como em seus diários de viagem há menos a reconstituição do vivido do que transfiguração de experiências. Seus textos percorrem caminhos vertiginosos, extrapolando as fronteiras entre os gêneros, unindo obras diferentes, histórias diferentes, contornando a linearidade cronológica e espacial.

Diante disto, surge a necessidade de contornar os conceitos ligados às ideias de “fato intramundano”, de tempo linear e de relações de causalidade e finalidade, que, como revemos, fundamentam as argumentações de Lejeune, de Doubrovsky e de Arfuch, em prol dos conceitos de “acontecimento” e de “experiência” definidos na fenomenologia do pensador francês Claude Romano. Em substituição à ideia de “pacto” optamos pelo “agenciamento” definido por Deleuze e Guattari, segundo as relações que estabelece com o “Rizoma”. Estes conceitos afastam a Narrativa Transvivencial da ideia de um sujeito (cartesiano) capaz de restaurar o passado em uma narrativa.

Segundo a dinâmica da “ipseidade”, definida por Romano como a possibilidade que temos de nos relacionar com o que nos acontece, de modo que a cada relação somos nós e nosso mundo transformados radicalmente sem retorno, entendemos que ao narrar as vivências o escritor acaba operando uma transformação sem retorno da compreensão que tem de suas vivências, das relações pessoais que viveu e daquilo que define como seu destino. Nesse sentido, a obra inaugura contextos de compreensão que sem ela não seriam possíveis.

É preciso destacar que a necessidade de operar um novo conceito para compreender o texto osmaniano à luz da escrita vivencial não decorre de uma necessidade meramente teórica, antes brota das leituras de seus livros, os quais abrigam declaradamente olhares aperspectivos, multiplicidades discursivas e teorias singulares que reclamam ser compreendidas a partir de suas próprias órbitas. Nesse cenário, propomos a ideia de ‘Narrativa transvivencial’, termo construído ao longo da análise das várias discussões sobre a escrita de si, as quais apontam para a crescente importância do sufixo ‘trans’ em detrimento do sufixo ‘auto’ e para o advento das vivências em detrimento da figura do sujeito, do testemunho fiel e da estabilidade do texto.

Feito isto, buscamos identificar no *corpus* da pesquisa, as experiências pessoais mais recorrentes. O método opera-se da seguinte maneira: definimos os acontecimentos que figuraram relevantes na vida do escritor, sendo estes identificados com base em declarações em entrevistas, indicações presentes em seus ensaios e pela recorrência do tema ao longo de sua ficção. Nesse caminho, salientamos dois pontos: 1) não há hierarquia entre estas fontes – ora a ficção

motiva a busca do acontecimento em entrevistas, ora declarações motivam o mergulho analítico nos textos ficcionais em busca da transfiguração do tema; 2) em ambas as travessias não se busca a correspondência total e direta entre o vivido e o escrito, isto porque o percurso vivido por nós nessa pesquisa é feito exclusivamente de “palavras” escritas – estas se revelam inesgotáveis, feitas de inúmeras faces transparentes que se abrem para outras faces, e outras, de modo infinito.

Dito isto, organizamos a pesquisa da seguinte maneira: no Primeiro Capítulo, analisamos as principais definições e nomenclaturas das teorias sobre a escrita de si. Ao percorrer algumas teorias sobre Autobiografia, Autoficção e Narrativa Vivencial, percebemos a relevância que as “vivências” (as experiências) vão adquirindo em detrimento da objetividade do nome, do sujeito e da identidade. Isto está indicado na substituição progressiva do sufixo “auto” pelo sufixo “trans” na composição das nomenclaturas desse tipo de escrita. Em resumo: da Autobiografia, passamos pela Autoficção, pela Narrativa Transpessoal, pela Narrativa Vivencial, chegando à Narrativa transvivencial. Quando da reflexão sobre a tabela de possibilidades definida por Philippe Lejeune, identificamos uma casa vazia que se adequa ao tipo de narrativa que definimos nessa pesquisa: a casa “2b-indeterminado”, localizada na intersecção onde a identidade onomástica e o pacto estão em grau zero, ou seja, nem afirmados nem negados. Como fez Doubrovsky para definir sua Autoficção, buscamos substituir as bases teóricas lejeuneanas por outros fundamentos: as ideias de “experiência” e “acontecimento” de Claude Romano substituem o referencial factual e onomástico, e a de “agenciamento” de Deleuze e Guattari substituem a ideia de “Pacto”. Além desses, identificamos na narrativa transvivencial a atuação de uma temporalidade diferente da cronológica (determinante na linearidade da escrita de si – vivido>narrado; lembrado>escrito; passado>presente). A temporalidade transvivencial é chamada de ‘retroprojetiva’, posto que evoca o vivido projetando novos sentidos.

Definidos os fundamentos dos agenciamentos da Narrativa transvivencial, no segundo capítulo, buscamos compreender a operacionalização desse conceito nas obras do escritor. Isto é feito inicialmente a partir de seus ‘diários de viagem’, *Marinheiro de primeira viagem* e *La Paz existe?*. Estes escritos efetivam mais claramente o agenciamento narrativo entre vida e obra, próximo (e distante) da ideia

tradicional de “Autobiografia”. O horizonte aberto nesta análise conduz ao segundo passo, a saber, a análise do transvivencial em sua obra ficcional. Tal tarefa se debruça primeiramente no romance *Avalovara*, obra síntese de toda a aventura do escritor. Oferecidos o panorama estrutural do texto e suas relações, passamos às relações que marcam a transfiguração das três regiões percorridas por Osman Lins (Europa, Recife e São Paulo) nos três ambientes ficcionais ocupados pelo protagonista Abel e as experiências vividas ao lado de três mulheres, Annelise Roos, Cecília, e ☺.

Nos capítulos três e quatro, analisamos com mais detalhes as vivências que surgem transfiguradas nas demais obras ficcionais de Osman Lins. Percebemos que algumas vivências constituem fios e nós que percorrem insistentemente suas narrativas, sendo órbitas que agenciam percursos, encontros e discursos de algumas de suas personagens. A definição do *corpus* segue alguns critérios: dirigimos nosso olhar somente às obras escritas, sendo excluídas as produções televisivas e as teatrais<sup>2</sup>; preferencialmente analisamos as obras ficcionais, às quais se juntam, quando necessário, ensaios, entrevistas e artigos publicados em jornais da época – isto por que estes textos, junto com as passagens metanarrativas e a análise da fortuna crítica, oferecem mais claramente a perspectiva teórica e pessoal que o escritor tem relação ao seu ofício e ao seu mundo. Com base nesses critérios, definimos como *corpus*: *O visitante* – romance [1955]; *Os gestos* – contos [1957]; *O fiel e a pedra* – romance [1961]; *Marinheiro de primeira viagem* – diário de viagem [1963]; *Nove, novena* – narrativas [1966]; *Guerra sem testemunha: o escritor, sua condição e a realidade social* – ensaio [1969]; *Avalovara* – romance [1973]; *Lima Barreto e o espaço romanesco* – ensaio [1976]; *A rainha dos cárceres da Grécia* – romance [1976]; *La Paz existe?* – diário de viagem [1977]; *Do ideal e da glória: coletânea de artigos e ensaios* [1977]; *Casos especiais de Osman Lins* - novelas

---

<sup>2</sup> Apesar disto, vale a pena destacar que pelo menos um dos textos teatrais, no caso *Lisbela e o prisioneiro*, não foge à regra do que buscamos analisar, pois, lemos em Ivana Moura (2003, p. 47) a confissão de Lins de que há nessa peça muitos acontecimentos, discursos, histórias e características da linguagem das pessoas com quem conviveu. Há termos usados por Joana Carolina, por Antônio Figueiredo, por colegas do Banco do Brasil. Mas, confessa o escritor, “qualquer semelhança com gente viva ou morta é mera parecença”. Sobre a peça *Guerra do Cansa-Cavalo*, o autor adverte de que esta peça “não se trata aqui de retratar um muno [o nordestino], e sim de recriá-lo” (MOURA, 2003, p. 65).

[1978]; *Evangelho na taba* coletânea de artigos, ensaios e entrevistas [1979]; *Domingo de Páscoa* – novela [1978].

A relação que se estabelece entre esses textos não se limita às datas de publicação, nem a qualquer ideia de causalidade. A argumentação busca percorrer as linhas vivenciais transfiguradas, as quais ligam textos diferentes e distantes cronologicamente. Isto corrobora a declaração do escritor de que a gestação de uma obra vem de tempos remotos, muito aquém da data de publicação: exemplo é a relação entre o romance *O visitante* publicado em 1955 e o livro *Os gestos* publicado em 1957. O livro de contos foi escrito antes do romance (este sendo um dos contos de *Os gestos* que cresceu), mas foi publicado dois anos depois.

Para sistematizar o estudo da aventura transvivencial de Lins, analisamos: no terceiro capítulo, as vivências ligadas aos acontecimentos que antecedem o nascimento do escritor, os quais dotam de profundidade cósmica a história de algumas de suas personagens, passando aos acontecimentos relacionados ao seu nascimento e infância, em destaque a morte prematura da mãe (o claro deixado pela ausência de sua fotografia), passando por experiências vividas na pequena cidade de Vitória de Santo Antão, pelo mistério insolúvel da aparição da mãe morta que surge em algumas narrativas, finalizando a transfiguração da partida para o Recife, em 1941; no quarto capítulo, as experiências vividas em Recife e na primeira viagem à Europa, os dissabores da vida burocrática em contraposição ao trabalho do alfaiate, os encontros e parentes transfigurados em suas obras, os males da opressão (política e da crítica literária) que ameaça sempre o ofício de escrever, passando à análise do texto como “acontecimento” que transforma o escritor, finalizando com a ideia de que o escritor cria, ao longo de seu ofício, uma personagem que percorre todas as obras - o ‘autor’. Essa metamorfose está figurada em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Neste, o narrador, à medida que narra, transforma-se em um espantalho, chamado Báçira: ser feito de fragmentos, de palavras, de outros seres e outros textos. Sua função seria proteger a obra da rapina dos pássaros (leitores).

Nessa travessia, delineia-se o mapa transvivencial osmaniano. Este, não obstante os mistérios insolúveis, possibilita chegar ao ponto, identificar os fios e os

nós dos agenciamentos narrativos. Nisto, assemelha-se ao mapa rizomático de Deleuze e Guattari (1995, p. 21) que:

é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.

Negando qualquer pretensão de esgotar o tema ou de oferecer a verdade da escrita vivencial osmaniana, pretendemos nessa pesquisa, fruto de esforço e de paixão, oferecer uma das muitas janelas possíveis que a narrativa desse escritor abre. Considerando a fortuna crítica que se debruça sobre a escrita de si, esse caminho mostra-se singular, justamente por propor um novo conceito (podemos dizer) orgânico e fluido a partir da discussão das muitas teorias e das muitas nomenclaturas atuantes nessa experiência narrativa, sendo a 'Narrativa Transvivencial' um possível aporte para novas leituras da obra de Lins.

Especificamente sobre a fortuna crítica sobre Osman Lins, ratificamos a singularidade dessa pesquisa, de um lado porque dá continuidade à análise das relações intrínsecas existentes entre vida e obra, identificadas por Ana Luíza Andrade (*Osman Lins: crítica criação*), por Inava Moura (*Osman Lins: o matemático da prosa*), por Regina Igel (*Osman Lins: uma biografia literária*) e por outros estudiosos. Por outro lado, por buscar contornar alguns fundamentos percebidos nessas pesquisas, a saber, a fé no referencial factual e no testemunho do sujeito que narra, a validade do progresso temporal irreversível que permite dividir a aventura do escritor em três fases progressivas (fase da procura, da transição e da plenitude), a ordenação causal que subordina o narrado como puro efeito do vivido, a necessidade de um pacto e a ideia de que o texto pode abrigar representações de aspectos armazenados objetivamente na memória. A 'Narrativa transvivencial', como possibilidade da escrita de si, é a narrativa que desterritorializa o que nunca teve um território definido (a memória), é feita da fluidez das vivências, dos afetos e das significações das palavras, tendo como resultado a transformação sem retorno de quem escreve, do mundo e de quem lê.

Noutro aspecto da fortuna crítica sobre Lins, especificamente ligada à crítica literária, como é o caso dos estudos de Ermelinda Ferreira, de Sandra Nitri, de Regina Dalcastegnè, dentre outros iguais em importância e contribuição, percebemos que estas supervalorizam a análise dos aspectos estruturais dos textos, as possíveis influências e relações com outras artes, a construção das personagens ou dos ambientes, a questão da ruptura com a linearidade temporal narrativa, quase sempre estabelecendo uma hierarquia entre as obras do escritor. Tal hierarquia se caracteriza em situar verticalmente num nível superior as últimas obras e num nível subalterno as primeiras. Sendo a complexidade do enredo, a questão da linearidade narrativa, a composição das personagens e dos ambientes, a estrutura textual os principais argumentos que fundamentam essa hierarquia. Nesta pesquisa, ao se adotar o 'vivencial' em detrimento do "auto", fragmentando o centro e deslocando assim as margens, propomos uma análise que considera horizontalmente as diferentes obras a partir das singularidades que operam em relação às vivências pessoais do escritor, sendo os dados mais relevantes as transmutações de sentidos ao longo do tempo.

Em resumo: esta pesquisa opta por analisar preferencialmente não o salto mas os fluxos de sentidos que preparam o salto do peixe. Esses fluxos de certo modo atuam na visão que o peixe terá das ilhas, das montanhas e dos animais terrestres:

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 ver 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. 49-50).

Feito isto, percebemos com certa clareza que a travessia transvivencial de Lins realiza-se menos como um 'progresso intelectual e teórico' (que se desenvolve linearmente em fases) do que como experiências de transfigurações recorrentes de

determinadas vivências, que cortam e ligam suas obras e sua vida, segundo uma espacialidade e uma temporalidade próprias.

## 2 CAMINHOS TEÓRICOS QUE LEVAM DA AUTOBIOGRAFIA À NARRATIVA TRANSVIVENCIAL

Nesse capítulo, pretendemos analisar as fundamentações do conceito de Narrativa Transvivencial a partir do panorama teórico nada resolvido da escrita de si. Como ponto inicial destacamos a Autobiografia de Lejeune, notadamente a definição de possibilidades e impossibilidades em sua tabela. Na sequência, passamos à análise da Autoficção de Doubrovsky, cujo conceito é o marco inicial de muitos embates teóricos travados entre a reflexão de Lejeune, a de Doubrovsky e as diferentes nuances de cada pensador e escritor da Autoficção. Como veremos, essa travessia<sup>3</sup>, iniciada em Lejeune, vai indicar que a teorização da escrita de si segue, em tese, distanciando-se do “sujeito” (do “auto”, do “eu”) rumo às experiências vividas por quem escreve, ou seja, aos significados agenciados na relação com o que acontece. Essa indicação se delinea nos estudos de Leonor Arfuch no tocante à definição “Narrativa Vivencial”<sup>4</sup>, que, nesse ponto, fornece a primeira base da “narrativa transvivencial”.

Feito isto, buscamos situar esse tipo de narrativa, transvivencial, como um possível preenchimento de uma das lacunas na tabela de Lejeune, especificamente, localizada na casa “2 b indeterminado”. Em suma, a conjunção de diversas teorias e nomenclaturas indica a crescente relevância, na contemporaneidade, das “vivências” (das experiências) em detrimento do “auto”, de modo que a narrativa transvivencial osmaniana seria um exemplo de preenchimento do vazio localizado na intersecção entre o grau zero do nome e do pacto, na casa “2 b indeterminado”<sup>5</sup> da tabela lejeuneana.

---

<sup>3</sup> Este termo deriva do Latim *transversus*, “através, o que cruza”, formado por *TRANS*, propriamente “através”, mais *VERSUS*, participio passado de *VERTERE*, “virar”. Segundo Faria (1962, p. 1015), “*transversus*” significa: “1) que atravessa, oblíquo, transversal, atravessado”; 2) “afastado do caminho reto, transviado”; 3) “contrário, hostil, de través”. O sentido que damos ao termo travessia difere do sentido de “trajetória”, definido por Bourdieu (2006, p. 189): “série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”, que somente pode ser compreendida mediante a unidade de “constância” do sujeito, seu nome, o qual se mantém relacionado aos demais agentes com quem compartilha o mundo social. Travessia liga-se à partícula ‘trans’ do transvivencial.

<sup>4</sup> Este termo também é usado por Klinger (2008, p. 14) para nomear o conjunto dos gêneros da escrita de si.

<sup>5</sup> Para Jean-Louis Jeannelle (2014, p. 142): a casa “2b indeterminado” na tabela de Lejeune prevê a possibilidade de existir um texto capaz de passar livremente “da autobiografia ao romance”, ou vice

Tomamos como base para a argumentação alguns teóricos-escritores da escrita de si, que seguem organizados conforme as datas de publicação de suas definições. Essa organização linear não significa dizer que haja uma relação fechada de causalidade entre suas definições. Cada uma à seu modo dialoga com a temática complexa que une vida e obra. Veremos que o sufixo ‘auto’ vai sendo substituído por outros, tais como ‘alter’, ficcional, ‘trans’. Esse caminho demonstra como ficção segue se desprendendo das amarras onomásticas e do pacto.

## 2.1 Eu juro, meu nome é Philippe Lejeune

Que ilusão acreditar que se pode dizer a verdade e acreditar que temos uma existência individual e autônoma!...Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!  
Philippe Lejeune

A análise do pensamento de Philippe Lejeune sobre a Autobiografia se dá a partir principalmente de três textos: “O pacto autobiográfico” [1975]; “O pacto autobiográfico (bis)” [1986]; e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois” [2001]. No primeiro, publicado em 1975, Lejeune (2014b, p. 16) define “autobiografia” como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria história, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.

Ainda que implicitamente a argumentação de Lejeune ponha em destaque a relevância do “contexto histórico-geográfico, que pode ser objeto de maior ou menor atenção” (MIRANDA, 2009, p. 37), ela tem como fundamentos a coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem e o pacto de verdade firmado entre escritor e leitor. Para Lejeune, o nome é a base da identidade, pois nesse caso “não há transição nem latitude. Uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (LEJEUNE, 2014b, p. 18). Nesse sentido, até mesmo um “pronome pessoal, possessivo, demonstrativo, etc. [...] exerce simplesmente uma função, que consiste em remeter a

---

versa, sem se reduzir a nenhum desses gêneros. Um texto como este seria uma espécie de fantasma que atravessa livremente as paredes da tabela lejeuneana, sem habitar nenhuma casa em particular.

um nome, ou a uma entidade suscetível de ser designada por um nome”<sup>6</sup> (LEJEUNE, 2014b, p. 25). Como podemos ver, a problemática da identidade na Autobiografia é situada em “relação ao nome próprio”, pois este, estando impresso na capa e no próprio texto, é uma “realidade extratextual indubitável”, que remete “a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito” (LEJEUNE, 2014b, p. 26-27; ALBERCA, 2009, 03).

Na autobiografia, além do nome, é preciso declarar explicitamente que o relato é fiel ao que se viveu, isto é o que se define como “Pacto Autobiográfico” (ALBERCA, 2009, p. 02). É com base nesses conceitos que Lejeune estrutura sua tabela de possibilidades (e impossibilidades) da narrativa íntima (de caráter autodiegético), conforme vista a seguir:

FIGURA 01: Quadro elaborado por Philippe Lejeune.

Nome do personagem Pacto ↘	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a <u>romance</u>	2 a <u>romance</u>	
= 0	1 b <u>romance</u>	2 b <u>indeterminado</u>	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>autobiografia</u>	3 b <u>autobiografia</u>

Fonte: Lejeune (2014b, p. 33).

Na primeira linha há os seguintes casos: personagem com nome diferente do autor; personagem sem nome declarado; personagem com o mesmo nome do autor. A primeira coluna, que se refere ao “Pacto”, define três casos: pacto romanesco;

<sup>6</sup> O pesquisador retoma os conceitos de Benveniste, para defender que, diferentemente do que ocorre no discurso oral, no discurso escrito não é fácil identificar os papéis discursivos, pois estes constantemente se borram. O nome, entretanto, é o referente que não permite dúvidas.

pacto ausente; pacto autobiográfico<sup>7</sup>. O “pacto autobiográfico” depende da “identidade de nome” entre autor, narrador e personagem e do “contrato de verdade” (LEJEUNE, 2014b, p. 31). Já o “pacto romanesco” depende da “prática patente da não identidade (o autor e a personagem não têm o mesmo nome)” e do “atestado de ficcionalidade”, indicado pelo subtítulo “romance” na capa da obra (LEJEUNE, 2014b, p. 31-32).

A partir desses critérios, há a indicação de algumas impossibilidades: 1) textos cujas personagens teriam nomes diferentes dos nomes dos autores, e que, ainda assim, declarariam o pacto de verdade; 2) textos nos quais, mesmo havendo homonímia entre personagem e autor, é declarado o pacto romanesco. Além destas, há outra exceção: a casa intitulada “2b indeterminado”. Esta se situa na intersecção entre o anonimato da personagem e a total ausência de pacto. Segundo Lejeune (2014b, p. 39), a razão da indeterminação de textos desse tipo se deve aos fundamentos adotados em sua teoria. Caso outros fundamentos fossem utilizados seria possível identificar textos desse tipo no campo da escrita de si: seria preciso “outra definição” de autobiografia, conseqüentemente de identidade, de escrita, de texto e de leitura, de memória, de vivência, de história, de tempo, etc.

Anos depois, em 1986, reavaliando sua teoria, Lejeune (2014b, p. 77) reconhece que sua argumentação teve como base uma idolatria dirigida aos grandes escritores, o que acabou por culminar num esforço para silenciar as exceções. Ao democratizar seus conceitos, ele pôde enxergar que os “relatos de vida” fazem parte do discurso de todo e qualquer ser humano: “todo homem traz em

---

<sup>7</sup> Além destes, Lejeune (2014b, p. 53) acrescenta mais duas possibilidades de “Pacto”: referencial e fantasmático. O “pacto referencial”, coextensivo ao pacto autobiográfico, tem como base a indubitabilidade da referência extratextual (o autor e seu nome), fundamentado no registro em cartório do nome próprio e no contrato de edição assinado pelo autor. A instituição ‘nome próprio’ é o marco básico da “identidade” do autor (LEJEUNE, 2014b, p. 42; ALBERCA, 2009, p. 04; BOURDIEU, 2006, p. 188). No pacto fantasmático, ligado ao pacto romanesco, a inexistência da identidade onomástica é contrabalançada pelos claros indícios referenciais. Esse tipo de pacto convida o leitor a ler os textos como “fantasmas reveladores de um indivíduo”, que muitas vezes se mantém encoberto ou não relevado pela falta do nome (LEJEUNE, 2014b, p. 50; VELASCO, 2015, p. 03; MIRANDA, 2009, p. 37). Interessante que Lejeune (2014b, p. 31) afirma que nesse campo podem ocorrer dois movimentos opostos: quando a identidade entre autor-narrador-personagem é explicitada, o leitor irá em busca das diferenças, das contradições, das falhas, das lacunas; enquanto que, quando a identidade autor-narrador-personagem não está afirmada explicitamente, o leitor buscará as semelhanças implícitas entre obra e vida do autor.

si uma espécie de rascunho, perpetuamente remanejado, da narrativa de sua vida” e de sua “identidade individual”<sup>8</sup> (LEJEUNE, 2014b, p. 78).

Ao analisar os argumentos de Lejeune, Arfuch (2010, p. 52) e Alberca (2009, p. 03), afirmam que os critérios de sua tabela representam uma tentativa de contornar o estatuto precário da identidade e da referência. Nesse sentido, sua tabela não respondeu:

[...] quão ‘real’ será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? Até que ponto pode se falar em ‘identidade’ entre autor, narrador e personagem? Qual é a referencialidade compartilhada, supostamente, tanto pela autobiografia quanto pela biografia? [...] como delimitar num relato ‘retrospectivo’, centrado na ‘própria’ história, essa disjunção constitutiva que uma vida supõe? Qual seria o momento de captura da ‘identidade’? (ARFUCH, 2010, p. 53).

Assim, o texto autobiográfico não seria uma mera restauração de um passado acabado, pois ele é atravessado por lógicas representativas, factuais e ficcionais e por fluxos de lembranças arbitrários que transformam a si mesmas (ARFUCH, 2010, p. 134-135; MIRANDA, 2009, p. 30). Soma-se a isto o fato de que “o relato ‘retrospectivo’”, como é definido: 1) é “indecidível em termos de sua verdade referencial”; 2) resulta de “uma dupla divergência, ‘uma divergência temporal e uma divergência de identidade’”; 3) é uma construção imaginária de “si mesmo como outro”; 4) detém uma divergência insolúvel “entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’”; 5) resulta no “estranhamento do enunciador a respeito de sua própria história”<sup>9</sup> (ARFUCH, 2010, p. 54-55). É justamente essas fissuras que possibilitam ler relatos factuais também como meras ficções de si (ARFUCH, 2010, p. 54; MIRANDA, 2009, p. 30).

---

<sup>8</sup> Ao revisar seu conceito de autobiografia, Lejeune (2014b, p. 95), adota a expressão “relatos de vida”. Este termo, segundo ele, é mais democrática pois “engloba a narrativa oral (que ‘grafia’ exclui) e a hetero- (que ‘auto-’ exclui), sem deixar de respeitar o contrato de verdade”.

<sup>9</sup> Para Beatriz Sarlo (2007, p. 31): “como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma autobiografia consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que este eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara”. Segundo Duque-Estrada (2009, p. 52) Paul de Man, ao questionar a referencialidade da autobiografia, aponta para uma compreensão segundo a qual esse tipo de texto antes “produz e determina a vida”, pois se trata de “um acontecimento textual”.

Bakhtin (1997, p. 166) já vislumbrava isto ao afirmar, em *Estética da criação verbal*, especificamente na parte intitulada “a autobiografia e a biografia”<sup>10</sup>, que a possibilidade de intercambiar os “lugares” do autor e do herói decorre de um valor biográfico, que “pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro”, mas também pode ser o “princípio organizador” da “narrativa” que dará forma à consciência, à visão, ao discurso”, que ele terá sobre a sua própria vida a partir de então. Nestes termos: “o autor é parte integrante do todo artístico e como tal não poderia, dentro desse todo, coincidir com o herói que também é parte integrante dele” (BAKHTIN 1997, p. 165)<sup>11</sup>.

Não sendo “reprodução’ de um passado” ou captação ‘fiel’ de fatos, o “valor” autobiográfico estaria no ato de estabelecer uma “ordem” para as “vivências” que figuram até então fragmentárias e caóticas (ARFUCH, 2010, p. 56). Escrever memórias é ordenar, adornar e selecionar os acontecimentos, segundo determinadas estratégias (ALBERCA, 2009, p. 21; LIMA, 1986, p. 299-300), que variam conforme variam as identidades: uma ordenação autobiográfica é somente uma possibilidade dentre outras, que está sempre sujeita a “elementos inorganizados e anárquicos” (BAKHTIN, 1977, p. 170). Experienciando a complexidade hermenêutica<sup>12</sup> do exercício autobiográfico, Vladimir Nabokov [1951], declara em sua autobiografia *Fala, memória*:

---

<sup>10</sup> Interessa a Bakhtin a forma da biografia que serve para a auto-objetivação, ou seja, “no que pode ser autobiográfico no plano de uma eventual coincidência entre o herói e o autor ou, mais exatamente (pois, na verdade, a coincidência entre o herói e o autor é uma *contradictio in adjecto* [...]), no que particulariza o autor em sua relação com o herói”. Não interessa ao pensador a autobiografia como informação sobre si mesmo, que, não realize seus valores biográficos num plano artístico. “No que concerne aos elementos chamados autobiográficos dentro de uma obra”, variando ao infinito, estes só interessam “quando servem para realizar o valor biográfico: “Os valores biográficos são valores comuns compartilhados pela vida e a arte; em outras palavras, [...] são as formas e os valores de uma estética da vida (BAKHTIN, 1997, p. 165-166).

<sup>11</sup> Esta citação é apresentada por Arfuch (2010, p. 62), traduzida da seguinte forma: “o autor é um momento da totalidade e, como tal, não pode coincidir, dentro dessa totalidade, com o herói que é outro momento, a coincidência pessoal ‘na vida’ entre o indivíduo de que se fala e o indivíduo que fala não elimina a diferença entre esses momentos na totalidade artística”.

<sup>12</sup> “O círculo da compreensão nunca volta por completo a seu ponto de partida, sendo de fato um movimento em espiral” (ROMANO, 2012, p. 220). Paul Ricoeur (2010a, p. 124), defendendo o caráter espiral da interpretação narrativa do mundo, fala de uma “espiral sem fim que faz a mediação passar várias vezes no mesmo ponto, mas numa atitude diferente”.

Muitas vezes notei que, depois de ter atribuído aos personagens de meus romances algum tesouro de meu passado, ele se consumia no mundo artificial onde tão abruptamente eu o colocara. Embora permanecesse em minha mente, seu calor pessoal, sua atração retrospectiva desaparecia e, então, tornava-se mais intimamente identificado com meu romance do que com minha pessoa anterior, onde parecia estar tão seguro da intrusão do artista. Casas desmoronaram em minha memória, tão silenciosamente como nos filmes mudos de antigamente (NABOKOV, 2014, p. 62).

Tudo isto vem indicar que a coincidência onomástica não garante a “coincidência entre autor e narrador”. A Autobiografia, sendo uma “narrativa vivencial”, opera antes de tudo “interações, hibridizações, empréstimos, contaminações”, determinando menos a “posição de sujeito” discursivo do que sua dinâmica (ARFUCH, 2010, p. 62). Nesse sentido, é preciso reconhecer o “fabulismo da vida”, ou seja, o “caráter aberto, inacabado, cambiante, do processo vivencial, que resiste a ser fixado, determinado, por um argumento”<sup>13</sup> (ARFUCH, 2010, p. 67).

Este e o outros argumentos abriram o espaço para o surgimento de um tipo de narrativa que busca situar-se no “terreno movediço” da ambiguidade e da indecidibilidade narrativa. Esta foi chamada de Autoficção. A indecidibilidade que a caracteriza alimenta-se do confronto entre dois aspectos incompatíveis indicados na tabela de Lejeune: a coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem, e a presença do pacto romanesco. Refletindo sobre esta lacuna na tabela lejeuneana, Doubrovsky elabora e escreve seu romance *Fils* em 1977, o qual classificou como “Autoficção”. Mais tarde, Leonor Arfuch vai amalgamar esse tipo de texto e seu contraponto (a Autobiografia) numa ideia que chama de Narrativa Vivencial. Antes de analisar em detalhes a argumentação de Arfuch é necessário atravessar o panorama de algumas tentativas de teorização da Autoficção, o que nos possibilita ver com mais clareza a passagem do “eu” à vivência, do factual ao vivencial, do

---

<sup>13</sup> Para Arfuch (2010, p. 70): “não há modo de narrar uma biografia, em termos meramente descritivo, expondo simplesmente uma lógica do devir ou uma trama de causalidade, por fora da adesão a- ou da subversão de – algum desses modelos, em suas variadas e talvez utópicas combinatórias”. Nos textos biográficos há uma ancoragem numa “realidade incerta” que atua na “impossibilidade constitutiva de toda réplica ‘fiel’ de um *cursus vitae* (ARFUCH, 2010, p. 72). Assim, nem mesmo o texto biográfico – cujos fundamentos são a homonímia, a fidelidade, a “sucessão das etapas da vida”, as “causalidades” e a justificação do nexos entre vida e obra – escapa à ambiguidade. Esse tipo de texto se move “num terreno indeciso entre o testemunho, o romance e o relato histórico, o ajuste a uma cronologia e a invenção do tempo narrativo, a interpretação minuciosa de documentos e a figuração de espaços reservados”. Ele abriga uma história a mais a ser contada sobre um personagem (ARFUCH, 2010, p. 137-138).

“auto” ao “trans”, do tempo linear à uma temporalidade que simultaneamente recua e avança.

## 2.2 Da Autoficção à Narrativa vivencial

A ficção nos aproxima muito mais da *verdade* do que o mero relato sincero do que aconteceu.  
Silviano Santiago

Segundo Luiz Costa Lima (1986, p. 235), “seja no romance, [...], seja nas memórias, [...], nunca o autor deixa de escrever autobiografias”, toda teoria também é “um fragmento, cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia”, sendo que a autobiografia presta um serviço ao “eu, cuja unidade é ela mesma fictícia”, nesse sentido “toda autobiografia não passa de um exercício ficcional”. Exercício que inevitavelmente realiza “uma dissipação do eu” que se torna móvel e multinucleado em relação ao autor empírico; o eu surge não mais como “sujeito” mas como “proposta de sentido”. Ainda que na autobiografia o eu seja a “fonte de experiências” e na autoficção o eu seja o “suporte da invenção”, é impossível definir fronteiras absolutas entre o gênero ficcional e o autobiográfico: “filões ficcionais” atuam na compreensão que fazemos de nós mesmos, bem como “imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e, em troca, experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais” (LIMA, 1986, p. 300).

Utilizando a ponte oferecida por Costa Lima entre Autobiografia, ficção e experiências, passamos a analisar algumas teorias que dialogam com a definição de Doubrovsky, proposta em 1977. Para tanto, tomamos como base a coletânea de *Ensaio sobre autoficção* (2014), organizada por Jovita M. Gerheim Noronha, textos de Vincent Colonna [1989], de Ana Maria de Bulhões-Carvalho [1997], de Diana Klinger [2006], de Philippe Gasparini [2008], Philippe Vilain [2009], de Anna Faedrich Martins [2014], dentre outros. Estes nos oferecem um panorama das metamorfoses semânticas, etimológicas e morfológicas que caracterizam a história da ideia de Doubrovsky.

Segundo Jeannelle (2014, p. 154), o espaço da autoficção é múltiplo e movediço desde o início, pois cruza instâncias habitualmente divergentes, discursos teóricos, acadêmicos, autorais e de “crítica mundana”, sobretudo por que seus pensadores conciliam a condição simultânea de escritor/acadêmico/crítico. Por conta

disto, o termo ‘autoficção’, “nebuloso e controvertido”, funciona quase como um organismo vivo (FAEDRICH 2016, p. 31; KLINGER, 2012, p. 34). As muitas tentativas de definição acabam por borrar ainda mais os “limites entre a autobiografia, tão precisamente circunscrita pelo teórico Philippe Lejeune, e a chamada autoficção”, apagando ou embaralhando “os limites entre uma verdade de si e a ficção [...] abrindo novas perspectivas de leitura”, – a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto” (HIDALGO, 2013, p. 221).

Nesse campo, a figura do autor também é borrada: a negação de fronteiras absolutas entre o “real e o ficcional”, ao colocar em questão a possibilidade do autor se representar e ser aquele que controla o dito, aponta para a compreensão segundo a qual o autor, pós-Dobrovsky, passa a ser o resultado performático do escrito, num processo de “figuração de si” (AZEVEDO, 2008, p. 34; KLINGER, 2008, p. 19). Tudo isto se insere no contexto da crítica da identidade, do sujeito, do discurso, das lembranças e da representação (KLINGER, 2008, p. 22, 2012, p. 22). Duque-Estrada afirma, em *Devives Autobiográficos* (2009, p. 27) que as novas reflexões hermenêuticas, efetuadas por Nietzsche, Freud e Marx, já vinham tirando as bases da crença na fidelidade autobiográfica: perdendo a autoridade, “o *auto* do autobiográfico se estilhaça nos desdobramentos sem fim de sempre possíveis novas determinações”.

Para entendermos os desdobramentos desse conceito, seguimos uma datação cronológica das teorias, sem contudo propor relações de causa e efeito entre elas. Este método ratifica o empregado por Philippe Lejeune em seu ensaio “Autoficção & Cia: peça em cinco atos” (2014, p. 21) [1992]. Neste, o teórico apresenta cinco datas relevantes: 1) 1973, ano de publicação de *O pacto autobiográfico*, com sua tabela; 2) 1977, data do contato entre Dobrovsky e o espaço vazio na tabela de Lejeune, que culmina com a publicação da autoficção *Fils*; 3) 1984, publicação dos estudos de Jacques Lecarme, os quais ampliam as possibilidades da autoficção ao identificar que escritores anteriores a Dobrovsky já praticavam esse procedimento de escrita; 4) 1989, apresentação da tese de Vincent Colonna, que amplia o sentido do conceito Doubrovskiano; 5) 1991-1992, datas que marcam a apresentação dessa cronologia no colóquio em Nanterre (França). Outro que apresenta uma cronologia é Jean-Louis Jeannelle, em “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”. Para este se

destacam as seguintes datas: 6) “1989/2004: Vincent Colonna e a ficcionalização de si”; 7) “1996: Marie Darrieussecq: é possível ser sinceramente não sério?”; 8) “2001: Philippe Forest e o elogio do romance”; 9) “2004: Philippe Gasparini, retorno ao início do jogo”.

Segundo Philippe Gasparini, o termo “Autoficção”, nascido em um contexto de liberdade, pós-1968, pós-Freud, pós liberação do comportamento, da palavra e do corpo, veio dar visibilidade a uma gama de textos, anteriores e posteriores, que se mantinham na penumbra entre a autobiografia e a ficção, fora dos ciclos literários<sup>14</sup>. Em 1977, Doubrovsky (2014, p. 118) a definiu como uma “ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” que remete “sempre à existência real de um autor” referenciado pela homonímia (ou algo que a indique).

Contudo, a autoficção se mostrou um conceito nômade, até mesmo para Doubrovsky<sup>15</sup>. Em 1980, ele afirma, em *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, que a “a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto”. Este conceito parte da ideia de que “a vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração” (KLINGER, 2012, p. 47; FAEDRICH, 2014, p. 34). Em 2003, o autor apresenta outro conceito para a Autoficção:

[...] uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Em 1996, a pesquisadora Marie Darrieussecq defende a mesma ideia, ao afirmar que autoficção, ao permitir um “duplo pacto de leitura – factual e ficcional”, adquire como “narrativa ficcional” a chave para se manter no campo do literário, enquanto que os textos autobiográficos se mantêm sob a categoria de ‘narrativas factuais’ (JEANNELLE, 2014, p. 134).

<sup>15</sup> No final de sua vida, Doubrovsky afirma que cada uma de suas obras, num total de oito romances, marca, de certa maneira, as fases de sua vida. Aos escrevê-las, ele objetivava “morrer menos”, desejava “conversá-las”. Suas páginas formam, cada uma, um “trabalho de luto”, luto por uma mulher, primeira a mãe, depois os fatos relacionados à sua ex-esposa, ao fim, sua própria morte compõe a matéria de sua última obra, um *homme de passage* [2011]. Nessa obra todas as memórias de sua vida se articulam e se mesclam (FAEDRICH, 2016, p. 36).

<sup>16</sup> Esta definição foi apresentada por Philippe Vilain em seu texto *Defese narcise*, sendo que a presente tradução para o Português encontra-se nos diferentes artigos de Luciana Hidalgo (2013, p. 223), de Anna Faedrich (2016, p. 38), de André Carreira (2014, p. 135), de Eurídice Figueiredo (2007, p. 22).

Apesar das diferenças, suas ideias concordam em dois pontos: 1) é preciso considerar o caráter fragmentário, “falível e lacunar” da memória; 2) é preciso ler o texto autoficcional como “romance”, não como “recapitulação histórica (FAEDRICH, 2016, p. 38). A “prática autoficcional” seria uma soma inexata de ficção e referencialidade, que, ao subtrair de cada um desses elementos aquilo que os caracteriza, acaba inflacionando a história com imaginação, e vive versa (HIDALGO, 2013, p. 223-224).

Em 1989, Vincent Colonna defende sua tese, na qual considera a Autoficção a partir de uma ideia ampla, sem, contudo, abrir mão da coincidência onomástica. Para ele, o termo “ficção” engloba tanto o “ficcional (a forma literária)” quanto o “fictícia (invenção mesma do conteúdo)”<sup>17</sup>, a partir do que se define que “uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência<sup>18</sup>, embora conservando sua identidade (seu nome verdadeiro)” (LEJEUNE, 2014a, p. 26). Em 2004, ao revisar sua “Tipologia da autoficção”, Colonna propõe o termo “autofabulação” para indicar o grupo amplo de gêneros, dentre os quais a autoficção Doubrovskiana seria apenas uma das possibilidades. Como uma categoria ampla, a “autofabulação” poderia ser subdividida<sup>19</sup> em: autoficção fantástica; autoficção especular; autoficção intrusiva; e autoficção biográfica:

[...] autoficção fantástica, em que o autor inventa para si uma vida; a autoficção especular, em que o escritor, através de ‘procedimento refletor’,

---

<sup>17</sup> Podemos complementar essa diferenciação com a apresentada por Lima (1986, p. 62): “enquanto o fictício supunha o horizonte da oralidade, coberta pelo princípio geral da verdade, o ficcional põe a verdade entre parênteses e supõe a forma escrita”.

<sup>18</sup> Em 1983, o escritor Paul Nizon, que também reivindicou a invenção do termo “autoficção”, declarou que o “eu” é uma “coisa muito fluida, inatingível” que se constitui como personagem quando se escreve sobre si: “o eu não é, portanto, o ponto de partida, como na autobiografia, mas o ponto de chegada” (GASPARINI, 2014, p. 205).

<sup>19</sup> Colonna se apoia ora na arte pictórica ora em narrativas literárias para definir as tipologias da autofabulação. No primeiro caso, temos a “autoficção fantástica” e a “autoficção especular”: na autoficção fantástica, o teórico cita exemplos de quadros onde o rosto do pintor é figurado como a face de personagens históricas; na autoficção especular, os exemplos são de pinturas onde o pintor é figurado no próprio quadro executando o ato de pintar. No segundo caso, temos: a “autoficção biográfica”, na qual os nomes do autor e de pessoas socialmente conhecidas são utilizados para nomear personagens; e a “autoficção intrusiva”, na qual o autor circula como um narrador externo à trama, conversando com o leitor ou divagando sobre temas relacionados.

se torna um dos personagens de sua narrativa fictícia; a autoficção intrusiva (autoral), em que o narrador-autor se manifesta, sem participar da intriga como personagem (COLONNA, 2014, p. 09-10).

Na “autoficção fantástica”, ainda que haja coincidência onomástica, ocorre uma transfiguração da existência e da identidade do autor “em uma história irreal, indiferente à verossimilhança”, cuja perspectiva é projetiva (ou prospectiva), pois “a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção total” (COLONNA, 2014, p. 39). Diferentemente, na “autoficção biográfica”, o escritor surge como personagem vivendo uma vida distorcida, mas que se mantém nos limites permitidos pela verossimilhança.

A ideia de autofabulação indica o trabalho do texto na invenção da figura do autor. Sendo uma “obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência” (AZEVEDO, 2008, p. 36), na autofabulação a figura do autor<sup>20</sup> é percebida como instável, polimorfa e fictícia, quase como uma “lenda” que adquire diferentes nuances a cada obra publicada, conforme os “investimentos e afetos”:

Um personagem de autor fabulado e a imagem mais ou menos magnificante de um escritor são, para a faculdade de imaginar, duas entidades igualmente fictícias, duas identidades de contorno instável que existem apenas na proporção de sua capacidade para produzir emoções e sonhos (Colonna NORONHA, 2014, p. 43).

Em 1997, a pesquisadora brasileira Ana Maria de Bulhões-Carvalho propõe, em sua tese *Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago*, o termo “alterbiografia”<sup>21</sup>, sob o argumento de que o termo mostra-se “mais rico, isto é, mais

---

<sup>20</sup> “Autor”, originado da palavra latina *auctor*, significa “aquele que faz crescer ou aumentar”, ‘fundador’, ‘instigador’, ‘fonte’, ‘responsável’, ‘autoridade’ (NORONHA, 2014, p. 65). Segundo Faedrich (2016, p. 39), no terreno da autoficção, “a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual”. Para Klinger (2008, p. 24): “a autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma performance do autor”. Performance de um “sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação”, segundo a “noção contemporânea de subjetividade” (KLINGER, 2012, p. 39). Para Duque-Estrada (2009, p. 124), Montaigne em *Ensaio* “performatiza, através da subversão do sujeito homogêneo e autoidêntico”, a desconstrução da ideia de “subjetividade plena e fechada em si mesma”.

<sup>21</sup> “Pensando na etimologia da palavra alterbiografia (alter/outro + biografia – do grego antigo: *βιογραφία*, de *βίος* – *bíos*, vida e *γράφειν* – *gráphein*, escrever), vemos que se trata de uma escrita da vida do outro, ou ainda, uma escrita de si como se fosse um outro” (FAEDRICH, 2014, p. 152). Para Klinger (2012, p. 10), na contemporaneidade, a escrita de si é inseparável da escrita do outro.

rentável analiticamente” do que o proposto por Doubrovsky (FAEDRICH, 2014, p. 152), isto por que: 1) acentua o “movimento interno da narração, fazendo correr paralelamente à tessitura do mundo ficcional o processo de angústia da criação”; 2) possibilita a narração da vida de um outro, um ‘alter’ de si mesmo. Uma *alter-biografia* difere de uma *auto-ficção* por se mostrar livre do sufixo ‘auto’, portanto, da identidade de quem escreve.

Tomando como base o conceito de Bulhões-Carvalho, em 2014, Anna Faedrich (2014, p. 153) propõe a nomenclatura “alterficção”, sob a justificativa de que esse termo se adequa melhor à conceituação proposta: a “Alterbiografia/autobiografia” teria maior proximidade com os fundamentos do pensamento cartesiano, enquanto a “Alterficção/autoficção” operaria mais adequadamente a perspectiva pós-moderna da fragmentação da identidade, da memória e da escrita. Sendo que no primeiro caso, a “vida” é maior que o “texto”; e no segundo caso, o “texto” é maior que a “vida” (FAEDRICH, 2016, p. 39).

Para Philippe Forest [2001], “toda narrativa de si pertence ao terreno da ficção, na medida em que um escritor ‘só pode delegar a si próprio, no interior de uma narrativa, o simulacro de um personagem” (JEANNELLE, 2014, p. 138). Com base nisso, ele a intitula “escrita romanesca do si”. Esse tipo de escrita, estando ligada ao “pacto romanesco”, torna-se algo como um ‘falso romance’, pois incorpora referências factuais e posicionam “o sujeito entre o relato de si e sua transformação fabular em relato ficcional” (SOUZA, 2017, p. 112). Nesse sentido, Forest defende que a autoficção seria mais adequadamente chamada de “Romance-do-eu” ou “egoliteratura” (JEANNELLE, 2014, p. 137). Segundo ele, o termo “romance-de-si” evita o solipsismo implícito no termo Autoficção, também deixa a narrativa existir como um “impossível real”.

Em 2006, a escritora francesa Annie Ernaux propõe o distanciamento do “estágio narcisista da escrita do eu” (comum à “autoficção” e à “autobiografia”), mediante a noção do eu “transpessoal”, a partir do que oferece o termo “narrativa transpessoal”. Este expressaria a “narrativa auto-sócio-biográfica” dos acontecimentos<sup>22</sup> vividos (GASPARINI, 2014, p. 212). Para ela, é fundamental inter-

---

<sup>22</sup> Uma de suas obras tem o título de *L'événement* (O Acontecimento) [2000].

relacionar acontecimentos vividos, alteridades e valores culturais que constituem o mundo, ambientando o “eu” (no caso dela, feminino) no contexto das dissoluções, rupturas e conflitos culturais, históricos, políticos, sociológicos, morais, físicos e sexuais. O “eu” “transpessoal” apresenta identidade e discurso sempre atravessado pela presença dos outros (PONTES e NORONHA, 2016, p. 6111-6112). Ernaux escreve sobre “a vida” (não mais sobre o eu “singular, particular”, isolado), mas sobre a transpessoalidade das experiências da vergonha, da paixão, do ciúme, do tempo que passa, da morte, da vida pessoal, familiar e social (RAFAEL, 2014, p. 12; RODRIGUES, 2016, p. 17).

Como percebemos, Ernaux inaugura o advento do sufixo “trans” nesse contexto teórico. Sandra Nitrini (2013, p. 14), em seu artigo “Uma nova forma de autobiografia”, afirma que Annie Ernaux une, sem abrir mão da verossimilhança, vivências pessoais e valores coletivos, numa dinâmica marcada por três elementos inextricáveis: a busca de si mesma, a escrita e a memória. Ainda que o processo de escrita de Ernaux seja objetivo, ou seja, sempre próximo dos fatos e dos signos que traduzem, ele funciona como “uma autobiografia romanesca, porque, embora fundamentada no verídico, é transformada pela memória” (NITRINI, 2013, p. 15): a escritora “concretiza na escritura o processo de seu amadurecimento ao longo da vida e do seu ato de escrever”, o qual ocorre mediante “transfiguração da experiência verídica”: dos encontros (“refeições festivas em família”, separações, divórcios); das viagens (de férias, a outros países); e das reflexões metanarrativas (NITRINI, 2013, p. 19).

O advento do sufixo ‘trans’, marcando a imposição da alteridade em tudo que se diz sobre o ‘Eu’, ecoa a ideia de sujeito fragmentário, descontínuo e inacabado comum à literatura pós-moderna (RAFAEL, 2014, p. 21). Para Philippe Vilain, a escrita contemporânea é acompanhada por isto: um ostensivo “desaparecimento do si” e do nome, em prol do anonimato aberto pelo sufixo “trans”. Esses são os primeiros passos dados rumo à definição do termo ‘transvivencial’.

Em 2006, Diana Klinger (2012, p. 11) propõe analisar não o que há de ficcional na escrita de si, mas o que há de referencial na escrita ficcional, o que figura uma

mudança de perspectiva muito significativa. Para ela, a escrita contemporânea<sup>23</sup> de si caracteriza-se pela “transgressão do pacto ficcional”, pois nela ocorre o acréscimo de vivências “(auto)referenciais” ligadas à vida do escritor, sem minar o caráter ficcional de seus escritos.

A invasão do vivencial no ficcional põe em questão: a “ideia de referência”; os “rígidos binarismos entre ‘fato’ e ficção”; o “dilema” da “outridade”; a “categoria do narrador”; a “figura do autor”; e as próprias instâncias do “literário” (KLINGER, 2012, p. 14). Para Klinger (2012, p. 42), “a categoria da autoficção implica não necessariamente numa corrosão da verossimilhança interna do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*”. A autoficção seria um gênero que “abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” e que funciona como uma performance, “como remissão sem origem, sem substrato transcendente”. A conclusão é que:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor<sup>24</sup>, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz na relação uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo de escrita? Quem diz eu?) (KLINGER, 2012, p. 46).

---

<sup>23</sup> Sua análise se volta inicialmente para as obras *Noches vacías* de Washington Cucurto, *La virgen de los sicários* de Fernando Vallejo e *Nove noites* de Bernardo Carvalho. Sobre a virada etnográfica, na pós-modernidade, inseparável da escrita de si e do outro, a autora afirma que ela implica: “a transfronteirização do conhecimento a partir da problemática da cultura” e um olhar etnográfico voltado para si, não só para o outro. Disto resulta que “a experiência se sobrepõe ao lugar da identidade” (KLINGER, 2012, p. 13).

<sup>24</sup> Para Miranda (2009, p. 120), na escrita de si (analisada a partir de um *corpus* específico), a “lembrança” pode ora conduzir “quem lembra à edificação de um monumento de si, confirmador do mito pessoal em que se reconhece e deseja ver-se re-conhecido”, ora, operando a diferença, “lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar”. Na escrita que opera a “diferença”, descobrindo, desconstruindo, desterritorializando e produzindo a “experiência do passado” como um verdadeiro “trabalho de tecelagem, não basta um fio de Ariadne localizador da lembrança, mas, ao contrário, ‘é preciso desenrolar fios de meadas diversas’, desfiar o tecido dos acontecimentos e sentimentos pretéritos e transformá-lo numa urdidura sempre renovada, refeita, recriada, que não se encerra na busca do *eu* perdido por uma subjetividade onipotente, nem resulta na preservação da couraça do hábito e da rotina. Entendida como repetição em demanda da diferença, a atividade memorialista propicia tomar-se efetivamente o passado como ‘lugar de reflexão’, para que a memória, então problematizada, atue também como uma espécie de ‘metamemória’ [...]”. Para Lins (1969, p. 188), escrever um livro “constitui uma aventura à qual o escritor se lança, por assim dizer, numa cegueira lúcida. Avançará, continuadas vezes, muitas páginas, para verificar que se enganou e que é preciso voltar, recomençar”.

A autoficção funciona como um acréscimo de “mais uma imagem de si ao contexto da recepção” da “obra” (KLINGER, 2012, p. 47). Seu trabalho não é propor a simples falta de coincidência entre a “pessoa real” e a “personagem textual”, nem propor a inverdade em oposição à verdade referencial bem situada, mas operar uma “dramatização de si”, uma “performance”<sup>25</sup>, “uma construção simultânea de ambos, autor e narrador” (KLINGER, 2012, p. 49). Nesse sentido:

[...] tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na ‘vida real’, na exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. [...] Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um ‘ser pleno’, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’ (KLINGER, 2012, p. 50).

Em 2008, Philippe Gasparini estabelece uma diferenciação a partir do critério de identidade: 1) na autobiografia, a identidade do sujeito está ligada diretamente ao referente “nome do autor” e ao factual; 2) no “romance autobiográfico”, as características de verossimilhança mantêm a identidade entre autor, narrador e protagonista na incerteza; 3) na autoficção, ainda que haja coincidência onomástica, a identidade é totalmente ficcional, pois há mistura de verossimilhança e inverossimilhança (KLINGER, 2012, p. 42). Para Gasparini, a Autoficção se define, sobretudo pela “copresença de indícios contraditórios” e pela “hibridez”<sup>26</sup>: uma

<sup>25</sup> “Em inglês, performance significa ‘atuação’, ‘desempenho’, ‘rendimento’, mas com o tempo começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos de 1950 como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida”. Klinger busca apoio teórico nos conceitos de “performance” de Judith Butler, para quem o “performático” “significa não o ‘real, genuíno’, mas exatamente o oposto, a artificialidade, a encenação”. A “identidade autoral” na escrita de si estaria próxima do sentido de “artifício”, proposto por Richard Schechner, isto é, “comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (KLINGER, 2012, p. 49). Nesse sentido, nem mesmo a autobiografia seria “a representação verídica e fiel de uma individualidade”, antes seria “uma forma de encenação ilusória de um eu exclusivo” (MIRANDA 2009, p. 38).

<sup>26</sup> Para Azevedo (2008, p. 38): “[...] a estratégia básica da autoficção é o equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o autoreferencial, um entre-lugar indecível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor”. Assim, “a estratégia da autoficção é mesmo a de parasitar, contaminar, conspurcar a ficção com a hibridização de seus procedimentos de atuação”, sendo por excelência “território do próprio engano” (AZEVEDO, 2008, p. 46). Para Klinger (2012, p. 43), a autoficção seria um “gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*”.

coexistência de elementos factuais e ficcionais que torna impossível definir claramente os referenciais e o gênero do texto. A autoficção seria um gênero biface, que ao mesmo tempo aponta para e contra os referenciais (JEANNELLE, 2014, p. 143; KLINGER, 2012, p. 11). Nesse tipo de texto operam procedimentos de invenção, de inovação e de pesquisa que perturbam a cronologia, abandonam a causalidade explicativa, tornam a narrativa fragmentária<sup>27</sup> e lacunar, de modo que o próprio processo narrativo passa a fazer parte da aventura do personagem.

Essa argumentação permite a Gasparini (2014, p. 198-199) definir três tipos de textos que compõem o que ele chama de “ficcionalização do vivido”: 1) “ficcionalização inconsciente”, cuja reconstituição narrativa ocorre “através de erros, esquecimentos, seleção, roteirização, deformações”<sup>28</sup>; 2) “autofabulação” que projeta intencionalmente o autor em situações fantásticas e; 3) “autoficção voluntária”, “que passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança”. O último caso remete ao modelo autoficcional de Doubrovsky (GASPARINI, 2014, p. 202-203; FAEDRICH, 2016, p. 42-43).

O modelo de Gasparini é questionável, sobretudo, porque também na “autofabulação” e na “autoficção voluntária” podem ocorrer “erros, esquecimentos, seleção, roteirização, deformações” inconscientes. Assim como um escritor pode dissimular como inconsciente o que decidiu conscientemente. São esferas inacessíveis ao leitor: consciência e inconsciência do escritor. Em cada texto

---

<sup>27</sup> Em 1989, o autor de *Fils*, respondendo uma pergunta sobre seu conceito de autoficção, afirma que, diferente do que ocorre na autobiografia, “na autoficção, pode-se fatiar essa história, abordando fases bem diferentes e dando-lhe uma intensidade narrativa de um tipo muito diferente que é a intensidade romanesca”, cujas bases são os indícios de referencialidade – a homonímia; compromisso de só relatar “fatos e acontecimentos estritamente reais”; os traços romanescos – subtítulo ‘romance’, primazia da narrativa e o trabalho textual – busca de uma forma original, reconfiguração não linear do tempo (GASPARINI, 2014, p. 194). Philippe Forest afirma que “para quebrar a ilusão da transparência e do imediatismo, o texto deve ser trabalhado através da fragmentação, do inacabamento, da diversidade de registros e vozes, da carnavalização e da intervenção de personagens imaginárias” (GASPARINI, 2014, p. 210). Em 2008, Gasparini define o termo “autonarração” de Schmitt, como indicando um “texto autobiográfico e literário que apresenta vários traços de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, falta de unidade e autocomentários, que tende a problematizar a relação entre escrita e experiência” (HIDALGO, 2013, p. 223).

<sup>28</sup> Para Lima (1986, p. 232), “a literatura constitui-se na mobilidade de um teatro mental, que permite ao escritor compor figuras que não são meros reflexos ou simples projeções de seu eu”. Até mesmo as “confissões”, sendo narrativas pessoais, são sujeitas “a erros, enganos, esquecimentos, distorções e seleções conscientes ou inconscientes” (LIMA, 1986, p. 252). Nas ficções esse processo se aprofunda, pois “o vivido, o experimentado, se destorcem, se alongam e se comprimem, se condensam ou se prolongam noutros traços” (LIMA, 1986, p. 306).

mesclam-se interferências inesperadas, lapsos de memória, projetos conscientes, afetos, etc. e nem sempre tais elementos ressurgem na leitura. Podemos perceber isto quando lemos a análise de Miranda (2009, p. 121) sobre a obra memorialista de Graciliano Ramos<sup>29</sup>:

Lembrar é, para Graciliano, esquecer-se enquanto sujeito-objeto da lembrança, esgueirar-se para os cantos, colocar-se de certa forma à margem do texto – ser escrito por ele, ao invés de escrevê-lo – para que a linguagem em seu processo intermitente de produção possa cumprir seu papel efetivo de instrumento socializador da memória. Na tessitura de vozes revividas, no encontro emocionado com o Outro, não se trata de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a própria mobilidade deste no narrado, reinventando com as imagens arbitrárias da memória e da imaginação a trajetória comum de vida percorrida.

Não obstante isto, a grande categoria chamada de “ficcionalização do vivido” torna-se relevante em nossa argumentação, por um lado porque antecipa o termo amplo empregado por Arfuch para englobar as variedades da escrita de si (“narrativa vivencial”), por outro lado porque reforça o abandono do sufixo ‘auto’ (eu) em prol do termo “vivido”. Este é outro passo dado rumo à definição que propomos.

Em 2002, surge o conceito amplo de “narrativa vivencial” de Leonor Arfuch. Esse tipo narrativa estaria inserida em um contexto “plural” e “compartilhado” que compreende “a visão que os outros têm de nós” e “as marcas que deixamos em múltiplas memórias e experiências” (ARFUCH, 2010, p. 179). Esse tipo de escrita teria como tarefa recuperar “algo impossível sob uma forma que lhe dá sentido e permanência”: a narrativa. Para tanto, o escritor precisa: definir por onde começar; inter-relacionar fragmentos; privilegiar uns e silenciar outros; perceber a vida e a identidade como algo inseparável do relato sobre elas; aceitar que há múltiplas narrativas possíveis de uma mesma vida (ARFUCH, 2010, p. 181-183).

A narrativa vivencial contemporânea caracteriza-se pela: “desarticulação das cronologias”; “mistura das vozes narrativas”; “deslocamento do eu para a terceira pessoa”; “desconstrução do ‘efeito’ de realidade”; “divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o ‘outro eu’”; “renúncia ao desdobramento canônico de

---

<sup>29</sup> Além desta obra, para Miranda (2009, p. 129), *A liberdade*, de Silviano Santiago, ao transformar ficcionalmente em diário os dias de Graciliano após a saída da prisão, inscreve-se na “vertente inventiva” das memórias, posto que efetua um retorno “reformulador, reivindicatório, efetuado com o intuito de alterar o passado e não de preservá-lo ou reconstituí-lo mediante a submissão a uma fonte ou modelo”.

acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como dessacralização da própria figura do autor”<sup>30</sup> (ARFUCH, 2010, p. 137). Estes são as características postas em cena pela “autoficção”: composta de “armadilhas” que deslocam as “pistas referenciais”, diluem os “limites”, perturbam a identidade e alteram a “história” do sujeito e a “serena conformidade” do “autoreconhecimento”.

No tocante ao texto, este, segundo Arfuch (2010, p. 141), atuaria como uma retroprojeção que, ao organizar os fragmentos das significações passadas, passa a ser “uma antecipação da lembrança” que os “outros” terão do biografado, segundo um determinado “contexto sócio-histórico e cultural”: contar a própria história é criar “uma espécie de antecipação aos possíveis relatos dos outros, uma disputa de voz, em resistência a toda expropriação futuro” (ARFUCH, 2010, p. 193). Nesse sentido, tanto a autobiográfica tradicional, compreendida como “transcendência das vidas ilustres”, “recuperação do tempo passado”, “desejo de se criar a si mesmo”, “busca de sentidos”, “traçado” “perdurável que dissipe a bruma da memória”, quanto a Autoficção (ambas possibilidades da “narrativa vivencial”) abrigam implicitamente as perspectivas retrospectiva e prospectiva (ARFUCH, 2010, p. 135-136). Isto porque não restauram simplesmente algo situado no passado, nem criam algo totalmente novo, sem referentes.

Nesse ponto podemos afirmar que o conjunto das metamorfoses da ideia e da nomenclatura que envolvem a “escrita de si”, ainda que haja outras possibilidades, indica a crescente relevância das “vivenciais” na escrita de si contemporânea em detrimento do sujeito cartesiano (cujo principal fundamento é o nome). Mudança que se destaca no conceito de Leonor Arfuch. Em outras palavras, a justaposição das nomenclaturas – Autobiografia [1975]; Autoficção [1977]; Autofabulação [1989]; Alterbiografia [1997]; Romance-do-eu [2001]; Narrativa Vivencial [2002]; Autonarração [2005]; Narrativa transpessoal [2006]; ficcionalização do vivido [2008]; Alterficção [2014] – revela as dinâmicas semânticas operadas entre os sufixos ‘auto’, ‘alter’, ‘trans’ e os conceitos de ‘grafia’, ‘narrativa’, ‘fábula’, ‘ficção’, que em conjunto apontam para a emergência das vivências em detrimento do nome e do pacto.

---

<sup>30</sup> O caráter mutante da subjetividade significa que: é impossível narrar fielmente a si mesmo; toda narrativa possui algo de ficcional e fragmentário; que cada acontecimento ocorre no jogo intertextual com outros acontecimentos, excedendo o peso referencial direto (ARFUCH, 2010, p. 150).

O abandono da identidade do “auto” figura muito significativo na escrita osmaniana, principalmente porque ela está repleta de ausências: de rostos, de nomes, de linearidades e de causalidades. Sua escrita reconfigura de maneira insólita e excedente as experiências vividas (HOLANDA, 2014, p. 191; LINS, 1979, p. 165), singularizando as fissuras que marcam sua relação com os espaços, com os tempos, com as pessoas, com a palavra e com o mundo.

Didaticamente, o conceito de Narrativa Transvivencial pode ser transposto do conceito de Autoficção apresentado por Anna Faedrich (2016, p. 44-45), a saber:

*Uma prática literária contemporânea de ficcionalização de si, em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; o tempo presente da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela fragmentação, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é da obra de arte para a vida – e não da vida para a obra, como na autobiografia –, potencializando o texto enquanto linguagem criadora; identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um gênero híbrido: a indecidibilidade.*

O resultado da transposição seria: a Narrativa Transvivencial seria uma *prática literária contemporânea de reconfiguração das vivências*, em que o escritor elimina a linha divisória entre acontecimento/narrativa, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; a *temporalidade e o modo composicional simultâneos* da narrativa, que é caracterizado pela *fragmentação*, não pretendem operar uma compreensão linear e total do acontecimento; o *agenciamento* da narrativa transvivencial, que é tanto da obra de arte para a vida quando da vida para a obra, potencializa o texto também como acontecimento inaugurador; as *significações das experiências vividas* pelo escritor ou pelos Outros se sobrepõem à identificação, ao nome. E, por fim, a palavra-chave que marca a narrativa transvivencial como um *gênero biface: a retrojetividade*.

## 2.3 Os fundamentos da Narrativa Transvivencial

Há uma face da viagem onde passado e futuro são reais, e outra, não menos real e mais esquiva, onde a viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário (LINS, 1973, p. 107-108).

### 2.3.1 A experiência com o acontecimento segundo Claude Romano

Nessa seção, detalhamos aquilo que vem ao longo das discussões sobre a escrita de si ganhando terreno: o vivencial. Nossa análise adota como base o pensamento de Claude Romano, no âmbito da Fenomenologia, especificamente sobre o conceito de “acontecimento”. Nessa trajetória, passamos à discussão sobre a ideia de “ipseidade” como alternativa à ideia de sujeito e conseqüentemente a do ‘auto’. Isto possibilita entender a relação que há entre a experiência do acontecimento e a constituição da ipseidade, tomados aqui como fundamentos da narrativa transvivencial, cujos agenciamentos inauguram novos sentidos na trajetória do autor.

Segundo Klinger (2012, p. 33), a crise do sujeito cartesiano foi um processo que se acentuou na escrita contemporânea, sendo, entretanto, esta mesma crise que criou paradoxalmente as condições para o retorno da figura do autor na escrita, na teoria e na crítica, com a diferença de que agora não se discute mais a substancialidade de um “sujeito pleno”, mas sua fragmentação. Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico*<sup>31</sup>, afirma que as “narrativas vivenciais” surgem como o espaço onde melhor se expressa esse sujeito fragmentando, pois advêm como “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas”, que incluem textos que

---

<sup>31</sup> Arfuch (2010, p. 132) afirma que o termo “espaço” (biográfico) permite “uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea”. O que marcaria efetivamente o “espaço biográfico” é a “qualidade fulgurante da vivência de convocar num instante a totalidade, de ser unidade mínima e ao mesmo tempo ir ‘além de si mesmo’ em direção à vida em geral” (ARFUCH, 2010, p. 82).

vão deste a autobiografia até a ficção (ARFUCH, 2010, p. 58; KLINGER, 2012, p. 39)<sup>32</sup>.

Oferecendo uma discussão alternativa ao paradigma do sujeito e do ‘auto’, Arfuch (2010, p. 114) afirma que as “narrativas autobiográficas” funcionam como a “dimensão configurativa de toda experiência”. “Experiência” compreendida como *Erlebnis*, ou seja, “vivência” (ARFUCH, 2010, p. 38). Mas é necessário destacar que na narrativa vivencial não ocorre a restauração da experiência vivida: a “experiência cotidiana da subjetividade se constrói justamente na diversidade narrativa”, nas oscilações “de uma história a outra, de uma posição de enunciação a outra” – isto é a “manifestação da flutuação mesma da identidade” (ARFUCH, 2010, p. 186). Essa flutuação “se articula sobre um plano da vida, possível ou desejável, sempre sujeito à redescoberta”, que opera a passagem da “pessoa ao personagem” – “construção ficcional que toda aparição pública supõe” (ARFUCH, 2010, p. 191).

O substantivo *Erlebnis* se diferencia do substantivo *Erfahrung*. Para Romano (2012, p. 212), o segundo termo liga-se ao sentido inerente a duas expressões: “fazer experiência” (*erfahrung machen; hacer experiencia*); e “ter experiência” (*erfahrung haben; tener experiencia*). Em *erfahrung* há o sentido de ‘acúmulo’ e ‘aquisição’ de conhecimentos’ que ocorre ao longo do tempo pelo processo de experimentação. Já em *Erlebnis* destaca-se o sentido de ‘experiência vivida’, de vivência, tais como um encontro, a morte, uma viagem, um amor, etc. É justamente esse último sentido que é tomado por Arfuch.

Para Romano, viver uma experiência, significa viver uma experiência irrepetível e única que põe em jogo e transforma aquele que com ela se relaciona. Essa expressão decorre da primazia da ideia de “transformação” e de “travessia” em

---

<sup>32</sup> Numa visão mais ampla, a consolidação desse tipo de escrita de si está vinculada à ascensão do mundo burguês, da autorreflexão e do individualismo (ARFUCH, 2010, p. 36; BAKHTIN, 1997, p. 170; LIMA, 1986, p. 244; KLINGER, 2012, p. 37; MIRANDA, 2009, p. 26; DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 121). Alguns textos contribuíram para a formação da autobiografia moderna: no âmbito religioso, as *Confissões* de Santo Agostinho [escritas entre 397 e 398]; no lado profano, *As confissões* de Rousseau [escritas em 1764 e 1770]. Além destes, também contribuíram diversos gêneros cotidiano, tais como os financeiros, os comerciais, os diários íntimos (popularizados a partir do século XVI), as cartas ou correspondências [século XVII] e a narração da vida de pessoas ilustres, muitas vezes sob o título de “histórias secretas” (ARFUCH, 2010, p. 42-45). Na contemporaneidade, as “narrativas vivenciais” têm sido um “produto” muito demandado, multiplicando-se na forma de biografias, autobiografias, histórias de vida, diários íntimos, entrevistas, conversas, retratos, testemunhais, variantes dos espetáculos midiáticos (*talk-shows, reality-shows*) e outras produções cinematográficas (baseadas em fatos reais) (ARFUCH, 2010, p. 37; KLINGER, 2008, p. 14; 2012, p. 18).

detrimento da mera “aquisição” de dados, comum à experiência científica. A palavra “experiência” (*experientia*) deriva do latim “*experiri*”, cuja raiz é “*periri*”, que advém da raiz indo-europeia “per”, que significa “através” (*a través*); isto o relaciona ao sentido de “perigo” (*periculum*) e de “travessia”, de “atravessar” (da raiz grega μέσσω). Daí decorre que toda experiência é uma travessia que envolve perigo, risco de si (ROMANO, 2012, p. 213).

A problemática da “experiência” foi pensada por Claude Romano, notadamente, em *El Acontecimiento y el mundo* (2012), obra organizada em três partes: 1) “*El acontecimiento*”; 2) *El viniente*; e 3) *La experiencia*. O primeiro ponto a ser destacado é que a “experiência”, segundo o pensador francês, não deve ser compreendida à luz dos “fatos intramundanos”, mas na relação com os “acontecimentos”. Mas em que consiste essa diferença? Para Romano (2012, p. 49-66), um “fato intramundano”, afetando uma “multiplicidade aberta de entes”, é interpretado a partir de uma unidade articulada de sentido, isto é, de um horizonte (mundo<sup>33</sup>) prévio, compreendido segundo relações de causa, efeito, finalidade e de uma cronologia linear. Por causa disto, um fato pode ser plenamente explicado, datado, previsível (MARTINS, 2008, p. 25-26).

Um fato é algo que se repete ou que sofre poucas variações segundo seu horizonte de compreensão. Quando se fala em acúmulo de experiências (conhecimentos) certamente se refere a experiências de fatos intramundanos – por isto é tão importante carregar consigo os saberes necessários para lidar “adequadamente” com eles no futuro. Como podemos observar, é a relação com os fatos intramundanos que possibilita a estrutura linear e irreversível do tempo, dividido entre o que já aconteceu, o que acontece e o que ainda não aconteceu, ou seja, passado, presente e futuro.

Diferentemente, um “acontecimento”, sendo anárquico, irrepetível e imprevisível, transtorna de canto a canto o horizonte de sua recepção e aquele que com ele se relaciona. Sendo uma “novidade radical”, um acontecimento não é

---

<sup>33</sup> Para Romano (2012), o mundo é entendido como um “contexto articulado de sentidos”. Os “acontecimentos” que advêm, transtornando este mundo, não podem ser datados, apenas acontecem na intransitividade do verbo: o sol ilumina e o seu iluminar ocorre *per se*, sem causa direta, cujos efeitos explicam-se a partir de si. São os acontecimentos que doam ao homem as possibilidades de relações, as quais culminam em uma determinada compreensão de mundo, que se modifica profundamente e sem retorno a cada novo acontecimento.

pensável antes de acontecer, não é previsível segundo um regime de causa, efeito e finalidade, não é antecipável na forma de um projeto, ou de uma previsão. Em resumo, um “acontecimento” possui quatro características fundamentais: 1) “atribuição singular” – o acontecimento toca de modo singular a “ipseidade” de cada viniente 2) “caráter instaurador-de-mundo” – para o viniente, o mundo entra em jogo a partir do advento do acontecimento; 3) “an-arquia constitutiva” – o acontecimento não pode ser explicado pelos contextos preexistentes, uma vez que inaugura seu próprio contexto de interpretação e; 4) “impossibilidade de qualquer datação cronológica” – o acontecimento não advém em um tempo cronológico, antes “abre o tempo ou o temporaliza” (ROMANO, 2012, p. 80; 2014, p. 126; MALET, 2007, p. 94).

A ideia de “acontecimento” põe em cheque a diferenciação subentendida entre “exterior” e “interior”, entre objetividade e subjetividade, entre afeto e sua possível causa. Padecer algo inesperado que transtorna nossa compreensão de mundo, enfrentar uma doença, um desafio, viver uma alegria, amar, viajar, escrever um livro, pintar, tomar uma decisão, operar uma compreensão de si, dos outros ou do mundo, todos esses acontecimentos são fonte de experiência, de transformação, de travessia de si a si, de riscos e novas possibilidades imprevisíveis (ROMANO, 2012, p. 215).

Ao retomarmos as teorias de Lejeune e de Doubrovsky a partir desses conceitos, podemos perceber que as noções de pacto de verdade na Autobiografia e de inverdade na Autoficção estão ligadas intimamente às bases do que fundamenta o “fato intramundano”, a saber, as relações de causa, efeito e finalidade. Tais relações servem, na Autobiografia, como parâmetro para marcar a fidelidade entre o escrito e o vivido, tendo o narrador como testemunha fiel. Na Autoficção, servem, num sentido contrário, como parâmetro para atestar a infidelidade entre o que se narra e o que se viveu, seja verossímil ou inverossímil. Nas dependências que essas duas teorias têm com a identidade onomástica, identificamos que o nome é tomado como um fato incontestável, cause e efeito da identidade do sujeito narrador.

Segundo nosso entendimento, as Narrativas Transvivenciais dependem de relações diferentes. Ao contornar a necessidade de identidade onomástica e de pacto, elas aproximam-se das relações entre “viniente” e “acontecimento”, tomando como matéria de criação as experiências dos acontecimentos vividas pelo escritor

ou por outros. Nessas relações, elas operam uma travessia de si a si, indissociável de uma transformação da “ipseidade” e de sua própria história. Para Romano “*viniente*” é aquele que vive a travessia e os riscos impostos pelos “acontecimentos”. Este termo vem substituir a ideia de sujeito clássico cartesiano e o termo *Dasein* heideggeriano, cujos sentidos ainda estão intimamente relacionados (ROMANO, 2012, p. 83-85). Segundo Martins (2008, p. 38), o *viniente*,

decorre da ideia de que o “homem é um ente cuja individuação ou singularidade remete para a experiência que de modo único ele faz de determinados eventos como um encontro, uma doença ou ainda um luto, que lhe confere, por isso, uma história singular.

O *viniente* advém como “ipseidade”<sup>34</sup>, que seria justamente a “capacidade” “de relacionar-se propriamente com os acontecimentos e de respondê-los” de determinado modo, numa “aventura sem retorno” e cheia de perigos, cujos sentidos são inesgotáveis e abertos a novas interpretações. Fica claro que a “ipseidade” não pode ser confundida com uma “pura e simples particularidade” ou generalidade estruturada racionalmente, nem ser resumida a uma universalidade “supra-empírica” derivada de uma essência comum ou genérica, como um destino<sup>35</sup> (ROMANO 2012, p. 231).

Para Romano, “a experiência que temos das coisas [dos acontecimentos] não tem origem em nós, como também não é o resultado do efeito que as coisas pudessem exercer sobre o nosso espírito, como o empirismo vulgar o concebia” (MARTINS, 2008, p. 21). A compreensão que o *viniente* faz de si, dos outros e do

---

<sup>34</sup> Romano (2012, p. 117) diferencia “*egoidad*” e “*ipseidad*”: a primeira é a posição, presente no nascimento, de “sujeito” (inevitavelmente passivo) ante o que lhe ocorre. Paul Ricoeur (2010c, p. 418-419) analisa esse tema. Para ele, ainda que o “quem” de uma ação tenha como fundamento o nome, o nome não garante que o nomeado seja o mesmo “ao longo de toda a vida que se estende do nascimento até a morte”. Ainda segundo Ricoeur, “responder a pergunta ‘quem?’ [...] é contar a história de uma vida”, ou seja, é efetuar uma “identidade narrativa”. Nesse sentido, “a diferença entre *idem* e *ipse* não é outra senão a diferença entre uma identificação substancial ou formal e a identidade narrativa. A ipseidade pode escapar ao dilema do Mesmo e do Outro na medida em que sua identidade repousa numa estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica oriundo da composição poética de um texto narrativo” [...]. Diferentemente da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida”.

<sup>35</sup> Osman Lins, em *Guerra sem testemunhas* (1969, p 48), refletindo sobre a defesa de uma “vocação” ou destino, afirma: “o próprio indivíduo podia forjar-se o mito de uma vocação e adotá-la, sem nenhum suporte, isto é, sem aptidões especiais que o justificassem”.

mundo advém também como experiência, “travessia de si a si mesmo”, indissociável de uma alteração constitutiva e profunda de seus possíveis (MARTINS, 2008, p. 38; ROMANO, 2014, p. 111). Portanto, não é o homem a medida da experiência, mas é a experiência a medida do homem, no sentido em que ter uma experiência é estranhar-se, é perceber-se sem medida no mundo, e, posteriormente, compreender-se<sup>36</sup> a partir do desajuste, da passagem de si a si: “é a ex-per-iência que faz o homem, unicamente nela e por ela o homem ascende à sua humanidade” (ROMANO, 2012, p. 230).

A “ex-per-iência” do acontecimento, ao impor novos sentidos, coloca-nos em jogo de modo que depois de termos suportado, atravessado, após “uma enfermidade, uma perda, uma alegria, amar, viajar, escrever um livro, pintar”, não somos mais os mesmos (ROMANO, 2012, p. 214). A experiência compreensiva do acontecimento é única, incomparável, insubstituível e intercambiável, não é acúmulo de informação, portanto, sempre advém como novidade até mesmo para quem a experiencia. No caso de uma enfermidade, todas as vivências (*Erlebnise*) psicológicas, os sofrimentos corporais, os sentimentos de medo, de ansiedade, de abandono não explicam totalmente o “acontecimento”. A compreensão de um acontecimento não gera um “conhecimento empírico”, mas tem como resultado a certeza de que ele transformou radicalmente a nós e o mundo<sup>37</sup> (ROMANO, 2012, p. 218).

Para Romano, a compreensão do acontecimento (*comprensión contecedera*)<sup>38</sup> é diferente da ideia de círculo hermenêutico. A *comprensión contecedera*,

---

<sup>36</sup> Compreender-se não é compreender-se em “totalidade”, compreender-se é compreender “melhor”, é ter consciência da finitude da compreensão e da infinidade dos sentidos, compreender “melhor” é chegar a “certa universalidade” conforme a “singularidade se seu projeto compreensivo” (ROMANO, 2012, p. 228-229). Conhecer é experimentar o acontecimento, mas não no sentido empírico de uma relação entre um sujeito e um objeto. Conhecer é ser através e ser transformado pelo acontecimento, é percorrer a distância de si a si necessária a cada “ex-per-iência”. A ex-per-iência é o modo em que o viniente advém: “essa travessia de si a si, no risco de si mesmo, enquanto exposição total ao outro” (ROMANO, 2012, p. 236). Isto exclui qualquer ideia de “sujeito” ou “cogito”.

<sup>37</sup> “Comprender un acontecimiento pasado, en efecto, será también comprender lo que me separa de él, comprender lo que, mediante un movimiento de la experiencia misma en ella, ha tomado un sentido para mí, según la falta que el acontecimiento ha introducido en mi propia aventura” (ROMANO, 2012, p. 219).

<sup>38</sup> “Contecedera” deriva do Latim: *CONTINGESCERE*, relacionado a *CONTINGERE*, “chegar a, resultar de, atingir, tocar”, de *COM*, “junto”, mais *TANGERE*, “encostar, tocar”. Nesse sentido se mantém próximo à instantaneidade e à imprevisibilidade da relação sugerida no termo “contigere”.

abandonando a ideia de que há uma pré-compreensão (histórica ou ontológica) que norteia todo projeto, brota da própria novidade inaugural do acontecimento, conforme suas medidas (ROMANO, 2012, p. 223). O único *a priori* que existe na *comprensión contecedera* é o estar aberto e livre à novidade transformadora do acontecimento. Sendo que esse *a priori* somente se define *a posteriori*, depois de realizada a travessia do viniente, no contado com outros acontecimentos. Resta destacar que a compreensão de um acontecimento não revela nunca o sentido total, último e autêntico dessa relação – portanto, nesse caso, não pode haver restauração objetiva do que foi vivido – diferente da pretensão da narrativa histórica, sua narrativa é uma tarefa inesgotável (ROMANO, 2012, p. 224).

Mas a compreensão do acontecimento tem um limite, uma finitude, que não é o “ser-para-a-morte”, como define Heidegger: seu limite, em sentido contrário, é o “nascimento”. Esse acontecimento inaugural e precursor liga a aventura do viniente a um sem-fundo, a uma incompreensão (primeira e inata), que segue adquirindo sentido na relação com outros acontecimentos<sup>39</sup>. A incompreensão é a primeira relação vivida pelo viniente, pois ele não detém a capacidade de se relacionar compreensivamente com seu nascimento. Nesse ponto fica claro: a incompreensão é o primeiro fundamento da relação com os acontecimentos, ela é o ponto de partida: “*comprender un texto, un fenómeno, un acontecimiento, es siempre arrancarlo de una incomprendibilidad inicial sólo en relación con la cual puede un sentido ser conquistado y sustraído al sinsentido [...] Cualquier comprensión no es posible salvo si se obtiene por encima de una incompreensión inicial que le es indisociable*”. (ROMANO, 2012, p. 226).

Compreender um acontecimento é experienciar a “incomensurável distância” entre ele e nossos possíveis prévios. Tal estranhamento orienta não somente os novos projetos, mas também altera os sentidos<sup>40</sup> passados. É por isso que se diz

---

<sup>39</sup> Na entrevista concedida em 1954 ao Jornal Diário de Pernambuco, Osman Lins (1979, p. 127), diante da pergunta sobre a “impressão” que teve ao saber que o seu romance *O visitante* havia recebido o Prêmio Fábio Prado, respondeu: “Alegria e um pouco de espanto. Mas o começo de toda alegria é incaracterístico. Depois é que ela se define”. Essa frase diz ao seu modo o que Romano defende em suas argumentações: o sentido do acontecimento, inicialmente incompreendido, somente depois recebe uma definição.

<sup>40</sup> “*El sentido es aquí lo que desde siempre ha aventajado a cualquier comprensión al abrirla a ese aumento inagotable de ella misma, a la incompreensión también*” (ROMANO, 2012, p. 229).

que o acontecimento inaugura sua própria antiguidade, ou seja, sua própria temporalidade<sup>41</sup>. Por exemplo: após a “perda de um ente querido”, o sobrevivente, atingido “até o coração”, tem seu “mundo” transtornado. Isto faz com ele passe a buscar uma nova “totalidade articulada de possibilidades” a partir da qual compreenda sua “aventura” desde o nascimento.

Um encontro também pode transtornar nosso mundo<sup>42</sup>. Para o pensador, um encontro pode ocorrer de duas maneiras: 1) no estar frente a frente com alguém; 2) no reconhecimento de uma ausência significativa. Este último tipo é fundamental para a análise da obra osmaniana, isto porque sua literatura guarda muita relação com a morte de sua mãe, Maria da Paz de Mello, quando Lins contava dezoito dias de idade. Essa ausência é reforçada pela inexistência de uma imagem dessa mulher. Com base na argumentação de Romano, a compreensão desse acontecimento pelo menino Osman não se deu como registro racional de um fato ou um trauma: diferentemente, adveio como incompreensão, um rosto ausente, que foi adquirindo sentido e contorno graças às narrativas dos familiares. Tais narrativas agenciaram o mundo e essa ausência, de modo que o “claro” deixado pela morte da mãe dirigiu toda sua produção literária (LINS, 1979, p. 211; 1991, p. xvi; MOURA, 2003, p. 39).

Nesse sentido, o escritor, ao transfigurar suas experiências, revive a incompreensão originária, ordenando compreensões posteriores que o transformam profundamente. Novidades não menos radicais advêm com as muitas interpretações e leituras de sua obra (LINS, 1979, p. 172; 1969, p. 223; 1977, p. 47; ANDRADE, 1987, p.70). Nesse sentido, nem o escritor nem o leitor continuam os mesmos depois da travessia da escrita e da leitura. Escrever ou ler uma narrativa

---

<sup>41</sup> O “acontecimento” é o que possibilita qualquer ideia de temporalidade, posto que ele, advindo no presente mas só sendo compreendido posteriormente, temporaliza o tempo (ROMANO, 2014, p. 112-113). Romano considera o tempo “não como um simples índice ou medida do movimento exterior [Aristóteles], nem tampouco como um elemento interior ou associado à atividade do sujeito [segundo a tradição que remonta de Santo Agostinho e desenrola-se até Husserl], mas como o ‘elemento ontológico’” (MARTINS, 2008, p. 23).

<sup>42</sup> É somente no momento seguinte ao encontro que a totalidade (novidade e familiaridade [*familiarity of foreknowledge*]) da aparição é progressivamente desmantelada sob a anatomia do olhar que enumera seus traços (ROMANO, 2014, p. 134). Esta ligação com o outro tem recebido bastante destaque na escrita autobiográfica pós-moderna, isto posto que o “auto”, ao perder sua centralidade, depende cada vez mais do outro para significar (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 159).

transvivencial é ter uma experiência, é compreender-se de outro modo à luz do que acontece nessa travessia de si a si. Cheia de riscos e imprevisibilidades, a narrativa transvivencial é o agenciamento de uma incompreensão que nunca se resolve.

A narrativa transvivencial, agenciando fragmentos, não oferece um encadeamento causal de fatos que orbitam um sujeito nomeado. Elas operam no estranhamento e no inacabamento das significações das experiências vividas. Os sentidos por ela agenciados projetam-se para além e para aquém dos instantes da escrita e da leitura, de modo que passam a estar lá desde o início, como algo evidente. O transvivencial é transformação, risco, travessia de si a si, significações inacabadas que convocam um novo horizonte de interpretação, portanto, são “acontecimentos” inauguradores. Isto nos faz lembrar as palavras de Lins (1979, p. 217), ditas em entrevista em 1976:

[...] a página de um texto não se esgota nunca, porque não estou transmitindo uma ideia precisa através desse texto. Esse texto é realizado como um detonador de percepções, como um detonador de compreensões, de visões, ele é inesgotável, por isso é que aspira a ser uma obra de arte (LINS, 1979, p. 217).

### **2.3.2 Os agenciamentos transvivenciais à luz do pensamento deleuziano**

Somos todos constituídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e cada peça funciona independente das demais.  
Montaigne (*Ensaaios*)

Seguindo a argumentação de Claude Romano sobre a experiência com o acontecimento, chegamos às relações que há entre o acontecimento, a experiência e a palavra. Associa-se nesse caminho a dinâmica do “agenciamento” de Deleuze e Guattari, tomada como alternativa à ideia de pacto.

Para Claude Romano (2012, p. 239), a experiência que se vive entre palavra e acontecimento não se reduz a uma simples “explicação” de um sentido anterior e independente: a palavra não é um objeto nem uma habilidade linguística previamente conquistada que transmite um sentido totalmente transparente, nem muito menos um conjunto de dispositivos de fins e meios, ordenados e subordinados uns aos outros como se fosse um utensílio. A experiência da palavra é um “acontecimento” que faz a compreensão reconhecer-se como tal, a partir da

desestrutura de todas as significações lexicais e sintáticas prévias, da inesgotável novidade do mundo e da palavra, do surgimento inaugural, cujas significações e possibilidades somente serão compreendidas posteriormente (ROMANO, 2012, p. 243). A experiência da palavra inaugura seu próprio contexto de interpretação e toca singularmente cada ouvinte ou leitor: *“no se puede tomar aquí em sentido empirista, como si la poesía limitase a relatar experiencias, como si hiciese falta viajar antes, conocer seres humanos, etc. para poder escribir un solo verso”* (ROMANO, 2012, p. 243). Noutras palavras: *“[...] la palabra nunca es ni expresión de un sentido, ni comunicación, por eso nunca es medium ni utensilio, por eso nada significa, no está hecha de símbolos que signifiquen otra cosa, sino que se significa a sí misma anunciándose”* (ROMANO, 2012, p. 248).

Na medida em que excede as funções de comunicar e de expressar sentidos objetivos, a palavra (poética), sendo um acontecimento inaugurador, torna possível um laço muito mais forte e profundo entre aquele que escreve e aquele que lê, aproximando suas histórias pessoais e pré-pessoais. Nesses termos, as relações operantes entre as experiências vividas e as narrativas transvivenciais excedem a mera comunicação ou expressão de sentidos, pois promovem uma espécie de “agenciamento” entre os possíveis de quem escreve e de quem lê. Cumpre agora compreender como esse termo é definido por Deleuze e Guattari.

Em 1972, em uma entrevista sobre o recém publicado *O Anti-Édipo*, Deleuze faz a primeira referências a esse termo. Nesta, Deleuze revela que considera a linguagem para além da tirania do significante sobre o significado, isto por que ela funciona como um “sistema de fluxos contínuos de conteúdo e expressão, recortado pelos agenciamentos maquínicos de figuras discretas e descontínuas” (DELEUZE, 1992, p. 33). Em 1977 encontramos outra citação, desta vez em *Kafka: por uma literatura menor*. Deleuze e Guattari (1977, p. 61) defendem que a linha que vai do vivido “ao escrito das novelas e dos romances” é múltipla e que o caminho inverso também existe na multiplicidade, já que “não há menos escrito e vivido de um lado ou de outro” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 62). Para os pensadores, “um agenciamento, objeto por excelência do romance, tem duas faces: é agenciamento coletivo de enunciação, é agenciamento maquínico de desejo” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 118).

Sopesando que “agenciamento maquínico de desejo é também agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 119), os pensadores afirmam que um enunciado literário jamais remete diretamente a um sujeito, muito menos remete a “dois sujeitos dos quais um agiria como causa ou sujeito de enunciação e o outro como função ou sujeito do enunciado. Não há um sujeito que emite o enunciado, nem um sujeito do qual o enunciado seria emitido” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 121). Como consequência, o autor “não será um sujeito, mas uma função geral que prolifera sobre ela mesma, e que não cessa de se segmentarizar, e de correr em todos os seguimentos”, criando mapas sempre inacabados (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 123).

No volume 1 de *Mil platôs*, especificamente em “Introdução: rizoma”, os autores (1995), ao vincularem o conceito de “agenciamento” à ideia de “rizoma”<sup>43</sup>, fazem a seguinte observação: “Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 10). Buscando uma linha alternativa, é preciso chegar ao ponto em que “já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU”<sup>44</sup>, isto por que “Um livro não tem objeto nem sujeito”.

Atribuir um livro a um sujeito é negligenciar o “trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações”, é fabricar “um bom Deus para movimentos geológicos”. Um livro “é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes”, nele,

[...] há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade

<sup>43</sup> Um rizoma é uma “haste subterrânea” que se expande em n-1 dimensões: “Os bulbos, os tubérculos”, os animais, suas tocas e as matilhas, os livros são rizomas.

<sup>44</sup> Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 13-14), a importância crescente dada ao “objeto” de alguma maneira veio a compensar a diminuição da importância do “sujeito”, pivô que estruturava o mundo até então. Mas sujeito e objeto (em semelhança autor e livro) são multiplicidades inatribuíveis. Um sistema desse tipo se chama rizoma. Respondendo aos novos paradigmas, a ideia de “agenciamento” surge como alternativa conceitual à centralidade do sujeito (PELLEJERO, 2010, p. 14; MAIA, 2008, p. 59). Nesse contraponto, “a relação hermenêutica resulta desdobrada num agenciamento no qual deixam de ser relevantes a precedência e a autoridade” (PELLEJERO, 2010, p. 20).

ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 10).

Não obstante a objetividade da autoria, o livro está em relação com “um corpo sem órgãos, que não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras”. Um livro é um “agenciamento” em “conexão com outros agenciamentos”. Nesse sentido, não há porque perguntar o que o livro quer dizer ou buscar uma compreensão total e final de suas palavras. O que deve perguntar é: “com o que ele [livro] funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 11).

Um livro seria um rizoma. Como tal, teria seis princípios: o primeiro é o da conexão: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”, sem qualquer hierarquia, predefinição ou instância central, pois todas as partes são intercambiáveis. Um rizoma não cessa de “conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 14-15). O segundo princípio é o da heterogeneidade: cada cadeia aglomera atos muito diversos. No caso da cadeia semiótica, esta aglomera atos linguísticos, perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos<sup>45</sup>. O terceiro princípio é a multiplicidade. Na multiplicidade rizomática inexistente uma unidade que “sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito”. Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, tem somente determinações, grandezas e dimensões, cujo crescimento resulta em mudanças de “natureza”. Os fios de uma marionete, rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suprema do operador, eles remetem à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. A trama é interminável. Um “agenciamento” é precisamente este “crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.

---

<sup>45</sup> Não existe língua universal ou acabada, existem transcurtos de “dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais”, as línguas evoluem por “hastes e fluxos subterrâneos”. Tão pouco existe “locutor-auditor ideal”, nem “comunidade linguística homogênea” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15).

O quarto princípio é o da ruptura a-significante: “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas”. O rizoma

compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. [...] a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. [...] Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito. [...] Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização<sup>46</sup> (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 17).

O penúltimo princípio é chamado de “cartografia”. O rizoma “procede por variação, expansão, conquista, captura, picada”. Diferente do grafismo, do desenho, da fotografia ou do decalque, o rizoma se assemelha ao mapa que deve ser “produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga”. O rizoma significa relações entre múltiplos artifícios que abrigam todo tipo de “devires” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 32). O sexto e último princípio é chamado “decalcomania”: os decalques são como os galhos e as folhas da árvore, organizados segundo uma hierarquia. O decalque surge quando o rizoma é reduzido a “raiz”, ou seja, quando suas multiplicidades foram organizadas, estabilizadas, neutralizadas “segundo eixos de significância e de subjetivação”. O Decalque é perigoso porque “injeta redundâncias e as propaga”. “Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa”. Por isto é fundamental sempre “religar os decalques ao mapa”, relacionar as raízes ao “rizoma”. Se “existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas”, também existem, inversamente, a possibilidade de um galho de árvore “brotar em rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 21-23).

Como a própria estrutura múltipla, interligável e insubordinada do rizoma deixa claro, é impossível identificar seu começo e seu fim, do que se conclui que toda

---

<sup>46</sup> Analisando a ideia de “campo discursivo”, cuja multiplicidade compõe o “discurso literário” e outros gêneros, Lima (1986, p. 74) afirma: “as territorialidades discursivas interagem, absorvem marcas das outras ou chegam mesmo a tornar-se outras, fingindo guardar sua autonomia, ou são ainda pressionadas a agir segundo propriedades compatíveis com outras. Pois também entre os discursos se exerce o poder e um deles passa a funcionar como o imperialista em relação às suas colônias”.

compreensão nele se realiza no “meio, entre as coisas”: o rizoma é um “riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”. O meio é o lugar onde o pensamento se torna “nômade” e complexo (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 36). Portanto,

O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15-17).

Sendo um rizoma, um livro não é produto de cientificidade ou de ideologias, mas de agenciamentos maquínicos de desejo ou coletivos de enunciação, de “fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais”. As conexões múltiplas entre os agenciamentos coletivos de enunciação e os agenciamentos maquínicos, e as mudanças que eles sofrem ao se relacionarem, tornam impossível diferenciar as origens e os fins dos “regimes de signos e seus objetos” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 14). De tal modo,

Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor. Mas um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma destas ordens, de tal maneira que um livro não tem sua continuação no livro seguinte, nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 33).

Um rizoma é feito de agenciamentos que operam “co-adaptações de conteúdo e expressão”, “forças e regimes de signos”, correlações, divisões e mudanças de organização dos estratos (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 87). As correlações entre seus estratos não obedecem qualquer ordem preestabelecida. Qualquer estrato ou qualquer um de seus elementos podem funcionar com outros estratos ou elementos, independentes de qualquer hierarquia. Além disto, os agenciamentos ajustam ao mesmo tempo “as variáveis de um estrato em função de sua unidade” e “a máquina abstrata tal como ela se apresentava fora dos estratos” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 89).

Semelhante ao “rizoma”, o agenciamento da narrativa transvivencial é feito de palavras que operam segundo fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais, na multiplicidade inter-relacionada dos estratos. Os agenciamentos transvivenciais não

comunicam ou expressam ‘fatos’ vividos pelo escritor, nem representam ordens cronológicas ou causais, nem relações fechadas com um nome. Também não é meramente o contrário. Seus agenciamentos, complexos, múltiplos, intercambiáveis e nômades, funcionam na relação com outros agenciamentos, fazendo rizoma entre escrita e vivência.

Nesse diapasão, o nome do autor na capa dos livros, os nomes das personagens (ou a ausência deles), o conjunto de todos os textos, as palavras escritas ou faladas em entrevistas, os subtítulos genéricos de suas publicações, as experiências do escritor ou da vida de pessoas próximas a ele, os temas, as tramas, os cálculos, etc., tudo compartilha velocidades, territorializações ou desterritorializações, sem ordem pré-estabelecida: não há hierarquias entre as obras<sup>47</sup>, estejam escritas ou ainda por escrever. Cada palavra do escritor tem seu próprio mapa de agenciamentos, que se relaciona com suas outras palavras, com a de outras pessoas, inclusive com palavras nunca lidas. O agenciamento narrativo inaugura novos sentidos, alterando assim o “observador” (LINS, 1969, p. 188): a dúvida é saber quem observa e quem é observado nessa relação.

Tomando como norte a frase de Deleuze e Guattari (1995, p. 83), a saber, “não adianta dizer o que se vê; o que se vê não habita jamais o que se diz”<sup>48</sup>, podemos dizer que o escritor, atravessado por agenciamentos múltiplos, acredita que fala em seu nome, quando na verdade somente oferece agenciamentos maquínicos e coletivos de enunciação, pois

Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por “agentes coletivos” não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o

---

<sup>47</sup> As narrativas publicadas em *Nove, novena*, em 1966, já vinham sendo escritas desde 1961, quando da viagem à Europa (LINS, 1979, p. 168). Não obstante isto, elas foram publicadas após a publicação de *Marinheiro de primeira viagem* [1963]. Outro exemplo são os contos de *Os gestos* [1957]: em sua maioria já estavam escritos em 1955 quando da publicação da primeira obra, *O visitante*. Este sendo na verdade um dos contos que se desenvolveu em romance. Com base nestes exemplos, fica claro a relatividade entre data de publicação e tempo de gestação da obra, não havendo qualquer subordinação cronológico e causal entre elas.

<sup>48</sup> Para Gadamer (1997, p. 658-661), a experiência linguística do mundo “não significa, de maneira alguma, tornar as coisas disponíveis e calculáveis”, pois as palavras não copiam os significantes das coisas.

atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 49).

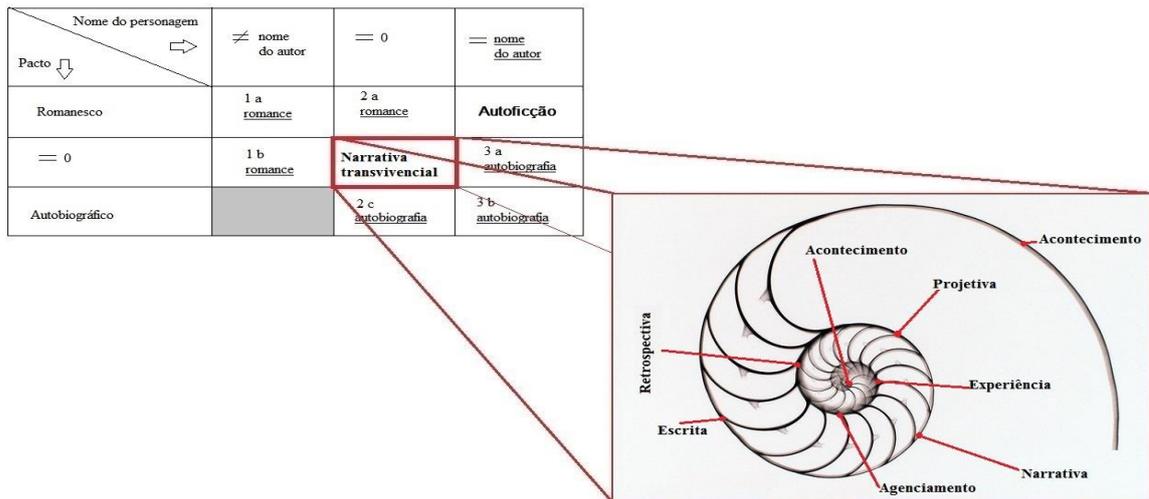
Como dito antes, a ideia de “agenciamento” vem ser alter-nativa ao pacto firmado na Autobiografia e negado na Autoficção. Compreender a escrita literária de Lins como agenciamento entre experiências com os acontecimentos e palavras significa percebê-la como multiplicidades de significações que fazem rizoma entre o autor, o leitor, as palavras e outras narrativas anteriores ou porvir. Isto corrobora o que Lins (1979, p. 147) declara em entrevista [1969]: “por mais clara que pareça a obra antes de realizada, ainda assim ela é escura. Escrevê-la é revelá-la a mim próprio. Na verdade, só sei que livro escrevi quando a obra está terminada”. Os acontecimentos agenciados nas narrativas transvivenciais são vivificados como novos acontecimentos que fazem rizoma com outros agenciamentos, dentre os quais, destacamos: a história pessoal, a história pré-pessoal, as novas significações que recuam e se projetam, outras narrativas, presenças e ausências, o mundo factual, as relações cronológicas e causais, as identidades, o aperspectivismo, novas relações espaço-tempo, o outro, etc.

Mesmo nos diários de viagem, a escrita osmaniana dá de ombros para a coincidência onomástica e para o pacto. Em todas as suas obras, as fronteiras tradicionalmente aceitas se borram no ritmo da vertigem da palavra escrita, a qual funciona sempre no n-1 da significação. Ao adotarmos como fundamentos os conceitos de “experiência com o acontecimento” de Claude Romano e de “agenciamento” de Deleuze e Guattari, reduzindo a grau zero a importância do nome e do pacto, vislumbramos a possibilidade de localizar esse tipo de narrativa em uma das lacunas na tabela de Lejeune: a casa onde o valor do nome e do pacto estão em grau zero (=0), ou seja, na casa ‘2 b indeterminado’<sup>49</sup>. Reinterpretada da seguinte maneira:

---

<sup>49</sup> Para Lejeune (2014b, p. 38), essa casa “indeterminada” está no centro de uma diagonal de indeterminação, formada pelas duas casas cegas da tabela. Sendo que umas destas foi preenchida pela autoficção de Doubrovsky.

Figura 02: Localização da narrativa transvencional no quadro de Lejeune.



Fonte: figura elaborada pelo pesquisador.

Nessa imagem, vemos o corte de seção de uma concha, com sua estrutura espiralada. Essa estrutura serve para indicar que uma narrativa transvencional funciona quase como um organismo vivo, sempre inter-relacionado. Seguindo a linha da espiral, iniciamos no centro, onde brota o acontecimento, fonte de todo o horizonte de sentido que segue; na sequência, temos a experiência com o que acontece; seguindo, advém os agenciamentos maquínicos e de enunciação, conforme a definição de Deleuze e Guattari; opera nesse ponto a dinâmica retrospectiva-projetiva<sup>50</sup> de novos sentidos. Esse olhar duplo amalgama lembrança e criatividade em agenciamentos narrativos; ao se tornarem escritos, as narrativas tornam-se novos “acontecimentos” para o leitor e para o próprio escritor. Lembremos que toda narrativa tem muito de “corrosivo, de demolidor, de esclarecedor, de perturbador (LINS, 1979, p. 51).

Afirmar que uma narrativa transvencional, uma vez escrita e publicada, torna-se um novo “acontecimento” significa dizer que suas significações são imprevisíveis e

<sup>50</sup> Ricoeur (2010c, p. 296), ao analisar a ideia de “clássico”, afirma que “o que para nós é clássico [...] foi inicialmente percebido como [...] algo que abria um novo horizonte”, de maneira que uma obra na verdade prefigura “uma experiência por vir”. Corroborando isto, cita também H. Blumenber: “toda obra propõe, e deixa atrás de si, como um horizonte circunscrito, as ‘soluções’ que serão possíveis depois dela”. Em consequência, as novas “perguntas”, tornadas possíveis pela obra, além de abrirem-se “para a posteridade da obra” e “para trás”, na diacronia da projeção e da retroatividade, também abrem “brechas” no presente. Isto é o que indica a conjuntura da temporalidade transvencional.

anárquicas ao controle do próprio escritor<sup>51</sup>. A obra escrita “vem a converter-se, também ela, se elevada a um nível realmente significativo, em núcleos de problemas: internamente, como objeto de investigação, de estudo; externamente, como móvel de fenômenos estéticos e sociais” (LINS, 1969, p. 55). As origens de um texto escrito são insondáveis, impossível fazer uma datação e de explicá-las totalmente: uma narrativa literária, sendo quase “um ser vivo, contingente, imerso no mundo”, está associada intimamente com a vida do escritor (LINS, 1969, p. 76).

Os agenciamentos transvivenciais de Lins, operando multiplicidades identitárias, sociais, temporais, culturais, afetivas e de sentidos, excedem a mera comunicação retroativa de fatos acontecidos a um sujeito<sup>52</sup>. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, lemos uma interpretação significativa do livro de Julia feita pelo narrador: “há portanto na obra um ir-e-vir, um movimento oscilante e arbitrário nas relações entre a personagem que age e o seu duplo que fala, embora utilizem – uma e outro – o mesmo nome, cuja natureza torna-se cambiante” (LINS, 2005, p. 84).

Esse tipo de narrativa trans-põe a dicotomia entre referenciais históricos e ficcionais, agenciando experiências a partir da ir-e-vir da ‘palavra’, compreendida como “acontecimento”. A experiência de ler um livro impõe novos contextos interpretativos, que passam a orbitar o nome do autor, sua imagem social e as obras anteriores e por vir. Essa dinâmica ao mesmo tempo retroage e projeta compreensões, pois não é possível conhecer sem imaginar, como bem fica dito em *A rainha dos cárceres da Grécia*: “ainda que eu possua o instrumento e o tenha provido de ciência, estarei a salvo do erro? Não. Se imagino, entretanto, nunca me engano: o imaginário é autônomo e plana sobre as mudanças”<sup>53</sup> (LINS, 2005, p. 90). São justamente estas relações retroprojetivas (simultâneas) que buscamos definir com mais clareza na próxima seção.

---

<sup>51</sup> Nem mesmo o escritor “domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros” (LINS, 2005, p. 186).

<sup>52</sup> A narrativa em *Avalovara* centraliza-se “não no homem, nem na história mundial; não no sujeito e, tampouco, no aspecto sócio-político-econômico, mas, sim, no plano que possibilita todos esses construtos” (DOLZANE e FERRAZ, 2014, p. 276).

<sup>53</sup> Continua o professor: “a história do pensamento, a princípio, inquieta-nos: quantas vezes se ilude o pensador, aceitando como produto da razão algo engendrado pela invenção?” (LINS, 2005, p. 90-91)

### 2.3.3 A Temporalidade Retrojetiva Transvivencial

Passamos à discussão sobre a temporalidade atuante na narrativa transvivencial e suas relações com a temporalidade inaugurada na experiência com os acontecimentos, explicada por Claude Romano. Sinais dessa concepção já vêm se delineando nas discussões sobre a Autoficção. Philippe Vilain publica, em 2009, um texto no qual reflete sobre a difícil tarefa de fazer a crítica genética de seus próprios textos (especificamente *O abraço* [1997], *O último ano* [1999] e *O verão em Dresde* [2003]). Analisando seus manuscritos, Vilain (2014, p. 164) logo percebe que eles oferecem apenas fragmentos incompletos do “antetexto” de suas obras: são “apenas uma etapa intermediária na elaboração do texto e no processo de gênese”, um “patrimônio genético-literário” limitado e restrito, um “autoficcionalismo preliminar” desprovido dos “jogos e dos territórios da escrita propriamente dita”. Para ele, texto e manuscrito possuem uma anterioridade insondável, referenciais manipulados e significações inacabadas (VILAIN, 2014, p. 166). Nesse sentido,

[...] a factualidade da lembrança se revela insuficiente para a autoficção e que não se trata mais simplesmente de procurar essa lembrança *atrás de si*<sup>54</sup>, no antetexto, mas também *diantes de si*, no texto e na própria escrita, tanto na retrospectiva quanto na prospecção que acompanha a busca inventiva da escrita, pois a lembrança é aqui fonte autoestimulante de recriação. [...] Iguamente, ao ser lembrado, o referencial se reelabora constantemente, se reproduz e se dá a ler em sua unidade própria como variação dele mesmo (VILAIN, 2014, p. 168).

Produto de uma perspectiva retrospectiva-prospectiva, o conjunto formado pelos manuscritos e pelo texto final figura como a “passagem essencial onde se sucedem todos os estados de um transfuga de si mesmo, onde se desenha uma

---

<sup>54</sup> É justamente isto que ensina a autoficção: ela questiona “a existência de um sujeito prévio, ‘um modelo, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia’”. Na autoficção “não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor”. Nessa trilha, também se conclui que não existe uma unidade de “sentido invariável” anterior a linguagem que regula interpretações subsequentes (KLINGER, 2008, p. 20). Considerando que a autoficção é um tipo de discurso que caracteriza o pós-moderno (KLINGER 2008, p. 18; DUAILIBE e COSTA, 2016, p. 1734), percebe-se que o sujeito que “retorna” na autoficção não é mais aquele que sustenta a autobiografia: “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais”. Nesse sentido, “o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito do escritor” (KLINGER 2008, p. 22).

trajetória social – do *eu* estenografado<sup>55</sup> ao *eu* assumido, de Philippe a Vilain, do escriba ao escritor”. É justamente essa “passagem” de si a si a “justificativa profunda” que torna, na autoficção, o “eu” “enigmático” (VILAIN, 2014, p. 171). A perspectiva dupla, indicada por Vilain, é o ponto de partida para a definição da ‘Temporalidade Retroprojetiva’<sup>56</sup> que opera, segundo indica, o olhar duplo das narrativas transvivenciais. Lembremos que é a própria narrativa que temporaliza o mundo (RICOEUR, 2010c, p. 15). “Mundo” aqui é compreendido não como “mundo de coisas” e de fatos, mas como “mundo de acontecimentos” e de condutas humanas (ROMANO, 2012, p. 43; MARTINS, 2008, p. 65).

A temporalidade transvivencial amalgama a perspectiva retrospectiva da “Autobiografia” e a perspectiva projetiva da “Autoficção”. Lembremos que isto já foi indicado por Philippe Vilain. Para ele, a “busca inventiva da escrita” autoficcional procura a “lembrança atrás de si” e “também diante de si”, simultaneamente na “retrospecção” e na “prospecção”. Beatriz Sarlo (2007, p. 24-25), em *Tempo passado*, afirma que “a narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar”. Para Diana Klinger (2008, p. 20), o texto autoficcional, ao questionar “a existência de um sujeito prévio, um modelo, que o texto pode copiar ou trair”, realiza uma “construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor” (KLINGER, 2008, p. 20). Ricoeur (2010a, p. 138) afirma que “o fazer narrativo re-significa o mundo em sua dimensão temporal, na medida em que narrar, recitar, é refazer a ação”. Esses são os primeiros lampejos que indicam a dupla perspectiva da narrativa transvivencial, como temporalidade excedente da cronologia linear do tempo (passado>presente>futuro).

O modelo de temporalidade de Claude Romano é discutido sobretudo em *El acontecimiento y el mundo* (2012) e *Event and time* (2014). Inicialmente, é necessário lembrar que, diferente de Heidegger e Sartre que fundam suas

---

<sup>55</sup> A Estenografia é a técnica de escrita que usa caracteres abreviados especiais para possibilitar que se anotem as palavras com a mesma rapidez com que são pronunciadas.

<sup>56</sup> O termo “retrospectiva” significa, pela presença do sufixo “retro”, ação de olhar “para trás”, “recuando sobre seus passos, em sentido contrário, em sentido inverso”; “para trás (em relação ao tempo)” (FARIA, 1962, p. 868); 2) o termo “prospectiva” (projetiva), cuja origem está no verbo latino *prospectare*, significa “olhar para a frente, olhar diante de si, contemplar”, “orientar-se, estar voltado para” (FARIA, 1962, p. 811).

discussões respectivamente em torno do *Dasein* e do *cogito*, Romano adota como fio condutor de sua temporalidade o “acontecimento” (MARTINS, 2008, p. 66). O acontecimento abre seu próprio tempo, temporalizando assim o mundo nas relações que agencia entre histórias pessoais e histórias pré-pessoal.

No contexto da fenomenologia romaneana, as dimensões da temporalidade não são meras subjetivações de uma consciência, nem figuram dimensões cronológicas externas, isoladas, que podem ser compreendidas por um sujeito imutável. Para o pensador francês, só se pode falar em tempo cronológico quando se parte de um horizonte factual, causal, previamente estabelecido e composto por fatos intramundanos: 1) o futuro seria a expectativa de um determinado fato ocorrer como efeito de um outro fato (causa) (ROMANO, 2014, p. 121); 2) o passado existe como lembrança quando significa recapitular os elementos explicativos de um fato segundo um horizonte factual de causa, efeito e finalidade<sup>57</sup> (ROMANO, 2014, p. 125). O calendário e a compreensão do mundo social como sucessão de gerações são exemplos de interpretação causal do tempo. Como indica Ricoeur (2010c, p. 314), o calendário é um mecanismo interpretativo que localiza fatos no passado, no presente ou no futuro.

Para Romano, a temporalidade que o “acontecimento” inaugura difere do tempo linear e causal do “fato intramundano”. Um acontecimento afeta alguém em particular, não é pensável antes de acontecer, não é previsível segundo um regime de causa e efeito, nem é antecipável na forma de um projeto, ele inaugura seu próprio contexto de interpretação, pois não há previamente as condições necessárias para seu acolhimento, nem há um sujeito ‘pronto’ capaz de recebê-lo de modo integral (ROMANO, 2014, p. 123). A experiência de um acontecimento abre as condições, o contexto e os métodos a partir dos quais se dinamiza o jogo de sua compreensão: ele é a fonte de todo o sentido que lhe dá sentido e de toda luz que ilumina a si próprio, o mundo e o viniente.

Podemos resumir da seguinte forma: 1) a temporalidade do acontecimento não resulta em uma simples datação, pois 2) a compreensão de um acontecimento

---

<sup>57</sup> Nenhuma expectativa ou lembrança está suspensa no ar, posto que já advém inserida no interior de uma estrutura de mundo, na medida em que está interligada a uma multiplicidade de outros fatos e aos modos como estes são compreendidos (ROMANO, 2014, p. 120).

sempre ocorre de modo atrasado, ou seja, *a posteriori* em relação ao instante<sup>58</sup> de seu advento; 3) aquele que busca compreendê-lo opera uma travessia retrospectiva (“*retrospectively*”) em direção à novidade transtornadora, através da qual assume, de alguma maneira, o sentido inaugurado nesse instante; 4) o significado que o acontecimento recebe se alonga constitutivamente entre o “já” e o “posterior” de sua própria manifestação, de modo prospectivo-retrospectivo (“*prospective-retrospective*”); 5) assim, é impossível datar precisamente a origem de um acontecimento, pois seu advento é anterior à compreensão que se faz dele; 6) o significado atribuído a um acontecimento equivalente à “experiência” que se tem dele; 7) a inter-relação entre os muitos acontecimentos experienciados, a inter-relação com a história precedente e que foi transtornada, leva-nos a compreender o porvir e o “passado” sob nova perspectiva; 8) o advento de um “acontecimento”, ao exceder o contexto no qual surge, temporaliza o tempo na triplicidade de suas próprias dimensões e faz com que o viniente se torne o que é a partir dele (ROMANO, 2014, p. 139).

O sentido prospectivo-retrospectivo da compreensão do acontecimento deriva do agenciamento entre história precedente (transtornada) e as novas possibilidades (inauguradas), de modo que o novo significado alonga-se na aventura humana de tal maneira que possibilita a partir de si “sua própria prefiguração no passado e uma explicação de si mesmo” como destino, como se estivesse lá desde sempre (ROMANO, 2014, p. 134). O “acontecimento” temporaliza o tempo e inaugura possibilidades no mundo.

Considerando: 1) que o tempo não é gerado pela racionalidade do sujeito, pela preocupação do *Dasein* ou pela consciência livre do *cogito*; 2) que o tempo é um fenômeno originalmente “eventual” (não factual) temporalizado com o acontecimento; 3) que a experiência eventual do acontecimento é a condição de possibilidade do *viniente* e da temporalidade que lhe é singular (ROMANO, 2014, p.

---

<sup>58</sup> Para Romano (2014, p. 144-145), o “instante” não é meramente uma parcela de uma sucessão de partes, mas um começo absoluto só compreendido depois da ocorrência do acontecimento. O instante ao se tornar presente já é instantaneamente passado, e sua compreensão depende do porvir que ilumina. Portanto, depende simultaneamente do já-ocorrido e do por-correr. Assim, sendo o tempo temporalizado pelo acontecimento, o “instante” original e radical de sua novidade inaugura as duas dimensões do tempo, a saber, o sempre-já e o futuro. É co-originalmente que o acontecimento acontece, que ocorreu e que abre seu futuro: pois esses três dimensões articulam o fenômeno do instante desde o início.

150), o pensador francês entende a aventura humana como “abertura aos acontecimentos”, a partir do que o *viniente* “compreender-se a si mesmo”<sup>59</sup> (ROMANO, 2012, p. 87).

Diferente de Heidegger, que situa a temporalidade do *Dasein* no porvir e na preocupação com a morte, e Sartre, que fixa o *cogito* na liberdade do presente, onde decide livremente, Romano (2014, p. 139) acredita que a temporalidade do *viniente* vincula-se ao passado, à história pré-pessoal, segundo compreensões retroprojetantes que nunca são contemporâneas ao instante do advento do acontecimento. Operada nas relações entre o que acontece, a história pessoal, a história pré-pessoal e os sentidos inaugurados, a temporalidade seria a maneira como cada acontecimento vem desdobrando o tempo, ou seja, seria, simultaneamente, “*having-taken-place-as-to-come-presenting-itself*” (“tendo-ocorrido-como-vem-se-apresentando”) (ROMANO, 2014, p. 140).

Tomando como referência a compreensão “*retrospectiva*” e “*prospectiva*” do acontecimento, cuja incompreensão imediata segue adquirindo sentido ao longo do tempo (MARTINS, 2008, p. 63), definimos a ‘Temporalidade transvivencial’ como ‘um agenciamento retro-projetivo de sentidos, cujo impulso inaugural é uma incompreensão que segue em processo de compreensão. Este sentido está em sua morfologia: o prefixo “retro” significa “movimento para trás” (CUNHA, 2001, p. 682); o sufixo “pro” significa “antes, em frente, para diante” (CUNHA, 2001, p. 634); seria a junção entre presente e futuro. Com base nisto, acreditamos que a reconfiguração retroprojetiva significa projetar novos sentido que recuam à incompreensão prévia e avançam rumo às novas compreensões, de maneira que opera uma travessia de si a si.

A temporalidade transvivencial opera na exata medida da espiral hermenêutico, tenho no acontecimento (na incompreensão que inaugura) a linha de fuga que

---

<sup>59</sup> Para Romano (2012, p. 217), se cada “ex-per-iência” significa compreender-se, então, todo compreender é uma ex-per-iência, pois implica sempre travessia, risco e transformação de si: “ter uma experiência é compreender-se a si mesmo de outro modo à luz do que nos acontece, realizar uma travessia colocando-nos em risco”. Ao contrário da compreensão de um fato racionalizada por um sujeito espectador e neutro, “o evento corresponde a uma forma específica de experiência que envolve esse ‘sujeito’ na sua singularidade e na sua compreensão do mundo” (MARTINS, 2008, p. 28). A “hermenêutica” romaneana compreende a humanidade do homem como exposição sem medida aos acontecimentos, sendo o primeiro deles, o nascimento (CRISTI, 2011, p. 05). Este institui de “forma essencial a articulação entre o *Advenant*-mundo-evento” (MARTINS, 2008, p. 67).

rompe com a ‘circularidade’ do horizonte causal e linear. É preciso reconhecer que indícios da ‘temporalidade retrojetiva’ já estão anunciados no conceito de “Narrativa Vivencial” de Arfuch, sobretudo porque é um conceito que abrange a Autobiografia (retrospectiva) e a ficção (projetiva)<sup>60</sup>. A diferença é que na ‘Narrativa Transvivencial’ a temporalidade funciona segundo as relações vividas com os “acontecimentos”, enquanto que em Arfuch, as relações entre o vivido e o escrito ainda se organizam segundo relações lineares de causa-efeito e de tempo.

No caso da Literatura de Lins, podemos identificar com mais clareza a operacionalização desse modelo de temporalidade no romance *Avalovara*, centro irradiador de sentidos de toda sua produção literária, síntese de sua “experiência como escritor e como homem” (LINS, 1979, p. 166, p. 182; ANDRADE, 1987, p. 46, p. 172; FERREIRA, 2005, p. 40). O poeta Carlos Felipe Moisés (2014, p. 64), amigo de Osman, ratifica isto quando afirma que “o palíndromo” “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS” “rege não só a concepção de *Avalovara*, mas toda a obra de Osman Lins”. O mesmo pensa Inara Gomes (2014, p. 201), para quem

*Avalovara* viria a ser uma espécie de súpula da nova compreensão artística, que aparece como história a ser contada, não na forma convencional do romance de formação, não como explanação dramatizada de um aprendizado, mas no modo fantástico-alegórico, através de figuras que dão corpo aos valores literários que vão sendo construídos. Quer se trate de figuras antropomórficas, quer se configurem como figuras simbólicas, ornamentais e geométricas, tudo converge para o tema do escritor e de sua obra, de modo que *Avalovara* pode ser visto como um programa literário completo, uma declaração de princípios.

Ana Luiza Andrade (1987, p. 165), crítica da obra do pernambucano, declara: “AVALOVARA (1973) ASSINALA A FASE DE PLENITUDE DE Osman Lins ao integrar a sua vida à sua profissão, o homem ao escritor, o mundo vivido ao mundo ficcional”. Neste sentido, é a “obra-síntese do trajeto ficcional de Osman Lins” (ANDRADE, 1987, p. 211).

---

<sup>60</sup> Este traço foi indicado por Duque-Estrada (2009, p. 157) como característico da autobiografia contemporânea: “apesar dos traços inevitavelmente retrospectivos da narração de eventos passados, a narrativa [autobiográfica] é impulsionada por um movimento prospectivo em direção à atualização de possibilidades ainda não realizadas”. Sobre o texto ficcional, Ricoeur (2010c, p. 327) afirma: a ficção tem como função “liberar retrospectivamente certas possibilidades não realizadas no passado”, “livre de...” e “livre para...”.

Para Lins (1979, p. 159), o escritor figura como alguém que levanta aos poucos “toda uma cidade, com suas relações, suas pontes, seu ritmo. Então, uma nova obra é como um novo bairro, um quarteirão que surge em obediência” ao plano traçado. *Avalovara* junto com as demais obras formam os bairros de uma grande cidade, não havendo hierarquias entre eles. Compreender um dos bairros implica manter relações com as dinâmicas dos outros. Como lemos em *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005, p. 11: “Uma simples carta pode ser mais bem compreendida se confrontada com outras – anteriores e talvez até posteriores – de quem as enviou. Reiteraões e mudanças podem indicar tantas coisas”.

Podemos identificar em *Avalovara* agenciamentos de experiências vividas na Europa, no Nordeste e no Sudeste brasileiro pelo escritor. Mas tudo ressurge transfigurado em mulheres cujos corpos trazem as marcas e os elementos que se destacam nessas regiões. A estas se juntam outros temas sobre acontecimentos remotos ou sobre a vida de outros personagens que incorporam à tecitura narrativa. Isto dota o vivido de novos sentidos, que se incorporam à visão que se terá dele a partir de então.

Podemos entender com mais clareza a dinâmica da temporalidade retrojetiva através da análise das transfigurações das experiências que singularizam o nascimento do escritor, sobretudo referenciadas à morte de sua mãe, ao fato desta não ter deixado nenhuma fotografia e às narrativas dos parentes que doaram um modo de presença à ausente. O recém-nascido não possuía a capacidade (a ipseidade) para experienciar estes acontecimentos no momento de seu advento, mas teve, nas narrativas dos outros, a oportunidade de ir convivendo com esses eventos, de modo que, mesmo distantes e incompreendidos, estes interferiram na construção de sua visão de mundo e de literatura.

Para tal análise muito nos esclarecem as considerações de Claude Romano sobre o acontecimento do “nascimento”. Para este pensador, o nascimento é um “acontecimento neutro, impessoal, que precede qualquer possibilidade de apropriação e toda propriedade sobre si do viniente” (ROMANO, 2012, p. 115). Esse acontecimento não se trata somente de um evento biológico, mas sobretudo do início das relações com os eventos segundo as chaves da incompreensão, isto por que o nascimento é anterior por direito e de fato ao acontecimento do ser como

alguém que compreende (ROMANO, 2012, p. 41). Sendo o “acontecimento primeiro” (hiato incompreensível) que inaugura toda hermenêutica do *conteceder*<sup>61</sup>, o “nascimento” adquire significação para o viniente somente *a posteriori* na relação retrojetiva<sup>62</sup> com os demais acontecimentos.

Mas o nascimento não é a origem de tudo: ainda que seja “uma forma de começo absoluto”, “esse começo absoluto pressupõe um ‘antes dele’” (MARTINS 2008, p. 67). Compreender o próprio nascimento seria, então, assumir “possibilidades fáticas, pré-pessoais e anônimas” vinculadas à “história dos outros”, dos “pais e antepassados”, assumir um “passado ‘mais velho’ que qualquer passado assumível, um passado que nunca foi presente para o viniente” (ROMANO 2012, p.116). É o passado remoto e não vivido que surge com as narrativas dos outros (MARTINS, 2008, p. 66).

Estabelecer o nascimento como paradigma da temporalidade, ligando sua compreensão às narrativas dos outros (sobre ele e sobre tudo que o antecede) oferece caminhos para analisar as relações que Lins estabeleceu entre seu destino, sua literatura e a morte da mãe. Para Lins (1979, p. 211), a morte da mãe e a falta de uma imagem sua foram significadas em sua visão de mundo, esse “claro” foi adquirindo os seguintes sentidos:

Aquele homem [seu pai] desposou uma mulher que não cheguei a conhecer e que veio ao mundo, parece, com o único encargo de ser a minha mãe. Cumprida a tarefa, morreu, um ano depois de casada. Coisa estúpida. Sempre achei que isso me dava uma responsabilidade. Morreu aquela garota para que eu nascesse. Não podia fazer da minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la fora (LINS, 1979, p. 188).

Fica evidente nessa declaração como as narrativas dos familiares sobre a mãe interferiram na compreensão que o menino passou a ter de sua vida e de seu

<sup>61</sup> “O adjetivo ‘*conteceder*’ tem sido formado com a intenção de evitar qualquer possível confusão com uma concepção da aventura humana como sucessão de ‘acontecimentos’ que sobrevenham ao mundo, como sucessão de fatos ou biografia” (ROMANO, 2012, p. 91). Para Malet (2007, p. 94), este termo tem sentido “*aconteciário*” (ligado ao sentido inaugurador do acontecimento) em diferença com “*aconteciário*” (ligado ao contexto de sentidos que explica os fatos intramundanos). A “hermenêutica do *conteceder*” se diferencia das ciências empírico-fatuais (antropologia, etnologia, psicologia ou sociologia), as quais pretendem definir os fatos a partir de suas relações causais. A hermenêutica do *conteceder* (eventual), como a define Romano, busca compreender a ipseidade, tomada como “determinação fundamental do viniente em sua aventura” (ROMANO, 2012, p. 233).

<sup>62</sup> A relação retrojetiva significa “uma travessia de si a si mesmo, indissociável de uma alteração constitutiva” e global de si (ROMANO, 2012, p. 84).

destino<sup>63</sup>. Percebemos com isto que independentemente se vivemos pessoalmente um acontecimento ou se temos acesso a ele por meio das narrativas dos outros, suas significações sempre surgem *a posteriori*, podendo gerar em ambos os casos uma “responsabilidade existencial” (MOURA, 2003, p. 19): o menino concluiu que deveria justificar a morte da mãe tornando sua vida grande. Esta decisão parece ressurgir transmutada em *Guerra sem testemunhas* (1969, p. 49), em uma das reflexões do personagem Willy Mompou<sup>64</sup>:

Tudo que sua família, pertencente à baixa classe média, ambicionava para ele, era ser empregado de escritório. Tal futuro não o satisfazia. Urgia elaborar-se outro, menos obscuro. Elaborara, então para si próprio, a marca que de algum modo o distinguiria da tribo: forjava, em seu íntimo, colhendo-o no ar, um laço, uma vocação, um sinal. Um destino. Como, solitário que era, jogaria sua vida em aventura sobre a qual não tinha referências, sem acreditar-se marcado para isto? Vir a ser escritor, adquirira, aos seus olhos de adolescente, o esplendor de uma predestinação. Não escolhera o caminho, fora obrigado a segui-lo. Achava belo, a essa época, ouvir um poeta dizer que escrevia pela mesma razão por que uma árvore dá frutos. Só bem mais tarde veio a descobrir ser um embuste aquela afetação [...]. Empreendera, então, ao mesmo tempo, a crítica do objeto e da natureza do que supunha ser a sua vocação - e só na aparência continuava fiel ao rumor imaginário. [...] A ordem de avançar, de evoluir, de erguer uma obra, permanecia, fizera-se mais lúcido, mais consciente; e se antes era comandado, agora comandava. [...] Ninguém jamais nascera com uma espada, nem com um facão de mato, nem com um aspersório, nem com um clavecino. [...] Quando, pelo contrário, recusávamos ser o portador, o executante de uma vocação, quando – bem ou mal – escolhíamos, definindo-se perante nós mesmos, ampliávamos o papel da consciência (erra consciência que a psicanálise cumulava de álibis) na elaboração de nosso destino e nos inseríamos de um modo mais positivo em nossa condição de homens, de artesãos do mundo.

É relevante destacar também que Lins percebeu desde cedo que as narrativas eram capazes de tornar presente o que estava ausente, fazendo durar o que caminhava para o aniquilamento total – sua mãe, as demais experiências e pessoas. Isto de certo modo explica o a transmutação de suas experiências em suas narrativas. Como afirma Hannah Arendt (2007, p. 181): “nada como a obra de arte

---

<sup>63</sup> Este exemplo comprova que para um acontecimento transtornar nosso mundo, impondo buscas e novos significados, não precisa necessariamente ser vivido pessoalmente. Acontecimentos significativos podem advir por meio das narrativas. Uma narrativa pode transtornar o rio da compreensão da nascente à foz, inaugurando a corrente significativa que se estenderá para quem e para além do instante do advento na palavra.

<sup>64</sup> Esse é um personagem criado por Deolindo Tavares, presentes nos poemas “Ciclo de Willy Mompou” (BARBOSA, 2017, p. 195).

demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade desde mundo de coisas”.

Mas o agenciamento transvivencial não resulta em decalque de experiências, antes cria um mapa (Deleuze) composto de experiências, incompreensões, esquecimentos, lapsos, fissuras, fragmentos, anarquias, reterritorializações, linhas de fuga, significações, destinos, posto que o mundo é um mundo de acontecimentos (inesperados, anárquicos e transtornadores), narrados segundo uma temporalidade retroprojetiva. Assim, é “possível compor várias intrigas a respeito dos mesmos incidentes”:

Como se comprova pela análise literária da autobiografia, a história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas (RICOEUR, 2010c, p. 419).

Para a estudiosa da obra osmaniana, Regina Igel (1988, p. 76), delinea-se com mais clareza em *Nove, novena* a perspectiva de Lins segundo a qual o tempo na narrativa, abandonando a linearidade empírica organizada entre passado-presente-futuro, faz-se a partir de uma temporalidade baseada no “presente, englobando passado e futuro, sem discerni-los um do outro”. Em nosso entendimento, esse tipo de temporalidade está presente em todas as obras, quando consideradas a partir das transfigurações vivenciais que agenciam. Em *Avalovara*, temos uma passagem significativa:

Imaginal uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, onde existe uma leitura ou execução da viagem. Há uma face da viagem onde passado e futuro são reais, e outra, não menos real e mais esquiva, onde a viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário (LINS, 1973, p. 107-108).

Esta frase materializa simbolicamente o que chamamos aqui de temporalidade retroprojetiva da narrativa transvivencial. Graças a uma incontornável perspectiva dupla, o escritor ao narrar ressignifica o vivido criando assim as condições para a compreensão que aos poucos ele e os outros vão formando sobre

ele e sobre seu destino. Cada obra escrita e publicada inaugura um contexto novo que cria a necessidade de ir a certos lugares, de conhecer certas pessoas, de estabelecer certos discursos com a teoria, com os editores, com outras obras, enfim, com o mundo.

### 3 A NARRATIVA TRANSVIVENCIAL OSMANIANA

Serve como norte, para iniciarmos a discussão sobre a narrativa transvivencial operada por Lins em seus diários de viagem, as palavras que o escritor dirige curiosamente a um texto ficcional, *Nove, novena*, presente em entrevista concedida à Mario Damotta, em 1966:

O verdadeiro trabalho de ficção reflete sempre, com profundidade, os problemas mais íntimos do autor, suas angústias, suas alegrias, suas preocupações, sua vida. Não é necessário que os acontecimentos narrados sejam transposições de acontecimentos vividos pelo próprio autor. Mas, no mínimo, são símbolos desses acontecimentos. Símbolos de tudo que preocupa o autor (LINS, 1979, p. 134).

Está visão teórica questiona a figura do sujeito narrador que se utiliza do nome para referenciar seu discurso, como bem define um texto biográfico. Seus diários de viagem realizam justamente a ruptura com esse sujeito, pois operam suas dinâmicas narrativas sobretudo sobre as impressões sobre o vivido, impressões que são passíveis de reconfiguração constante. As narrativas de viagem de Lins derivam de viagens feitas pelo escritor, mas não são ‘registros’, antes se enquadram no que o escritor chama de “escritos de bordejar”<sup>65</sup>:

são aqueles dos quais bem pouco sabe o escritor ao empreendê-los e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre, revela-se, devassa territórios que desconhecia, podendo suceder-lhe, durante a realização da obra, chegar a evidências e surpresas que lhe ameaçam os alicerces da vida [...] no bordejar, a distância entre o plano e a realização efetua-se a par de uma sensível transformação do espírito (LINS, 1969, p. 18).

Vale acrescentar a este conceito as observações acerca do conceito de ambientação desenvolvido pelo escritor em sua tese sobre a obra do escritor Lima Barreto, *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976). Sua ideia de “ambientação” se contrapõe à ideia de “espaço romanesco” compreendido como mero registro do mundo exterior. Em sua pesquisa, Lins define três tipos de ambientação romanesca

---

<sup>65</sup> Nesse grupo se incluem, segundo o escritor, “os que transmitem experiências vividas, quando na verdade relatam uma aventura – ou uma aprendizagem – há muito consumada”. O outro tipo de escritos é o cursivo, que figuram como escritos que advém segundo a ideia de inspiração e revelação (LINS, 1969, p. 17). Na página 19, o escritor cita Simone de Beauvoir: “toda obra literária essencialmente é uma procura. [...] Romance, autobiografia, ensaio, não existe obra literária válida que não seja essa procura”.

de modo que o grau de distanciamento em relação aos espaços indica se a ambientação será franca, reflexa, ou dissimulada. A ambientação é “reflexa” quando é estruturada por um narrador (em terceira pessoa) que descreve os ambientes a partir do olhar e do estado de ânimo da personagem. Nesse tipo, percebemos que cada elemento ambiental atua sobre a personagem, motivando reações e ações. Já na “ambientação dissimulada” ocorre de modo diferente: o personagem-narrador se move pelo espaço e isto faz surgir gradativamente os elementos que compõem seu ambiente. Todos os elementos são iluminados pelos movimentos da personagem, de modo que há um “enlace entre espaço e ação” (LINS, 1976, p. 83-84). O leitor somente tem acesso ao que é aberto pelo caminhar e pelo olhar afetado da personagem. Seu conceito de “ambientação” decorre dos vínculos compreendidos entre lugares, espaços, personagens, ações e voz narrativa. Inexistindo estes vínculos, opera-se uma “hipertrofia do descritivo” do espaço (FERREIRA, 2005, p. 78), fornecimento de detalhes exteriores aos afetos da personagem, blocos isolados no interior do texto que em nada se relacionam com as ações, nos quais predomina o caráter estático do espaço visto por um narrador que não participa das ações. Isto é o modo característico da ambientação “franca”.

Mas essa classificação e essa atribuição de nomenclaturas, segundo o próprio Lins, é apenas uma tentativa de análise dos métodos possíveis e das soluções expressivas e inovadoras da ambientação. Para o escritor, mesclando ambientações e processos, a narrativa, por seu “caráter fluvial”, “tece ordenadamente espaço, personagem e ação”, criando um “mundo móvel” ou animado por uma força interior (LINS, 1976, p. 85). Nesse diapasão, destaca-se, na narrativa contemporânea, os ambientes vivenciados a partir do olhar interpretativo fragmentado da “personagem” ou do “personagem-narrador”, em detrimento do olhar objetivo de um “narrador” isolado (LINS, 1976, p. 94). Estes conceitos são importantes para podermos compreender melhor o processo de ambientação operado por Lins em seus diários de viagem.

Unindo vida e palavra (LINS, 1979, p. 51), *Marinheiro de Primeira Viagem* e *La Paz existe?* são “símbolos” de experiências de deslocamentos por terras e culturas diferentes, de encontros com pessoas e com línguas, palavras e narrativas

estrangeiras. Excedendo a ideia tradicional de escrita de si, essas obras<sup>66</sup> surgem libertas dos grilhões da identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, e da ideia de pacto, o que as distancia do conceito tradicional de Autobiografia e de Autoficção. Mas, por outro lado, podemos compreendê-las a partir da definição ampla de “narrativa vivencial”, posto que esta abrange textos que vão da autobiografia até a ficção, sem fronteiras definidas.

Em *Marinheiro de Primeira Viagem* e *La Paz existe?* entramos em contato mais diretamente com o que chamamos de narrativa transvivencial: texto que não registra ou descreve objetivamente o passado acabado, nem se oferece como totalmente inverossímil. Em outras palavras, podemos dizer que é um texto que, liberto do nome e da verdade, agencia os afetos, as impressões, as interpretações, as lembranças vividas sob nova perspectivas. Os novos sentidos inaugurados possibilitam uma travessia de si a si: de ‘Osman da Costa Lins’ à ‘Osman Lins’, do viajante ao marinheiro, do escritor ao autor. São textos que criam performances, apagamentos e transformações<sup>67</sup>, de maneira que podem ser compreendidos a partir da ideia de que:

não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. [...] O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. [...] o autor, a figura do autor, é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’<sup>68</sup> (KLINGER, 2008, p. 24).

---

<sup>66</sup> Suas obras são classificação da seguinte maneira: ‘narrativa’ (*Nove, novena*), ‘romance’ (*O visitante; O fiel e a pedra; Avalovara, A rainha dos cárceres da Grécia*), ‘contos’ (*Os gestos*), ‘Literatura de viagem’ (*Marinheiro de primeira viagem; La paz existe?*), e ‘ensaios’ (*Guerra sem testemunha; O mundo estagnado*); novela (*Domingo de Páscoa*).

<sup>67</sup> Sobre o termo ‘performance’: rever a nota e rodapé na página 36 . Sobre o termo ‘apagar’: Foucault, em 1969, em “O que é o autor” (2009, p. 264), afirma que o apagamento do autor é a marca da escrita contemporânea. Sobre o termo ‘transformar’: “o conceito de autoficção, [...], inscreve-se na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante, e que todo desejo de ser sincero é um [...] ‘eu me falto ao longo... de mim’”. Nesse sentido, a autoficção seria “um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu” (AZEVEDO, 2008, p. 35-36).

<sup>68</sup> Ao analisar a desconexão do “sistema de tempos verbais da experiência viva do tempo”, Ricoeur (2010b, p. 105) afirma que as “configurações narrativas” são ao mesmo tempo “autônomas com relação à experiência cotidiana e mediadoras entre o antes e o depois da narrativa”.

Sendo assim, a figura do autor na escrita transvivencial funciona metaforicamente como uma espiral em movimento: ‘↑vida ⇄ obra↓’. Nessa ‘roleta russa’ hermenêutica, a figura do ‘autor’ para existir precisa da ação do escritor, do presença e da liberdade do texto e da interferência do leitor. Somente assim ele supera as vagas do indizível e do esquecimento. O escritor, biologicamente, tem uma data específica de nascimento, já o autor, por sua vez, vem do infinito e nasce uma segunda vez quando o texto chega às mãos do leitor (LINS, 2005, p. 16). O leitor, como ente imaginado, nasce também duas vezes: o escritor o imagina quando projeto a obra; quando o leitor tem acesso ao livro, efetivamente ele nasce uma segunda vez. Isto marca o segundo nascimento do autor, como personagem ou conceito imaginado pelo leitor. Já a narrativa, tomada cada uma em sua singularidade, faz rizoma com a narrativa humana que vem do infinito e para ele segue.

### 3.1 Primeira estação: os diários transvivenciais

[...] essa obstinação de criar outros mundos, onde novos códigos mostrem, de modo mais definido e com certa grandeza, que na palavra o homem transforma, ajuda, se dá e continua.  
Julieta de Godoy Ladeira, 1979.

Diante do exposto, passamos a detalhar a operacionalização da ideia de Narrativa Transvivencial nas obras *Marinheiro de primeira viagem* (1963) e *La Paz existe?* (1977). Esses diários de viagem são pontes que permitem compreender, com mais facilidade, a travessia empreendida no primeiro capítulo, que tem início nas ideias de Autobiografia e de Autoficção, passa pelos largos horizontes da ideia de Narrativa Vivencial e que chega aos agenciamentos retroprojetivos da Narrativa transvivencial.

Analisemos a primeira obra: *Marinheiro de primeira viagem*. Publicado em 1963, este é um texto resultante da viagem que Lins fez à Europa como bolsista da Aliança Francesa, entre os meses de fevereiro e julho de 1961 (ANDRADE, 1987, p. 24; LINS, 1991, p. xvii). É consenso que esta viagem marcou muito o escritor e operou modificações significativas em suas técnicas narrativas (LINS, 1979, p. 212). Este texto, ainda que seja classificado como ‘diário de viagem’, excede o gênero,

pois emprega um “afastamento autoral” em relação ao relatado, não se reduz a meras descrições objetivas dos espaços, das pessoas e das peculiaridades, optando em fazer uma “descrição lírica, ora objetiva, às vezes minuciosa e outras generalizante” das impressões vivenciadas durante sua viagem (IGEL, 1988, p. 48; p. 163). Segundo o próprio escritor, foi uma obra escrita não para fixar, mas para “esquecer”, para liberar sua imaginação do peso das “lembranças acumuladas” (LINS, 1979, p. 132). Esse ato de ‘libertar-se das lembranças’ está indicado no final da obra (da viagem), quando o escritor, no aeroporto, doa todas as fotografias e os suvenires à uma criança. Sobre esse livro, afirma Patricia Trindade Nakagome (2014, p. 442):

Assim, sem o intuito de retratar objetivamente algo visto, mas de transmitir um ponto de vista individual sobre a viagem realizada, Osman Lins escreve um livro com forte marca imagética, que abre as portas da interpretação ao leitor, permitindo que cada um concretize em sua mente os sentimentos abstratos sentidos pelo autor, e que retenha os fatos e cenas narrados com a liberdade de sua percepção individual [...].

No que se refere ao relato, propriamente dito, este ocorre predominantemente em terceira pessoa, sem que haja qualquer referência explícita ao nome do escritor, a não ser na capa do livro. Nesse sentido, essa narrativa substitui o marco fundamental do olhar do sujeito racional e analítico em prol do relato ambíguo de experiências que normalmente passam despercebidas por outros viajantes. Ainda que haja “impressões” de experiências vividas,

Não se creia que este livro reflita, exatamente e sempre, o que foi sentido na viagem. Pois é escrito ao longe, sob uma perspectiva que o passar dos dias modifica. Assim, incidentes banais, aos quais mal se prestou atenção, surgem agora carregados de sentidos; enquanto se afiguram, não propriamente insignificantes, mas mortas, não oferecendo ao ato de escrever nenhum estímulo, visitas demoradas e até minuciosas, como a feita ao Alcazar de Granada, da qual só uma coisa restou: a claridade da sala de banhos, uma claridade de bosques no verão (LINS, 1963, p. 153)<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Lemos em *A rainha dos cárceres da Grécia* as palavras de Julia: “Enganam-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intensão e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa. Objeto uno e, entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que – importante ou sem valor claro – deixou no seu espírito marcas duráveis” (LINS, 2005, p. 179).

Perspectiva semelhante ressurgirá em *Guerra sem testemunhas* (LINS, 1969, p. 20): “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 atraía virá a confirmar essa atração e até multiplicá-la”. Ainda em *Guerra*, o escritor afirma que uma obra literária inevitavelmente incorpora “nossa curta vida, a de nossos familiares, nossos conflitos, a cidade ou o país onde habitamos, as estações conhecidas, a estrutura política existente, nosso tempo, os eventos contemporâneos” (LINS, 1969, p. 64).

A inexistência da identidade onomástica entre autor e narrador no corpo do texto é contrabalançada por indicações explícitas a pessoas entrevistadas por Lins na Europa<sup>70</sup>, pela citação dos nomes de suas filhas (Ângela, Litânia e Letícia), por referências às cidades do Recife e Olinda, bem como por indicações referentes a outras obras de sua autoria (LINS, 1963, p. 19). Na seção intitulada “Confissão”, o autor faz alusão ao romance recém escrito e que foi entregue ao revisor no Brasil: *O fiel e a pedra*. Sobre este romance, o narrador confessa que “muitos dos personagens e fatos apresentados têm origem” em sua própria “experiência”. Exemplo é a angústia do menino Ascânio ante o “desaparecimento de seus mitos”. Esta angústia remete à sua própria angústia em relação ao “fugir das coisas”, ao “fim irremediável de tudo que constitui o mundo” de sua infância. Neste romance se revela uma ânsia irresistível de reconstituir, de refazer, de fixar, de recuperar, de reerguer, de mover os mitos, de “prender” o “reino devastado” da “vida”, cujas intensidades residem nos cheiros, nos rumores, nas árvores, nos bichos, nos heróis de sua infância (LINS, 1963, p. 44).

Ao que se refere à linearidade cronológica, *Marinheiro* antecipa o recurso que será utilizado em *Avalovara*: a primeira página oferece ao leitor ao mesmo tempo as primeiras e as “última etapa da viagem”, conjuntadas posteriormente quando da escritura do texto - “tempo de sentar-se e de escrever, penetrar nestes meses que passaram, tentar parcialmente refazê-los” (LINS, 1963, p. 01).

---

<sup>70</sup> No trecho que detalha a entrevista com Alain Robbe-Grillet, temos reflexões metanarrativas sobre as novas buscas que devem ser empreendidas pelos romancistas para renovar a prosa ficcional contemporânea. Os escritores dialogam sobre a hipertrofia da inteligência demonstrada no *roman nouveau* e sobre a necessidade do escritor escrever obras atuais que correspondam ao seu próprio tempo, posto que cada época impõe suas necessidades técnicas e literárias (LINS, 1963, p. 122-123).

No que se refere à estrutura, o texto está organizado em micronarrativas (seções com temas variados) que surgem de modo não linear em relação à cronologia dos dias e livres da linearidade espacial dos deslocamentos. Os títulos das micronarrativas fazem referência a cidades visitadas, a pessoas encontradas, a pensadores e escritores estrangeiros, a aspectos do Nordeste brasileiro, a obras de arte, etc.

A quebra da linearidade salienta a heterogeneidade que há entre o tempo da vivência e o tempo da escritura, entre os quais se interpõem agenciamentos inesperados, cujas origens e relações são insondáveis. A simultaneidade de experiências cronologicamente afastadas são exemplos de agenciamento transvivencial. Vejamos como isto ocorre. Na primeira micronarrativa, o escritor conjunta simultaneamente: a chegada à França (desembarque em Bordéus) no dia 11 de fevereiro; alguns acontecimentos vividos em 14 de fevereiro, dia de São Valentim; outros ocorridos nos instantes finais da viagem, em Lisboa, em um hotel “condenado à morte” (demolição), cujo nome não reteve; e algumas lembranças do primeiro Hotel onde se hospedou em Bordéus, cujo o nome é “*Terminus*”<sup>71</sup>.

O mundo europeu impressiona o escritor, sobretudo pela inacessibilidade e pela solidão que infligem. Mas também há momentos de proximidade com aquele mundo estrangeiro: por vezes o viajante consegue relacionar alguma paisagem ou alguma pessoa com obras de arte conhecidas. Um exemplo ocorre durante uma viagem de trem, o passageiro observa uma jovem sentada na poltrona ao lado. No primeiro instante, a face e os olhos da moça remetem à obra *Le Collégien* [1950] de Van Gogh; depois, a relação estabelecida entre a moça, a luz, as cores e a paisagem vista pela janela do trem evoca a obra *La fillette à la gerbe* [1888] de Renoir. Segundos depois a relação é desfeita: a jovem desembarca do trem. Uma senhora de idade se senta na mesma poltrona. Uma nova conjuntura é percebida: a relação entre a jovem e a senhora, que compartilham olhos de mesma cor, sugere a simultaneidade de tempos que aproxima juventude e velhice. Interessante que, anos

---

<sup>71</sup> O segundo relato já se refere à visita à cidade de Tours (região central da França), onde o escritor foi observar os vitrais da Catedral de Saint-Gatien. O tema dos vitrais vai adquirir muita importância na produção literária do escritor, principalmente em *Nove, Novena* e em *Avalovara*. Mas já surge desde *Os gestos*, no qual há um conto intitulado “O vitral”.

depois, a irmã de Lins, Maria de Lourdes, refere-se a este episódio em uma entrevista. Diz ela:

Certa vez ele [Lins] estava viajando de trem num dos países europeus quando viu uma moça muito parecida comigo. A semelhança era tanta que o deixou intrigado. Ficou tão perturbado que quando desceu na estação devida percebeu que havia deixado a bagagem e teve que recuperá-la na próxima estação (HAZIN e GOMES, 2014, p. 39).

Ao longo de todo o diário é dado destaque ao sentimento de solidão. Semelhante ao que ocorre com as obras de arte, o narrador sente-se próximo e acolhido quando entra em contato com crianças. Numa ocasião em que procura um par de luvas esquecido em uma tabacaria, o visitante recebe a ajuda de um mecânico que mora próximo ao estabelecimento. A filha do mecânico, de 10 ou 12 anos, ao sorrir simpaticamente para o estranho, alivia a solidão que tem sentido. No dia seguinte, ele retorna e entrega uma caixa de balas para a garotinha, cujo “ooooh” alegre ilumina as horas de seu dia (LINS, 1963, p. 09). Em outra ocasião, presente no trecho “Os pássaros”, uma menina, acompanhada por um homem de idade, alimenta alguns pássaros, na sequência ela se aproxima do visitante e lhe dirige um sorriso alegre. Almejando não espantar a garotinha, o visitante permanece imóvel a observá-la (LINS, 1963, p. 11). Algumas dessas experiências vão ressurgir transfiguradas em *Avalovara*, especificamente no tema sobre Annelise Roos e as cidades. Vejamos a relação estabelecida entre o visitante e a cidade de Paris (Roos?):

[...] pensou que a cidade, até então enfática, árida e esquiva, começava a entregar-se [...] e que ele estava no umbral de uma aventura: a de conviver durante meses com uma entidade urbana cujos atrativos, triviais ou invisíveis para a maioria de seus habitantes, faziam-na quase legendária para os outros, os que não poderiam conhecê-la ou ali estavam de passagem [...] (LINS, 1963, p. 12).

Além desta, outras possíveis relações surgem: 1) a partícula ‘Roos’ no nome da cidade holandesa de Roosendaal; 2) os relatos sobre essas cidades recebem em *Marinheiro* os títulos de “Trajeto” e “Passeio”, em *Avalovara* o tema de Roos recebe o subtítulo ‘percursos’. Outro ponto que merece destaque no diário é a atenção

dirigida (nesses trajetos) às figuras femininas<sup>72</sup> (destaque também percebido no romance): em Amsterdam, a guia da excursão, Lydia Franx; no ônibus, em Volendam, uma “moça holandesa” (LINS, 1963, p. 56); no cais dessa mesma cidade, uma jovem que dá adeus ao namorado navegante; no Museu municipal, em Amsterdam, uma moça que observa atenta os quadros expostos (LINS, 1963, p. 58); em Antuérpia, no trajeto de trem, uma jovem filha de pai holandês e mãe francesa (LINS, 1963, p. 59); na praça em Antuérpia, uma menina vestida de branco; em Bruges, a esposa do dono do hotel onde se hospeda, com seu olhar penetrante e esquivo; no desfile em comemoração às relíquias do Santo Sangue, as moças que representam a virgem e outras personagens secundárias; nos restaurantes, as garçonetes; no teatro da cidade de Gand, a atriz Aspasia Papathanassiou (LINS, 1963, p. 69).

Não obstante isto, todas essas mulheres permanecem distantes e inacessíveis, como aquele mundo de “casas escuras”, “fachadas impenetráveis” e “silêncio” (LINS, 1963, p. 60). Este distanciamento se reforça na seguinte passagem:

De repente, enquanto de aprestava para a viagem à Itália viu o quando era precário tudo o que construía, naqueles últimos tempos, a sua vida. Passaporte autêntico, sua situação regular. Mas ele mesmo era clandestino num mundo que não lhe pertencia. Ali estava por concessão do destino, que lhe fazia presente de cidades e de relações humanas impossíveis. Tudo sem duração, veloz, esquivo, nada podia agarrar (LINS, 1963, p. 82).

Também vamos ler em *Marinheiro* o relato sobre a cidade de Verona. Nesta, o visitante revela que procura sua doce “Julieta” (LINS, 1963, p. 110). O viajante vai procurar sua “*lady*” no túmulo onde disseram estar enterrada, contudo, encontro-o vazio. Sua busca continua pelas ruas da cidade. Em um determinado instante, como um “chamado, um símbolo, uma indicação”, ele percebe que sua Julieta certamente não mora mais em Verona: mora agora no Brasil, onde o espera com “um vaso de cristal” à mão, no qual o visitante depositará o raio de sol de esperança colhido no jazigo vazio. Ainda que não se possa comprovar, é possível inferir que essa

---

<sup>72</sup> Segundo Regina Igel (1988, p. 28), em outras obras as personagens femininas também se destacam como transfigurações da figura materna e seus “atributos pessoais”: “por exemplo, Celina, de *O visitante*, a Gorda e Cecília, de *Avalovara*, e Joana Carolina, de *O retábulo de JC* [...] “Celina, como mãe abortiva; a Gorda, mãe prolífica e desiludida, e Cecília, a quase-mãe na sua acepção genética”.

passagem seja uma transfiguração acrescida ao relato posteriormente, resultado da relação de amizade entre Lins e Julieta de Godoy Ladeira iniciada em 1962 – lembremos que *Marinheiro de primeira viagem* foi publicado em 1963, dois anos antes de eles se casarem.

Esta viagem revela não somente a distância entre o visitante e a terra estrangeira, revela também a distância que segue crescendo entre ele e sua terra natal. Em “Espaço e Tempo”, o viajante confessa que, para ele, as pessoas deixadas no Brasil já não eram mais as mesmas, ele também havia mudado. Sua lembrança começa a juntar em um único grupo pessoas mortas ou desaparecidas e pessoas de quem se despedira há pouco tempo: nomes e rostos seguem se desmembrando, adquirindo cada um vida própria (LINS, 1963, p. 28).

Ao final de *Marinheiro*, em “Reflexões no Louvre”, o visitante, “propenso aos símbolos”, pergunta-se: “Que recebemos nós, verdadeiramente, das obras elaboradas fora do nosso tempo, seja cronológica, seja sociológica? Que recebemos dos gregos, dos totens, de toda a arte sacra, com seus anjos?”. A conclusão a que chega se assemelha à de Vilian quando da análise de seus manuscritos: “a captação desses mundos é demasiada imperfeita e sempre equivocada”, pois nenhuma obra conserva “a rica e palpitante plenitude que envolve a sua criação”:

Fora das pressões que a elaboraram, que a fizeram necessária, talvez inevitável, a obra-de-arte, testemunha de uma circunstância, modifica eternamente o seu depoimento. Infundimo-los nossa visão das coisas, atribuímos ao mundo no qual ela se produziu e que reconstituímos – se reconstituímos – pela imaginação cultivada, realidades nascidas de nossa própria experiência, impregnamos com a nossa vida o seu significado original. [...] a literatura em torno de uma obra, resultante da contemplação interessada, acrescenta-lhe, com o passar dos anos, outras vestes (LINS, 1963, p. 156).

Aguardando o voo para o Brasil, o visitante ouve uma misteriosa voz feminina chamando-o: ele pensa ser a voz de uma amiga da infância, já morta, Eurídice<sup>73</sup>. Em uma passagem carregada de emoção e lirismo, aparição responde: “Não. Você bem sabe que Eurídice morreu há muito tempo. A viagem acabou. A infância acabou. Eurídice está morta. Sou o tempo futuro, a vida por viver” (LINS, 1963, p. 165). Então, ele pergunta:

---

<sup>73</sup> Eurídice teria sido uma amiga de infância, já falecida, com quem compartilhou leituras e emoções. Seu nome surge em outras passagens (LINS, 1963, p. 121; p. 72).

- Se é a vida por viver, porque está aqui, de onde parto?
- Não estou aqui. Apenas, me anuncio. Espero-o do outro lado. Quero que prepare o coração.
- Vou reencontrá-la?
- Vai encontrar-me.
- Como?
- Será simples, e também inevitável. Assim como encontrar o dia de amanhã (LINS 1963, p. 165).

Depois desse diálogo, o visitante se vê novamente sozinho. Percebe então a pouca serventia que têm as fotografias e os souvenirs adquiridos naquela viagem. Entregando-os todos a uma criança, esta certamente teria a oportunidade de reviver toda a novidade daquelas paisagens, que, para ele, já estavam sem vida. Liberto dos referentes, da necessidade de lembrar e restaurar com exatidão o que viveu, o visitante segue sem olhar para trás, com coração confiante e desafiador, rumo ao tempo futuro que se anuncia e se localiza no Brasil.

A partir do exposto e da teorização proposta no primeiro capítulo, percebemos que essa narrativa transvivencial agencia sob novas significações as “impressões” vividas pelo viajante, de modo que destaca a heterogeneidade que há entre o instante da vivência e o instante da escritura, entre os quais atuam imprevisíveis agenciamentos que projetam novos sentidos.

O mesmo ocorre em outra obra resultante de outra viagem realizada por Osman Lins, agora em companhia de sua atual esposa, a escritora Julieta de Godoy Ladeira: *La Paz existe?* (1977). Essa viagem, iniciada na semana de carnaval de 1977, realiza-se pelos caminhos tortuosos entre algumas cidades do Peru e da Bolívia. No que se refere à figura do autor, esse texto joga com a multiplicação da identidade autoral nomeadamente por que resulta do trabalho simultâneo dos dois viajantes, que são referenciados no texto não por seus nomes, mas por abreviações: “O/L” (Osman Lins) e “Jul” (Julieta Godoy). Esse recurso já havia sido usado anteriormente em *Guerra sem testemunhas* (1969, p. 16), na dualidade estabelecida entre o personagem ficcional Willy Mompou<sup>74</sup> e o narrador:

---

<sup>74</sup> Esse será o “parceiro inventado” por Lins para amenizar e tornar menos árido o exercício da escritura do ensaio: “não é um sócio que destaquei de mim mesmo e pus à minha frente, sem com a função de interrogar-me ou de corrigir minhas afirmativas. Também não será um personagem constante; pode ausentar-se e, mesmo quando presente, é provável que varie de grau e natureza” (LINS, 1969, p. 25).

Para que nenhum de nós pareça conduzir a obra, o que seria contrário aos meus projetos e à minha tendência, dividiremos ambos a plenitude e o peso do pronome 'eu'. A partir desta frase, serei então dual, bifronte, duplo, dois, inquiridor e inquirido, um par, o que procura e o que é observado.

No caso do diário, os discursos de cada viajante, desenvolvidos em primeira pessoa, são diferenciados da seguinte maneira: os de O/L narram os momentos vividos pelo casal, os de Jul, em negrito, narram as experiências sob a perspectiva única da escritora. Semelhante ao que ocorre em *Marinheiro*, esse texto não resulta do trabalho descritivo e restaurador de fatos, de paisagens e de pessoas conhecidas. Nele, “flutuam rostos, montanhas, vozes, nuvens, fatos, sensações” (LADEIRA e LINS, 1977, p. 87), segundo “métodos ficcionais” que acrescentam relevos simbólicos à exatidão da “reportagem” (LINS, 1979, p. 259).

Numa visão geral, os discursos dos narradores decorrem sobretudo da relação com as dificuldades e desventuras que vivem nos caminhos lamacentos até a capital boliviana, La Paz. Na maior parte do tempo, eles seguem em ônibus precários, máquinas híbridas que sempre conseguem vencer aqueles caminhos impossíveis. Durante os deslocamentos, o casal tem a oportunidade de encontrar os indígenas, quase sempre pobres, vítimas dos governos corruptos daquela terra, e de conhecer seu vestuário, seus meios de subsistência e seus dialetos. Esses encontros são normalmente marcados pela dificuldade de comunicação. A percepção da precariedade da vida dos moradores locais leva o casal a refletir sobre alguns aspectos semelhantes da sociedade brasileira, sobre os sistemas burocráticos governamentais, cuja função é dificultar o cotidiano dos mais humildes, em prol da manutenção do poder.

No que se refere propriamente à vida de Osman Lins, um acontecimento se destaca e atravessa toda a narrativa, articulando os diferentes acontecimentos: a morte da Tia Laura, sua mãe de criação, ocorrida em 1977<sup>75</sup>, enquanto o casal estava em viagem. Devido às precárias condições de comunicação daquela região, esse acontecimento trágico somente veio a ser conhecido dias depois, no final da

---

<sup>75</sup> Em carta dirigida ao amigo Lauro de Oliveira, Lins fala sobre a morte da “mamãe” Laura, como chamava carinhosamente. A tristeza de não ter prestado auxílio e de não ter acompanhado seus últimos dias soma-se ao sentimento de que não morreria apenas uma pessoa amada, mas também um “lugar”: “o que restava, materialmente, da infância” (MOURA, 2003, p. 28).

viagem, quando o casal já estava em La Paz (MOURA, 2003, p. 27). No trabalho *a posteriori* de escritura, Lins agencia a dor dessa perda irreparável aos acontecimentos desafortunados que vive na viagem: chega à conclusão de que todos os atrasos, todos os desencontros e todos os descaminhos que viveram tiveram misteriosamente o objetivo de roubar dele a oportunidade de estar ao lado da Tia em seus últimos momentos.

Essa é a capacidade que a temporalidade retrojetiva da narrativa transvivencial demonstra: seus agenciamentos permitem relacionar, numa compreensão global, acontecimentos distantes no tempo e no espaço, acontecimentos que nem eram conhecidos com lembranças de experiências vividas. Graças a essa temporalidade, a morte da Tia, desconhecida durante toda a viagem, intervém posteriormente nas lembranças, projetando novas significações sobre o vivido. Para Lins, o “extenso combate” vivido durante a viagem, os pequenos e mal cuidados cemitérios campesinos (vistos ao longo das estradas) e os pobres músicos que acompanham os cortejos fúnebres passam a ter, depois de conhecida a morte de Laura, outras significações, pois figuram como prenúncios (LADEIRA e LINS, 1977, p. 117).

Outra transfiguração ocorre quando a narrativa *a posteriori* relaciona a morte da Tia Laura com o mal-estar que Jul padece quando chega ao povoado de Desaguadero (fronteira entre o Peru e a Bolívia) e a Cuzco: segundo O/L, o sofrimento de Jul em Cuzco seria um prenúncio, ainda incompreensível, da morte de Laura no Brasil (LADEIRA e LINS, 1977, p. 64); nas palavras de Jul – a “dor penetrante na cabeça” teria sido uma “forma de sofrer o que ainda ignorava, a ausência de Laura” (LADEIRA e LINS, 1977, p. 85). Até mesmo o nome da capital boliviana é transfigurado em novos agenciamentos: sob o abrigo do quarto de hotel, O/L percebe que *La Paz* expressa o que todos os homens nesse mundo buscam, mas nunca chegam a alcançar totalmente: “La Paz”.

Como podemos perceber, os agenciamentos da narrativa transvivencial continuam a modificar-se, sempre havendo uma margem para o imprevisível: “aceitação e compreensão, quando se trata de autênticas obras de arte, processam-se num tempo mais ou menos longo, talvez para sempre” (LINS, 1969, p. 188).

Podemos concluir, a partir do exposto, que a análise desses diários de viagem (transgêneros) revela de modo mais claro como se opera o agenciamento retrojetivo da narrativa transvivencial, para além das ideias tradicionais de Autobiografia e de Autoficção. No transvivencial, o nome e o pacto (verdade ou inverdade) estão em grau zero, em contrapartida, as experiências com os acontecimentos são a matéria da trama narrativa. Além disto, não há restauração do passado, nem testemunho de um sujeito imutável ou gênese de uma personalidade, tão pouco, encontramos uma ficção que meramente se contrapõe à verdade factual.

O processo de transfiguração dessas narrativas continua mesmo depois de publicada a obra: o texto escrito, sendo um acontecimento, inaugura seu próprio contexto de interpretação, que retroage projetando uma nova viagem e um novo viajante<sup>76</sup>. Este é a espiral hermenêutica da narrativa transvivencial. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, lemos uma questão relevante: diante da recusa da fidelidade da memória, como se operaria uma narrativa? Para o professor:

Não podendo contar com memórias que recordem, dóceis, o mundo implícito nos seus romances, passa, numa manobra temerária e tensa de imprevistos, a operar, com ser admitido, no centro mesmo da recusa. Troca a situação de depoente fidedigno – e mais ou menos disfarçado – por outra, menos honrosa e mais arriscada, de falsa testemunha declarada. A modificação do texto deixa de ser ulterior à sua existência e opera desde a nascente (LINS, 2005, p. 71).

Lembremos que para Lins (1979, p. 153), a experiência de escrever narrativas é a “experiência máxima, a experiência das experiências”, ele também a define como uma “vivência” (LINS, 2005, p. 79). Tal experiência é inseparável das demais experiências vividas, como bem observa Andrade (1987, p. 114). Mas tudo ocorre “na fronteira tênue onde a razão, fascinada, rende-se ao absurdo” (LINS, 2005, p. 147). Como afirma Ferreira (2005, p. 102), a respeito da narrativa “Um ponto no círculo” de *Nove, novena*: o objetivo do escritor é “transformar um fato aparentemente banal da vida numa ‘luminosa síntese’ literária, cuja natureza não

---

<sup>76</sup> Em “livro – convite à liberdade”, Lins (1979, p.63) afirma que, quando se ocupa e fala de “livros”, refere-se aos livros “testemunhais”, “opinativos” e de “imaginação”, enfim, àqueles “capazes de ampliar nossa visão das coisas”, que servem essencialmente à “liberdade”. Esta classificação pode ser usada para compreender sua obra. Veremos melhor isto no terceiro capítulo.

pretende ser mimética nem ilusionista”. É esse tipo de síntese que lemos em seus diários: uma síntese transvivencial.

### **3.2 Segunda estação: as três principais experiências da narrativa transvivencial de Lins**

Sempre tem um pouco do autor naquilo que ele escreve. É do ser humano tentar fazer uma bola de cera e nela deixar as marcas. Mas há que, além dessas marcas, deixam a sua efígie, e isso procuro evitar. Talvez o que exista de mais autobiográfico, entre minhas obras, seja *Avalovara*.  
Lins (1979, p. 207).

#### **3.2.1 Avalovara: o ponto no círculo**

Analisada a operacionalização da temporalidade retrojetiva nas narrativas transvivenciais *Marinheiro* e *La Paz*, passamos à definição das três principais experiências que mais se destacam na literatura osmaniana. Estas estão sintetizadas no romance *Avalovara* (1973), texto que, apesar de não ser propriamente uma “autobiografia” ou uma “auto-análise”, oferece elementos autobiográficos, “fragmentos” da vida do escritor (LINS, 1979, p. 176).

Segundo Lins (1979, p. 129), *Avalovara* é uma criação que transmite ao mesmo tempo a “visão singular e intensa do universo” e “a história da conquista dessa visão”. Essa frase resume a relação que há entre compreensão e dinâmica retrojetiva: uma narrativa transvivencial significa simultaneamente a transmissão de uma compreensão singular e a história da conquista desta compreensão.

Sobre o foco narrativo, afirma o escritor: o texto oferece “uma visão aperspectiva que não fixa a contemplação dos acontecimentos num determinado indivíduo e também não fica num ponto determinado do tempo e do espaço” (LINS, 1979, p. 214).

Nesse diapasão, não há um narrador-sujeito-personagem central e único que narra suas experiências obedecendo a uma sequência causal e cronológica. Há muitas vozes narrativas, há muitos acontecimentos, muitas micronarrativas, muitas datas e espaços relacionados, tudo operado de modo singular, inaugurador, inter-

relacionado e dinâmico. Está é a fluidez que caracteriza os encontros entre Abel, o protagonista, e três mulheres:

Sendo, cada uma, absoluta e por assim dizer ilimitada, nenhuma é tudo. Íntegras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo — soma e sùmula de totalidades — não superior ou mais perfeito do que as unidades abrangidas (LINS, 1973, p. 262).

Na visão de Ana Luiza Andrade (1987, p. 185-186), as “três mulheres representam três estágios da vida e do romance de Abel”, similares aos estágios da vida do escritor analisados em *Guerra sem testemunhas*: “Roos é a procura desnorteada, Cecília é a transição e ☺ é a plenitude. Portanto elas reúnem a plenitude da carreira do escritor”. As experiências de Abel se relacionam com três acontecimentos principais: percursos; encontros; e discursos. Estes são transfigurados respectivamente no encontro amoroso com três mulheres: Anneliese Roos, Cecília e ☺. Tomando como base a ambientação, esses três acontecimentos ocorrem ordenadamente na Europa, no Nordeste e no Sudeste brasileiros.

Lendo este romance, entramos em um labirinto no qual transitam outros leitores e outras leituras, o autor, diversas personagens e experiências (verossímeis ou inverossímeis), outras narrativas, muitas velocidades diferentes e nem sempre concordantes. De um modo geral, um livro é uma

construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, campo de provas de materiais tantos novos como aparentemente obsoletos [...], 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 (LINS, 2005, p. 46).

Para entendermos as três principais experiências transvivenciadas neste romance, precisamos antes de tudo revisar os aspectos da estrutura do texto, pois ambas estão intimamente relacionadas. O protagonista chama-se Abel, um jovem escritor pernambucano, funcionário de banco, que constrói sua narrativa a partir de três núcleos principais: as experiências vividas durante uma viagem à Europa; as experiências vividas nas cidades do Recife e Olinda, onde passou a infância e parte da vida adulta; e as experiências vividas no Sudeste brasileiro, sobretudo em São Paulo. Estes eventos estão referenciados claramente com as experiências vividas

pelo escritor, pois este também viveu no nordeste, em Recife e Olinda, realizou uma viagem à Europa e morou em São Paulo. Mas a relação estabelecida entre vida e obra neste texto difere do mero registro fiel, muito menos propõe um pacto de ficcionalização pura<sup>77</sup>.

Lembremos que a “memória”, não sendo restauração, nasce da ocasião, que é determinada pela conjuntura, a qual possibilita o suplemento de um “pormenor a mais”, um “pingo de algo”. Sua mobilização, ligada às “ocasiões”<sup>78</sup>, “é indissociável de uma alteração”, do que se conclui que a “força de intervenção” da memória advém de sua “capacidade de ser alterada – deslocável, móvel, sem lugar fixo”: “A memória prática é regulada pelo jogo múltiplo da alteração” (CERTEAU, 1988, p. 163). Cada lembrança (interpretação) vem de um passado remoto e continua sendo interpretada ao longo do tempo, adquirindo outros pormenores. Essa é a dinâmica que marca a travessia narrativa de Abel por três regiões na relação com três mulheres.

No que se refere ao título do romance, Osman Lins, em entrevista concedida em 1973, explica que “Avalovara” é um título “simétrico” e “estranho”, cuja origem está no nome de uma

divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos, de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é *Avalokiteçvara* [...] é uma divindade plena de amor. Tanto que, masculino na Índia, assume na China um caráter feminino, maternal (LINS, 1979, p. 165).

O nome *Avalokitesvara* é a junção de: ‘*Avalokita*’ que significa “assistiu” (ajudou) e; ‘*Isvara*’ significa “Senhor” (FILLIOZAT, 1950, p. 45-46). Disto resulta: o

---

<sup>77</sup> Benjamin (1987, p. 215) reconhece esta característica na narrativa. Para ele, “comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Um escada que chega a até o centro da terra e quase se perde nas nuvens”. Nesse sentido, o que diferenciaria a “narrativa” e “informação”, é que a primeira “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”, suscitando “espanto e reflexão” (BENJAMIN, 1987, p. 204).

<sup>78</sup> Certeau (1988, p. 164) define “ocasião” como “a própria transformação do toque em resposta, ‘uma inversão’ da surpresa esperada sem ser prevista: aquilo que o acontecimento inscreve, por mais fugitivo e rápido que seja, é devolvido, é-lhe devolvido em palavra ou em gesto”. Conclui-se os detalhes lembrados não são objetos, “pois escapam como tais”, nem fragmentos, “pois oferecem também o conjunto que esquecem”, nem totalidades, “pois não se bastam”, nem estáveis, “pois cada lembrança os altera” (1988, p. 163):

"Senhor que olha com compaixão". No sentido tibetano, *Avalokiteçvara*, além de derivar das antigas divindades femininas, da estirpe da Grande Mãe, remete aos *Bodhisattvas*, seres que, mesmo atingindo a iluminação, resolvem, por compaixão aos homens, ficar na Terra até que o último dos humanos se ilumine (COTTERELL 1988, p. 80-81): "para tanto, *Avalokiteçvara* transformou-se em palavra" (KILANOWSKI, 1998, p. 81). Assim sendo, *Avalokitesvara*' (Avalovara), sendo palavra, funciona como uma ponte para a iluminação. Seu olhar é então duplo<sup>79</sup>: voltado, simultaneamente, para o homem e para o espiritual.

O texto é organizado em oito temas, subdivididos em várias micronarrativas. A organização dos temas e das micronarrativas obedece à dinâmica efetivada pela união de três elementos: o quadrado, o palíndromo e a espiral. O primeira, estático, evoca o elemento espacial e simboliza as janelas, as salas, as folhas de papel, as obras; espaços com limites precisos, "nos quais transita o mundo exterior ou dos quais espreitamos" (LINS, 1973, p. 19). Esse grande quadrado é subdividido em vinte e cinco pequenos quadrados, onde são inseridas as vinte e cinco letras do palíndromo<sup>80</sup> latino *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS*, que significa, segundo o próprio autor, "O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos" ou "O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita" (1973, p. 32). A junção entre o palíndromo e o quadrado forma um "quadrado mágico", cuja estrutura

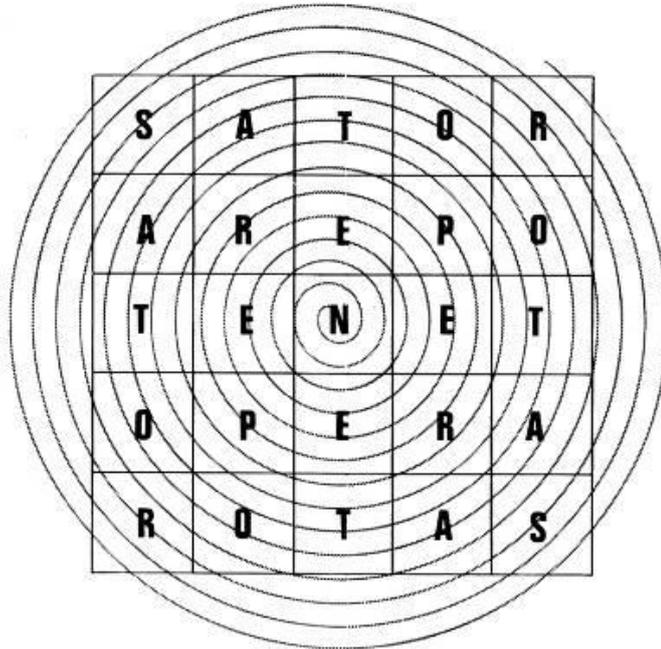
---

<sup>79</sup> Vamos encontrar esse olhar duplo no deus Jano, divindade que também percorre a narrativa de Abel. Essa divindade tem como função ligar passado e futuro (COTTEREL, 1988, p. 195). Jano é entendido como o "deus das transições e das passagens, marcando a evolução do passado ao futuro, de um estado a outro, de uma visão a outra, de um universo a outro, deus das portas." (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p. 512). Em *Guerra sem testemunhas*, Lins (1969, p. 64) utiliza essa figura para refletir sobre a perspectiva do autor iniciando quase sempre voltada para a ficção introspectiva: o autor iniciante, ao invés de ter duas faces (uma voltada para os grandes movimentos da humanidade e a outra voltada para as particularidades de sua terra, normalmente se comporta como se tivesse duas nuca – suas faces estão ambas voltadas para si mesmo.

<sup>80</sup> A principal característica de um palíndromo é permitir a leitura da esquerda para direita ou da direita para a esquerda, sem que a sintaxe, a semântica e a morfologia das palavras se alterem. Possibilidades indicadoras de um sentido cósmico, resumido da seguinte maneira pelo narrador: no "[...] campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável" (LINS, 1973, p. 32). Segundo Moisés (2014, p. 64), "no latim arcaico, o 'sulco', ou a 'rota' que o arado traça na terra, era também chamado "versus", derivado de "vertere", não no sentido de derramar, mas no de voltar, retornar. Só mais tarde é que a mesma palavra, "versus", passa a designar, por analogia, a linha seccionada (ou interrompida, ou 'vertida') que forma o poema". Continua ele: "tal como na ficção, na fábula milenar e no cultivo da terra, ou no quadrado onde se inscrevem o palíndromo e sua espiral, assim também na realidade cotidiana deste mundo desgovernado em que vivemos a vida só faz sentido se formos capazes de inventá-lo: ordem e caos, entrelaçados".

possibilita que a frase seja lida “da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo e de baixo para cima, sem se alterar” (CARONE, 2004, p. 229)<sup>81</sup>. Vejamos como essa junção está representada no romance:

FIGURA 03: Palíndromo evocador do espaço-tempo em *Avalovara*.



Fonte: Lins (1973, p. 08).

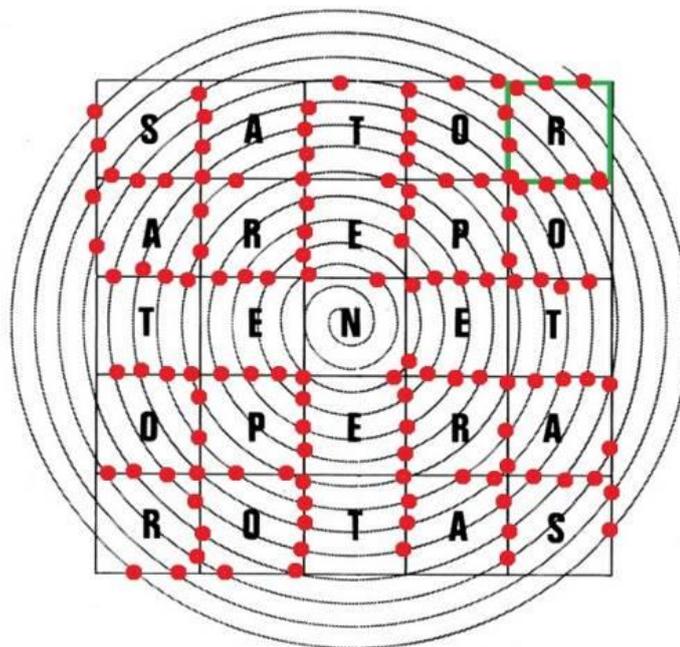
Como notamos, desenrola-se sobre o grande quadrado, tocando cada uma de suas subdivisões, uma espiral, que significa a estrutura dinâmica da narrativa<sup>82</sup>. A ação desse fio sobre o quadrado mágico rompe com a linearidade textual. Além disto, a linha da espiral indica o modo como Abel teceu narrativamente a compreensão de suas experiências. Segundo o narrador, sua narrativa é “um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas nas outras” (LINS, 1976, p. 95).

<sup>81</sup> Esta estrutura contraria, logo de início, o rigor da espacialidade cartesiana e a concepção de tempo linear e irreversível (passado>presente>futuro).

<sup>82</sup> Essa estrutura reverencia a *Divina comédia* de Dante (LINS, 1979, p. 167).

Cada uma das oito letras diferentes que formam a frase palindrômica (R, S, O, A, T, P, E e N) intitula um dos oito “temas”<sup>83</sup> do romance: “R- ☺ e Abel: encontros, percursos, revelações”; “S - A Espiral e o Quadrado”; “O - História de ☺, nascida e nascida”; “A - Roos e as cidades”; “T - Cecília entre os Leões”; “P - O Relógio de Julius Heckethorn”; “E - ☺ e Abel: ante o Paraíso”; “N - ☺ e Abel: o Paraíso”. Estes são divididos em micronarrativas, cujo surgimento é controlado pelo toque da linha da espiral em cada pequeno quadrado. Por causa disto a estrutura textual torna-se não linear e totalmente reversível e inter-conectável (GOMES, 2004, p. 246). A linha da espiral segue em sentido horário, iniciando na letra R e finalizando na N (no centro). O final no romance foram projetadas ao todo cento e vinte e três micronarrativas, conforme os pontos vermelhos marcados na figura seguinte:

FIGURA 04: Palíndromo evocador do espaço-tempo em *Avalovara* com ênfase no curso do tempo.



Fonte: Lins (1973, p. 08). Pontos em vermelho acrescentados pelo pesquisador.

Dentre todos os acontecimentos narrados, destacam-se cinco principais: três referentes às amantes de Abel (Annelise Roos, Cecília e ☺); um referente ao

<sup>83</sup> Os temas podem se diferenciar entre ‘motivos’ e ‘intrigas’, ficando ligados à primeira categoria os temas das letras R, S, A e T, e à segunda, os temas das letras O, P, E, N.

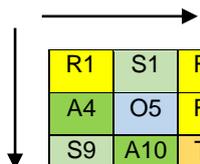
quadrado e à espiral; outro, ao Relógio de Julius Heckethorn. Estes dois últimos, temas S e P, respectivamente, oferecem: 1) explicações ao leitor sobre a junção entre espiral e quadrado e sua relação com a estrutura do texto; 2) a história da construção de um relógio misterioso, pelo alemão Julius Heckethorn, durante o período da Segunda Guerra Mundial.

O que chama a atenção na história do relógio é o mecanismo sonoro dos carrilhões. Esse mecanismo abriga “a introdução da Sonata em fá menor (K 462), de Scarlatti” (LINS, 1973, p. 345) decomposta em notas individuais. A cada hora, devido à interferência dos elementos ambientais, o mecanismo executa uma sequência incerta de notas, o que torna quase impossível a recomposição original da “introdução”. Essas metamorfoses sonoras indicam a presença constante da incerteza, a irrepitibilidade dos eventos e a impossibilidade de restaurar o passado, indicando que o tempo é sobretudo histórico e aberto ao inesperado, como o é a espiral.

Este fator “inesperado” de certo modo se repete na relação que há entre a espiral e o surgimento não-linear das micronarrativas. Isto cria uma “multiplicidade de níveis” e “possibilidades” (ANDRADE, 1987, p. 166), de maneira que: a) podemos ler texto seguindo a sequência crescente dos números de página; b) podemos fazer a leitura de cada tema do início ao fim, desconsiderando a sequência geral dos números de página; c) podemos ler o texto a partir da ordem cronológica e causal dos eventos vividos pelo protagonista<sup>84</sup>.

Se tomarmos como regra a maneira tradicional de ler (presente em ‘a’), a narrativa inicia em R1 e termina em N2, conforme o quadro seguinte:

TABELA 01: Resumo linear do surgimento de micronarrativas em *Avalovara*.



R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	S4	O1	R5	O2	A1	S5	A2	O3	R6	O4	A3	S6
A4	O5	R7	O6	A5	S7	A6	O7	R8	O8	A7	S8	A8	T1	O9	R9	O10	T2	A9
S9	A10	T3	O11	R10	O12	T4	A11	S10	A12	T5	O13	R11	O14	T6	A13	R12	A14	T7
O15	O16	T8	A15	A16	T9	O17	P1	O18	T10	A17	R13	A18	T11	O19	P2	O20	T12	A19

<sup>84</sup> Dalcastagnè (2000, p. 239) apresenta um “quadro cronológico de personagens e eventos históricos” citados em *Avalovara*, o qual pode servir de base para a leitura cronológica da obra. Essa e outras formas de ler o texto estão estruturadas e disponibilizadas aos leitores no site: <http://www.um.pro.br/avalovara/>, da FAPERGS - Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do RS.

R14	A20	T13	O21	P3	O22	T14	R15	T15	O23	P4	O24	T16	A21	R16	T17	E1	P5	E2
R17	E3	P6	E4	R18	E5	P7	E6	R19	E7	P8	E8	R20	E9	P9	E10	R21	E11	P10
E12	R22	E13	E14	N1	E15	E16	E17	N2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Tabela elaborada pelo pesquisador.

Se decidirmos ler cada tema por completo (como indicado em 'b'), a leitura seguirá a sequência crescente das micronarrativa dentro de cada tema:

TABELA 02: Relação das micronarrativas em *Avalovara* conforme o tema e a página onde se encontram.

R – ☺ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações (1 a 22)	
Páginas	13, 14, 15, 17, 20, 26, 35, 47, 62, 82, 107, 122, 182, 221, 258, 300, 317, 326, 337, 350, 364, 380
S – A Espiral e o Quadrado (1 a 10)	
Páginas	13, 14, 16, 18, 23, 30, 40, 54, 71, 94
O – História de ☺, Nascida e Nascida (1 a 24)	
Páginas	20, 22, 25, 28, 33, 37, 45, 49, 59, 64, 79, 85, 103, 110, 133, 137, 161, 166, 197, 203, 238, 245, 271, 279.
A – Roos e as Cidades (1 a 21)	
Páginas	22, 24, 29, 32, 39, 43, 52, 56, 69, 74, 90, 96, 118, 125, 146, 151, 177, 185, 215, 225, 294
T – Cecília entre os Leões (1 a 17)	
Páginas	58, 67, 77, 88, 100, 114, 129, 142, 155, 171, 191, 209, 230, 251, 263, 286, 305
P – O Relógio de Julius Heckethorn (1 a 10)	
Páginas	165, 202, 243, 277, 315, 323, 333, 345, 358, 373
E – ☺ e Abel: Ante o Paraíso (1 a 17)	
Páginas	314, 316, 322, 325, 331, 335, 343, 348, 356, 361, 370, 377, 387, 390, 395, 399, 403.
N – ☺ e Abel: o Paraíso (1 a 2)	
Páginas	394, 408.

Fonte: Tabela elaborada pelo pesquisador.

Outra característica interessante da estrutura de *Avalovara* é a ampliação do número de linhas de cada micronarrativa. Por uma necessidade de “simetria e de equilíbrio”, o “construtor” amplia a quantidade de linhas de cada micronarrativa à medida que diminuem os giros da espiral, constituindo “uma espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha” (LINS, 1973, p. 19-20). A ampliação do número de linhas ocorre da seguinte forma (aproximada<sup>85</sup>): os temas das letras R, S, O, A e E, crescem em uma progressão aritmética de razão 10; o tema da letra P cresce com uma razão 12; o tema da letra T, sobre Cecilia, segue a razão 20; o tema da letra N, sendo o último da narrativa, funciona como uma exceção pois indica a imperfeição e a humildade humanas diante do divino.

No que se refere aos temas, cada um transfigura diversas memórias e impressões, “acertos e enganos”, “surpresas e acontecimentos” vividos em diferentes momentos e lugares (Europa, Olinda, Recife, São Paulo, Ubatuba, Rio Grande do Sul, etc.) (LINS, 1973, p. 39-40). Não é difícil perceber que a vida de Lins está transfigurada nesses temas, sendo necessário destacar que tal relação não ocorre segundo a chave da Autobiografia ou da Autoficção. Tais relações ocorrem segundo os agenciamentos retroprojetivos da narrativa transvivencial, a qual transfigura: 1º) a viagem que Lins fez à Europa em 1961, a qual forneceu “memórias” para a escritura do tema sobre R- “Roos e as cidades”; 2º) os tempos vividos em Recife [1941-1961], presentes no tema T – “Cecília entre os Leões”; e 3º) a residência em São Paulo [1962-1978] que nutriu os temas sobre a terceira amante (R – “☺ e Abel: encontros, percursos, revelações”; O – “História de ☺, nascida e nascida”; E – “☺ e Abel: ante o Paraíso” e ; N – “☺ e Abel: o Paraíso”).

---

<sup>85</sup> Eder Rodrigues Pereira (2009, p. 201), em Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, da USP, apresenta um estudo genético sobre o romance *Avalovara*, intitulado “A chave de Jano”, no qual detalha esta progressão aritmética como parte do projeto estrutural/textual do escritor.

### 3.2.2 Os percursos: Roos e a Europa

Osman da Costa Lins nasce em 5 de julho de 1924, Vitória de Santo Antão, Pernambuco. Logo após seu nascimento, sua mãe, Maria da Paz<sup>86</sup>, morre em consequência de complicações do Parto. Este fato marca profundamente sua vida e sua obra, notadamente por que sua mãe não deixa nenhuma fotografia (MOURA, 2003, p. 20). Ele é criado pela Avó Joana Carolina e pela Tia Laura. Cinco anos depois, seu pai, Teófanos da Costa Lins, um alfaiate, constitui outra família, dando a Lins dois irmãos e duas irmãs. Em 1941, com dezessete anos muda-se para o Recife (MOURA, 2003, p. 17), onde passa a trabalhar como escriturário na secretaria do Ginásio de Recife. Em 1943, ingressa por concurso no Banco do Brasil, onde trabalha até se aposentar. Entre 1944-46, concilia os estudos no curso de Finanças na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade do Recife com a escrita de um romance nunca publicado<sup>87</sup>. Em 1947 se casa com Dona Maria do Carmo e, até 1953, torna-se pai de três filhas: Litânia, Letícia e Ângela. Nesse período, ele publica *O visitante* [1955], *Os gestos* [1957], além de outras obras, também escreve crônicas para alguns jornais do Recife e de São Paulo.

Em 1961, Osman Lins viaja à Europa como bolsista da Aliança Francesa. Nessa viagem, que durou seis meses, ele realiza muitos estudos sobre a arte pictórica, a literatura, a arquitetura medieval, sobretudo os vitrais, entrevistas com artistas da vanguarda francesa, visitas a catedrais, a museus, etc. Ao retornar para o Brasil, em 1962 Lins se muda com a família para São Paulo. Dois anos depois separa-se da primeira esposa, a qual retorna para o Recife com as filhas. Ele continua seu projeto literário em São Paulo.

Em 1964, Lins casa-se com a escritora Julieta de Godoy Ladeira, com quem vive até falecer em 8 de julho de 1978, com 54 anos, no auge de sua vida e produção literária. Ao Lado de Julieta, escreve e publica *Nove, novena* [1966],

---

<sup>86</sup> Segundo Moura (2003, p. 20), logo após a morte de Maria da Paz, os familiares destruíram seus pertences, inclusive cerca de 200 poemas que ela teria escrito na adolescência. “A atitude visava apagar da memória o sofrimento da perda, como se isso fosse possível”.

<sup>87</sup> Lins confessa que se trata de um texto cujas qualidades não justificam a publicação, mas que, não obstante isto, ele ainda mantinha certo vínculo com ele, pois era “como se fosse uma fotografia de como” ele “era naquele tempo” (MOURA, 2003, p. 39).

*Guerra sem Testemunha* [1969], *Avalovara* [1973], *A Rainha dos Cárceres da Grécia* [1976], *La Paz existe?* [1977], dentre outros textos, e defende a tese de Doutorado *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* [1976]. Especificamente em *Avalovara*, vamos encontrar uma “sutil amalgamação e filtragem” das experiências vividas na Europa, em Recife e em São Paulo (IGEL, 1988, p. 55).

A travessia vivencial do personagem Abel, jovem escritor e funcionário de banco, ocorre da seguinte forma: ele nasce em 1930 em Recife; vive a infância em um chalé nas proximidades da Praia dos Milagres em Olinda, com sua mãe, a Gorda (ex-prostituta), seu padrasto (o Tesoureiro) e seus sete meio-irmãos (Mauro, Leonor, Dagoberto, Janira, Lucíola, Isabela e Damião). Abel não conheceu seu pai biológico, mas foi adotado pelo Tesoureiro como filho. Aos dezesseis anos de idade (1946), ele tem uma experiência visionária quando pesca na cisterna do chalé: nessa experiência, além de incorporar à sua aventura a necessidade de buscar a “Cidade”, o nome, a narrativa, antevê, sem muita clareza, umas das mulheres que amará no futuro: Cecília<sup>88</sup>. Nessa visão ele antevê também o fim desse amor, com a morte da jovem em um acidente à beira mar.

Passada a infância, em 1958, o jovem Abel viaja à Europa como bolsista da “Aliança Francesa”. Nessa viagem, ele realiza, como Lins, visitas a diversas cidades, localidades e edificações europeias, sendo que o motivo dessas peregrinações já não é a pesquisa com pretextos literários, mas o sentimento dirigido a uma estrangeira, à alemã Anneliese Roos, que também está na França como residente da Aliança. Roos tem um corpo simbólica e fisicamente composto por cidades e construções – “erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto” (LINS, 1973, p. 33). Este corpo geométrico simboliza a Europa, mundo de muitas cidades, edificações, histórias, caminhos, ambientes, distâncias, obras de arte, etc, que se mostram ao jovem escritor sempre distantes e desabitados (IGEL, 1988, p. 127). Nas palavras de Lins (1979, p. 218):

E o amor desse brasileiro por uma alemã representa, a meu ver, de uma maneira muito clara, o confronto da cultura brasileira com a cultura europeia. Ele é um sujeito que se extasia diante da beleza desta mulher,

---

<sup>88</sup> O nome dessa mulher (Cecília) se confunde com o nome de uma de suas tias: “Ercília” (LINS, 1973, p. 78).

mas não chega nunca a compreendê-la, não chega nunca a atingi-la, e durante todo o tempo houve uma espécie de distanciamento dela em relação a ele. E ela se separa de maneira definitiva sem que ele a alcance sob nenhum aspecto. Creio que há dentro disso uma parábola do confronto da cultura de nós, homens brasileiros, com a cultura europeia, que nos extasia, de uma certa maneira, mas que não pertence ao nosso mundo<sup>89</sup>.

O amor por Roos permanece irrealizado, inacessível, pois Roos, casada, resiste e se mantém indiferente aos assédios de Abel. Isto põe à baila a condição de Abel (IGEL, 1988, p. 128; ANDRADE, 1987, p. 187): indivíduo advindo de um país colonizado, ainda bárbaro e inculto, que nada ou pouco tem a oferecer. Além desta, os encontros com Roos desvelam: 1) a artificialidade das experiências do brasileiro e da jovem alemã com a língua francesa – para Abel, o desencontro com Roos persiste, sobretudo, por que tanto ele quanto ela utilizam a língua francesa de modo instrumental, não nativo (LINS, 1973, p. 33); 2) que as obras de arte, sobretudo as literárias, permitem momentos de proximidade e de compreensão entre eles (RIBEIRO, 2010, p. 170): exemplo é quando Roos e Abel recitam parte do poema “Sobre a rosa”, do poeta grego Anacreonte; isto estabelece uma ligação muito íntima entre eles, criando um instante de aproximação (LINS, 197, p. 44).

Também fica explícito nesse tema que o conhecimento da topografia, dos mapas e dos pontos turísticos não garante o acesso ao mundo europeu, percebido no corpo de Roos. Este se mantém inacessível ao desejo de conquista do viajante. De um modo geral, isto pode ter contribuído para Lins refletir sobre a necessidade de voltar o olhar para sua própria terra, buscando compreender e narrar sua realidade, tempo, conflitos, contradições e problemas inculturais<sup>90</sup>. Esta observação nos remete à *Marinheiro*, especificamente à fala de Alain Robbe-Grillet quando entrevistado por Lins na França: para Robbe-Grillet, o escritor precisa escrever obras atuais que correspondam ao seu próprio tempo, posto que cada época impõe suas necessidades técnicas e literárias (LINS, 1963, p. 122-123). Essa reflexão prepara e antecipa as relações que Abel viverá após retornar ao Brasil.

---

<sup>89</sup> Em outra entrevista, concedida em 1978 ao Jornal do Comércio – Recife, Lins reafirma que a relação entre Roos e Abel simboliza esse confronto de culturas (LINS, 1979, p. 266).

<sup>90</sup> “A consciência de um povo é todos os seus livros realizados com severidade, a soma de gêneros e de tendências, de obras, uma literatura, a sua literatura - e mesmo, em certa medida, as outras literaturas” (LINS, 1969, p. 272). O maior valor do ofício de escrever é não fazer o escritor grande, mas em fazer uma obra existir por si e continuar.

Terminada a viagem, Abel retorna ao Brasil. O fracasso amoroso vivido com Roos o marcou profundamente, deixando bem claro a distância que separa seu mundo do mundo europeu. Também criou a necessidade de conhecer melhor seu tempo, sua cultura, sua sociedade, suas lutas e desventuras. Outro ponto interessante é que nessa viagem Abel teve contato com um poema místico que forneceu os elementos da estrutura de sua narrativa: na estrutura desse poema, vê-se “agrupadas cinco a cinco, as letras do quadrado mágico; sobre elas, com os centros no N, apagada em alguns pontos mas bastante visível, uma espiral em cinabrio” (LINS, 1973, p. 96). Esta seria a resignificação da própria descoberta de Lins, não importando a fidelidade com os fatos.

Retornando à discussão sobre a temporalidade retrojetiva da narrativa transvivencial, podemos aferir que a relação entre Abel e Roos transfigura a relação entre Lins e a cidade de Paris. Vejamos os indicativos: em *Marinheiro*, Lins afirma, após conviver com “as fachadas impenetráveis, as casas escuras, o silêncio” das cidades belgas (LINS, 1963, p. 60), que sentiu certo alívio ao retornar à familiar e aconchegante Paris. Não obstante isto:

De repente, enquanto se aprestava para a viagem à Itália viu o quanto era precário tudo o que construíra, naqueles últimos tempos, a sua vida. Passaporte autêntico, sua situação regular. Mas ele mesmo era clandestino num mundo que não lhe pertencia. Ali estava por concessão do destino, que lhe fazia presente de cidades e de relações humanas impossíveis. Tudo sem duração, veloz, esquivo, nada podia agarrar (LINS, 1963, p. 82).

Em *Avalovara*, encontramos indicações à Paris, conhecida como a cidade luz:

Porque a claridade é a marca de Roos. Uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque. Ainda assim, Roos, essa cidade, impressiona-me por sua oposição às sombras. Imagino: ela atravessa o mundo com o encargo de não deixar que a noite prevaleça (LINS, 1973, p. 92).

Em outra passagem, lemos:

Em Roos, essas vertentes parecem confundir-se. Ela abriga, dentre todas as cidades que em momentos propícios diviso no seu corpo (nas quais incursiono e me perco, sabendo que em breve daí serei arrancado e que logo terei de voltar à cidade onde eu me espero, espero por mim, à sua frente), a que procuro e entre cujos muros, quando menos supuser, ver-me-ei, solitário (LINS, 1973, p. 93).

Nos momentos que seguem a despedida, as cidades que compõem o corpo de Roos vão se desagregando, os nomes se misturam e tudo perde o sentido: se inicialmente seu nome é formado claramente por cidades (“Roos. R – O – O – S. Ravena, Oviedo, Orléans, Salzburgo” (LINS, 1973, p. 299), a desilusão desse amor irrealizado é transfigurada como desagregação: “Reno, Riga, Roma, Rodes, Rotterdam, Ródano, Ruão, ruam e rebentem todas”; “Sagres, Salônia, Sena, Salamanca, Samotrácia, Sodoma, Saragoça, Sèvres, Sídon e Siracusa, sumam”; “Sena, Florença, Nuremberg, Berna, Murcia, Viena, Cartagena, Linz”; “Salerno, Budapeste, Esparta, Gênova, Sorrento, Reims. Desaparecem [...]”; “Nápoles Ancona Coblença Nantes Burgos”; “Bilbao Pamplona Liverpool Lyon Dublin Antuérpia Groningen Monte Carlo brindisi ulm lübeck”; “pavianancymilão”; “Cre monacor int oali cante granadapalospor tobor deus”; “messna bruxlas cônia oxd plym gena ogunc ul onia omnia voem pulverizem-se” (LINS, 1973, p. 299-300). Nessa última frase, misturam-se vários nomes de cidades europeias, demonstrando assim a desorientação do personagem nesse espaço estrangeiro (FERREIRA, 2005, p. 159).

Não obstante tudo que diferencia *Marinheiro* de *Avalovara*, ambas oferecem transfigurações de experiências vividas pelo escritor durante seus percursos, as visitas a pontos turísticos, parques, praças, museus, catedrais, aos usos dos meios de transporte – experiências vividas sob o signo da solidão, da diferença dos costumes e dos idiomas. *Marinheiro*, livre da linearidade cronológica, da causalidade factual e da mera descrição, funciona como um ensaio que antecipa as técnicas empregadas em *Avalovara*. Nesse último, a aventura pelos caminhos europeus é transfigurada em um amor por uma mulher geométrica e inacessível, que, não obstante isto, inaugura novas compreensões na travessia de si a si: “Roos, uma visão, o impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, o relâmpago, a irisada, a apenas visitada, a intangível, a vinda inconclusa, o perene ir” (LINS, 1973, p. 297).

A aproximação aqui pretendida, entre as aventuras de Lins e de Abel pela Europa, não tem como base a definição de coincidências fieis ou de divergências inverossímeis, nosso foco é demonstrar como as experiências vividas podem advir sob muitos agenciamentos diferentes. Tais agenciamentos são postos em velocidade pelo olhar duplo da narrativa.

Ao leitor cabe uma certeza: alguém que leu as obras osmanianas e viaje à Europa certamente viverá relações diferentes das vividas por alguém que não leu tais ressignificações. O que não significa dizer que haja relações de causa e efeito, mas que há apenas diferenças, velocidades e agenciamentos operando singularmente em cada caso. A experiência da leitura, assim como a da escrita, modifica profundamente quem a vivencia, inaugurando uma nova compreensão de si, dos outros, dos percursos e dos ambientes. Lins fez três viagens: uma em vida; outra em *Marinheiro de primeira viagem*; outra em *Avalovara* – de todas retornou diferente.

Mas a travessia de Abel não acaba aqui. Ela continua por mais duas regiões. Continuemos.

### **3.2.3 Os encontros: Cecília e o Nordeste**

Osman Lins, como já dito, muda-se para o Recife aos 16 anos, em 1941, onde vive até 1962, quando muda-se para São Paulo. Ainda em Recife, ele é aprovado no concurso do Banco do Brasil, casa-se e se torna pai de três meninas, e vive muitas outras experiências. Essa cidade, junto com Olinda, estão transfigurados em suas narrativas, principalmente pós *Nove, novena*. Nas primeiras obras encontramos sobretudo a pequena cidade nordestina. Nessa fase, o escritor confessa que escreve motivado por uma anciã de fazer durar os cenários e as pessoas com quem conviveu na infância. Os cenários de sua infância vão se fazer novamente presentes em narrativas posteriores, como é o caso do romance inconcluso *A cabeça leva em triunfo* [meados de 1977].

A viagem à Europa funcionou como um divisor de águas na travessia literária e vivencial de Osman Lins, a qual pode ser resumida da seguinte maneira: *Vitória de Santo Antão/Recife-Europa/Recife/São Paulo/Vitória de Santo Antão*. A ida à Europa foi seguida pela decisão de se mudar em 1962 com a família para São Paulo. Essa decisão advém no momento em que o escritor já havia recebido vários prêmios literários<sup>91</sup> e desejava ter contado com horizontes culturais mais amplos, com

---

<sup>91</sup> Em 1955, *O Visitante* lhe confere três prêmios: o “Fábio Prado”, de São Paulo, o Prêmio Especial da Academia Pernambucana de Letras e o Prêmio “Coelho Neto”, da Academia Brasileira de Letras. Em 1957, *Os Gestos* foi laureado com o Prêmio Monteiro Lobato, de São Paulo. Em 1961, sua peça

editores e outros escritores (LINS, 1979, p. 193; MOURA, 2003, p. 36; IGEL, 1988, p. 58; ANDRADE, 1987, p. 26). A viagem à Europa, em 1958, também divide a vida do personagem: *Recife/Europa/Recife/São Paulo*

A vida no Nordeste, sobretudo em Recife e Olinda, é transfigurada na travessia de Abel por essas cidades. Nessa região ele nasce, passa a infância, casa-se, separa-se, assume o emprego em um banco, vive os percalços da vida burocrática, conhece seu segundo amor Cecília<sup>92</sup> e com ela vive experiências intensas. Ao retornar da Europa, em julho de 1958, Abel traz incorporadas as experiências da indiferença vividas naquela região. Em Recife, o jovem escritor perambula por um mundo conhecido. Não obstante isto, sua compreensão desse mundo ainda é precária. Cecília será a pessoa que possibilitará uma visão mais clara de sua terra e dos “dramas de sobrevivência, de angústia, de dor, de alegria; de vida e de morte” de seu povo (FERREIRA, 2014, p. 314). Esse amor nordestino significa o olhar do escritor dirigido aos seres concretos e suas fábulas, à sua terra sem qualquer “interferência purificadora – distanciadora” (LINS, 1973, p. 270).

Aos trinta e dois anos (1962), Abel conhece Cecília, uma assistente social<sup>93</sup> que trabalha no hospital Pedro II, em Recife. O corpo dessa jovem, sendo andrógino (hermafrodita), é composto simbolicamente por pessoas de diferentes gêneros e profissões (lavradores; canavieiros; agricultores; artesãos; trabalhadores rurais e urbanos; homens, mulheres; caixeiros, estivadores, engraxates, pescadores, costureiras, vendedores de grampos, de pássaros, de alfinete, pedreiros, etc.) (LINS, 1973, p. 158, p. 269, p. 288; ANDRADE, 1987, p. 201). Esse segundo amor, que remonta à integração de contrários, traz “recordações”:

---

*Lisbela e o Prisioneiro* recebeu o 1º Prêmio no 2º Concurso Nacional de Peças Brasileiras. Ainda em 1961, *O Fiel e a Pedra* obteve, no Recife, o Prêmio Mário Sete, instituído pela UBE.

<sup>92</sup> “Cecília vem do nome de família romano *Caecilius*, proveniente da palavra em latim *caecus*, que significa ‘cego’. Era um sobrenome possivelmente usado para homenagear um ancestral que era cego. Mas também era uma expressão associada à sabedoria, à capacidade de ‘enxergar’, num nível mais profundo, o mundo e os homens. O nome ficou bastante popular na era medieval graças à legendária figura de Santa Cecília, considerada mais tarde a padroeira dos músicos e da música” (FERREIRA, 2014, p. 312).

<sup>93</sup> Esse trabalho, ligado à área da saúde e da previdência social, será retomado por Osman Lins em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Esse ofício serve para introduzir na narrativa a luta dos menos favorecidos contra a inoperância da burocracia estatal (FERREIRA, 2014, p. 315).

Contemplo no seu corpo, assim parece-me agora, a minha e a sua memória, simultaneamente. As presenças humanas nessas memórias. Como se eu pudesse ver, ouvir, tocar as visões nem sempre nítidas, mas cheias de verdade e nunca fixadas em uma única idade de suas vidas, as visões ou espectros que habitam a memória e têm, junto com os brinquedos outrora possuídos e os lugares onde se viveu, o duvidoso nome de recordações (LINS, 1973, p. 196).

Abel conhece Cecília graças à intervenção de duas senhoras donas de uma pensão, chamadas Hermelinda e Hermenilda. Estas idosas, muito parecidas, simbolizam as 'Parcas', também chamadas de Moiras, que na mitologia fiam os destinos divino e humano. Essas divindades lunares são formadas por uma tríade (Nona, Décima e Morta) que tinham, respectivamente, os papéis de controlar a gestação/nascimento, o crescimento e a morte (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 431; p. 873). Hermelinda e Hermenilda representam aquilo que aproxima e fecunda, pois são elas que unem os jovens. Podemos inferir, que a terceira Parca, a Morta, faz-se presente em *Avalovara* em três momentos: 1) quando Abel, aos dezesseis anos, é tentado a mergulhar na cisterna de sua casa para desprender uma rede com a qual pescava: ele ouve uma voz misteriosa chamando-o, tentando-o a mergulhar, percebendo que essa voz anuncia a morte, ele resiste e não mergulha; 2) quando, dias antes da morte de seu padrasto, uma mulher de face deformada procura o Tesoureiro: ela conversa com Abel em frente à casa da família (LINS, 1973, p. 157); 3) quando Cecília morre: é a mesma mulher de rosto deformado que conduz o cabriolé que despenca contra as pedras à beira mar. Diferente das figuras até cômicas de Hermelinda e Hermenilda, que, semelhantes, permutam características físicas, tornando-se em muitos momentos indiferenciadas, a Morta é totalmente identificada pela face carcomida<sup>94</sup> e pelo halo de mistério e tensão que marca seus surgimentos. Outra simbologia em relação a essas duas senhoras foi identificada por Igel (1988, p. 53). Para esta pesquisadora, a raiz comum dos seus nomes, "herme", liga-se à divindade Hermes, deus-mensageiro, que tornava possível a ligação entre o destino e os mortais.

Apresentados, Abel e Cecília iniciam uma amizade que culmina em um caso amoroso. Esse amor é reprovado pelos irmãos da jovem e pela ex mulher de Abel.

---

<sup>94</sup> O marido de , Olavo Hayano, também duas faces, a diurna visível a todos, e a noturna somente revelado a poucos. A esta última face falta uma parte do rosto, "há um vazio" (LINS, 1973, p. 352).

Por causa disto, seus primeiros encontros ocorrem em lugares escuros e vazios, marcados pelo surgimento de personagens ameaçadores, de rosto oculto e armados. O primeiro encontro ocorre durante a noite, às margens do canal do Derby-Tacaruna na cidade do Recife (LINS, 1973, p. 235). Em um dado momento, surge no lado oposto desse canal, sujo e lamacento, um homem segurando uma lanterna, ele procura algo ou alguém. Cecília tem a impressão de que ele “traz consigo outro objeto, sem nome, a ela destinado, um objeto terrível, sentença lavrada ou arma” (LINS, 1973, p. 251). O portador da lanterna se aproxima do casal amedrontado. Vasculha com a lanterna, depois, sem explicação e sem dizer uma palavra, vai embora.

O segundo encontro ocorre na Praia dos Milagres em Olinda, também durante a noite. Em um momento, Abel e Cecília escutam um “assobio fino e significativo”, que logo é respondido por outro assobio mais agudo, que vem de uma posição apostado ao primeiro. O casal percebe que esses assobios indicam o cerco que se fecha. Da penumbra, surgem alguns homens, um deles diz: “Vamos, Cecília”. Abel sabe que são os irmãos da jovem e que eles trazem não somente a ameaça, mas o mal em toda sua potência. Um dos homens, parecendo um policial, interroga o casal, perguntando sobre seus documentos e a razão de estarem ali. Abel e Cecília tentam inutilmente se levantar e ir embora. Nesse instante, Abel é derrubado e espancado. Ao restituir suas forças, o amante segue a luta, porém, ao final, é vencido e cai ferido. Cecília também tenta com agilidade lutar, mas seu esforço é inútil. Os jovens caem ao solo um sobre o outro. Depois disto, os homens vão embora (LINS 1973, p. 256).

Após algum tempo, o casal desperta, dolorido e semidespido. Eles decidem entrar no mar para lavar as feridas. Em meio às ondas, Abel vê, pela primeira vez, o corpo de Cecília sem roupa: vê seus seios, sua espádua ferida, seus ombros, suas nádegas miúdas, seu ventre, seu púbis e seu “pênis vibrante”, “real e insólito” (LINS, 1973, p. 258). Entre a dor e a surpresa, o casal se abraça e chora. Restabelecidos parcialmente, buscam apoio na casa de Hermelinda e Hermenilda, as quais, avaliando a violência sofrida, compreendem que as “feridas” e a violência, em vez de afastar, são o “sinal de fogo” que envolve o casal, unindo-os em um “arco de chamas” muito mais poderoso (LINS, 1973, p. 263).

As violências, as opressões e a presença de armas remetam, possivelmente, ao momento de ditadura em que vive o Brasil. Esses ambientes tensos de cercos ameaças e agressões vão ressurgir com mais intensidade e frequência no tema sobre ☹️. Nesse a figura mais ameaçadora é um militar, marido de ☹️. Veremos com mais detalha na próxima seção.

Buscando proteção, Abel passa a encontrar-se com Cecília no chalé de sua mãe, a Gorda, localizado próximo à Praia dos Milagres. Esses momentos com Cecília proporcionam à Abel “novos e provocadores significados”, posto que ele igualmente ama e é amado pelos contrários em Cecília (Mulher e Homem; Macho e fêmea). Isso significa que Abel realiza seus próprios contrários: “sinto, eu, com o peso dos seios, o peso de ser fêmea e espero que Cecília me penetre” (LINS, 1973, p. 287-288). Estas descobertas trazem a alteridade e a multiplicidade.

O Resultado desses encontros é a gravidez. Esse acontecimento intensifica as ameaças da ex-esposa de Abel e dos irmãos de Cecília. Por causa disto, a jovem decide se afastar de Abel. Mas, Abel, não aceitando o afastamento, procura-a e a convence a morar com ele no Chalé de sua mãe. Cecília aceita. O convívio entre os dois é cheio de momentos felizes, passeiam pela praia, vivem experiências significativas em companhia das pessoas que saltam do corpo de Cecília, pessoas comuns à realizada nordestina. Com o passar do tempo, essas pessoas vão sendo reconhecidas: uma delas é o pai ausente de Abel<sup>95</sup>.

A profissão de assistente social, possibilita a Cecília viver de modo muito próximo os conflitos, as lutas e os sofrimentos que tornam o Nordeste um caldeirão de lutas sociais (ANDRADE, 1987, p. 166). Neste convívio, surgem as pessoas de sua terra, suas lutas e resistências, manifestações culturais, danças, músicas, narrativas, festejos, profissões, fábulas, memórias, etc. Isto de um certo modo materializa o desejo do escritor de sempre manter seus textos ligados aos dramas cotidianos e políticos do povo brasileiro (LINS, 1979, p. 219; 221):

Dez mil homens estão na sua carne: [...] Dez mil homens, ataviados com as suas próprias fábulas. No seu corpo, há corpos. Cecília, corpo e — ao mesmo tempo — mundo, [...] Na sua carne estável e instável, real e mágica,

---

<sup>95</sup> A procura pela imagem de um pai morto e desconhecido também é tema da narrativa “Perdidos e achados”, presente em Nove, novena (1966).

na sua carne transparente e muitas vezes visível (na carne de Cecília a percepção se repete, cresce em reflexos, respostas e explosões), na sua carne, simulacro da memória, a presença dos seres que herei de amar, amando-a (LINS, 1973, p. 195-196).

Para Lins (1979, p. 229; 1977, p. 43), todo escritor escreve para seu país e quer ser entendido em sua própria época. O tema de Cecília transfigura justamente o contato com sua “gente”, com sua língua, conflitos e lutas. O nordeste rural invade as praias de Recife e Olinda. As multidões presentes em Cecília podem ser transfigurações dos encontros vividos por Lins ao longo de sua vida, sendo estes, junto com os percursos, os acontecimentos agenciados na narrativa transvivencial. Para o escritor:

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. Isto para não falar nos seres que não há, não havia, que Deus, por distração ou para nos dar uma chance, deixou de criar e que passam a existir por força das palavras (LINS, 1979, p. 191).

Nesse ponto é pertinente lembrar que as três experiências de Abel, as três mulheres e os três ambientes estão agenciadas em *Avalovara* de modo integral e inseparável. Vejamos algumas relações que aproxima essas três mulheres: *Roos* é a palavra Holandesa para ‘rosa’ (um tipo de flor). Na botânica, a flor, estrutura responsável pela reprodução das plantas, é classificada como hermafrodita, pois abriga os gametas masculino e feminino. O hermafroditismo da rosa (*Roos*) antecipa o corpo duplo de Cecília. O nome Cecília, por sua vez, remete à ilha de Sicília na Itália (Europa). A bandeira dessa ilha possui uma figura insólita chamada “Trinacria”:

FIGURA 05 – Bandeira da Sicília



Fonte: [https://possets.com/index.php?main\\_page=product\\_info&products\\_id=1016](https://possets.com/index.php?main_page=product_info&products_id=1016)

A Trinacria resulta da união de dois símbolos: o Tríscele e a Medusa. O Tríscele, união de três pernas, simboliza poder, energia e movimento progressivo ou evolução<sup>96</sup>. Na bandeira, as três pernas indicam os três pontos extremos da ilha: “o Cabo Lilibeo a oeste, o Cabo Peloro a leste e o Cabo Passero a sul”<sup>97</sup>. A cabeça, no centro da bandeira, refere-se à Medusa, uma das irmãs ‘Górgonas’<sup>98</sup>. As duas asas simbolizam o “passar do tempo”, e as três espigas de trigo simbolizam a ‘Fertilidade’<sup>99</sup>. Como percebemos, a Trinacria se relaciona com o número 3. Este número é muito significativo em *Avalovara* (LINS, 1979, p. 179): são 3 as mulheres amadas; 3 elementos estruturais do romance (quadrado, espiral e palíndromo); 3 as regiões percorridas pelo jovem escritor; em cada amor ocorre uma triangulação de pessoas (Roos, seu marido e Abel; Cecília, Abel e sua ex-esposa; ☺, seu marido e Abel); 3 as senhoras misteriosas que unem Abel e Cecília; etc. Assim, cada mulher, cada região se constitui das demais. ☺ declara que abriga as anteriores, pois se trata de um amor integral, “não mais pobre ou limitado que qualquer outro amor” (LINS, 1973, p. 320).

Noutra perspectiva, vemos que as narrativas literárias, ao passo que fazem durar certas experiências e encontros, tornam possível também o advento de certos acontecimentos que não ocorreriam sem elas (LINS, 1963, p. 50; 1979, p. 191). Um exemplo é o encontro entre o escritor e a escritora Julieta de Godoy, que viria a se tornar sua segunda esposa (IGEL, 1988, p. 70). Eles se encontraram sob o motivo discutirem algumas das leituras de sua obra feitas por Julieta. O encontro com esta mulher e a vida em comum ao seu lado tornaram possível a escritura de outras narrativas que sem ela não seriam possível (LINS, 1979, p. 183).

Todo isto indica a importância dos encontros na transfiguração narrativa transvivencial osmaniana. Sendo que eles não surgem vinculados a nomes nem

---

<sup>96</sup> Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/triscele>.

<sup>97</sup> Fonte: <https://descobrindoasicilia.com/2014/02/a-trinacria>.

<sup>98</sup> Segundo a Mitologia Grega, a Medusa transformava em pedra quem olhasse diretamente nos seus olhos. Nesse sentido significa um dos três impulsos pervertidos, a saber, a estagnação vaidosa (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p. 467).

<sup>99</sup> Fonte: <https://descobrindoasicilia.com/2014/02/a-trinacria>.

referenciados a fatos reais. Os encontros vividos pelo escritor surgem transfigurados sobre novas perspectivas, perspectiva que necessariamente se materializa no trabalho com as palavras e com outras experiências.

A morte de Cecília grávida marca o fim de tudo que prendia Abel ao Recife, daquilo que poderia prender seu romance ao regionalismo de 30 (FERREIRA, 2014, p. 320)<sup>100</sup>, cria as condições para sua ida para São Paulo, onde encontrará seu último amor, feito de palavras. Nesse sentido, a pernambucana andrógina é uma travessia a ser cumprida – em consonância ao que indica os códigos alquímicos em relação ao hermafrodita, um ser que conjunta morte e o “fermento para o Reinício” (LINS, 1973, p. 270). Assim chegamos à última etapa da travessia: a experiência da palavra e da narrativa, no amor por ☺.

### 3.2.4 As narrativas: ☺ e as palavras

Em 1962, Lins se muda para São Paulo, com esposa e filhas. Como já dito, o escritor desejava, naquele momento estar mais próximo aos movimentos culturais e editoriais, que em grande parte se concentram naquela região. Em 1964, já separado da primeira esposa, no ano seguinte, casa-se com a escritora Julieta de Godoy, com quem passa a dividir momentos de afetividade, de escritura, de reflexões literárias, viagens e amizades. Em São Paulo, Lins trabalha na Agência Central do Banco do Brasil, situado no triângulo formado pela Rua São Bento, avenida São João e Rua Líbero Badaró, no centro em frente ao Edifício Martinelli (IGEL, 1988, p. 78). O Martinelli é transfigurado em *Avalovara* como o lugar onde a personagem ☺ vive a infância (LINS, 1979, p. 221). Em suas palavras:

---

<sup>100</sup> Para Ermelinda Ferreira (2014, p. 320), a morte de Cecília marca o malogro da “tentativa de fecundação do texto com a preservação de características do antigo engajamento, político e religioso – aspecto ao qual Cecília se aferra [...]. Tudo se ordena para culminar nesse desfecho, ou seja, tudo já estava previsto pelo autor, cuja intenção era aniquilar Cecília, enquanto receptáculo da memória de um gênero, para liberar suas potencialidades para outras histórias”. Este seria a vivificação da própria transição técnica experienciada por Lins no desenvolvimento de suas ambientações: para Gomes (2014, p. 200), “nos livros anteriores a *Nove, novena*, a exploração de processos subjetivos em *O visitante* e em *Os gestos* iria se fundir, em *O fiel e a pedra*, com a temática regionalista”. *Nove, novena* marca justamente a ruptura com essa temática, que se acentua nas obras seguintes pelo destaque dado às grandes cidades.

Do mesmo modo que se empreende conhecer um bairro, eu empreendo a conquista desse pequeno mundo vertical, quase sempre mal iluminado, de corredores, portas, salas, degraus, números, esse mundo sem árvores, sem vento, sem horizonte, sem firmamento, um mundo ecoante, repetitivo, onde cada andar, com alterações insignificantes, se superpõe ao seu próprio reflexo ou imagem. Mas é um mundo (LINS, 1973, p. 105-106).

Idealizado pelo italiano Giuseppe Martinelli, o edifício, finalizado em 1934, possui 105 metros e 30 andares, os quais são divididos em três partes, conforme a arquitetura clássica: “embasamento; corpo e coroamento”<sup>101</sup>. Esta estrutura, ligada ao número três, é muito significativa em *Avalovara*, como já indicado. Durante algum tempo, foi o prédio mais alto da América Latina e símbolo da riqueza e prosperidade da elite paulista. Depois da falência financeira do proprietário, foi vendido ao governo italiano, vindo a ser, depois da II Guerra Mundial, retomado pelo governo brasileiro. Contudo, sua história de ruína continua. Este edifício é ambientado em *Avalovara* em decadência, com corredores abandonados e cheirando a animais mortos, paredes riscadas, elevadores desregulados ou quebrados, escadas escuras, sujeira e criminalidade:

[...] mundo vertical, quase sempre mal iluminado, de corredores, portas, salas, degraus, números, esse mundo sem árvores, sem vento, sem horizonte, sem firmamento, um mundo ecoante, repetitivo, onde cada andar, com alterações insignificantes, se superpões ao seu próprio reflexo ou imagem. Mas é um mundo. Encontro advogados nos seus corredores, oficiais de justiça, prostitutas, famílias, no sexto andar há uma escola de danças, um bilhar no décimo, um sindicato no décimo segundo [...] um aleijado que mora no edifício e afaga-me a coxa [...] uma velha na sobreloja, subordina-me [...] há uma enfermaria, eterno odor de éter, consultórios de dentistas (fenol) um restaurante vegetariano, [...] uma adolescente é encontrada violada e morta no poço de um elevador (LINS, 1973, p. 105-106).

Abel faz movimento semelhante. Depois de viver a relação amorosa com Cecília, que morre em um acidente trágico no ano de 1963, Abel viaja para São Paulo (em 1966), onde encontra ☹<sup>102</sup>. Esta misteriosa mulher, sem nome, sem

<sup>101</sup> Fontes: [www.prediomartinelli.com.br](http://www.prediomartinelli.com.br). Além desta fonte, encontramos no artigo de Margot Ines Villas Boas Caruccio (2014) muitas informações sobre as circunstâncias que envolveram a construção e a crescente decadência desse edifício.

<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-o-edificio-martinelli,9083,0.htm>;  
<http://www.cidadedesao paulo.com/sp/br/o-que-visitar/pontos-turisticos/1175-edificio-martinelli>.

<sup>102</sup> A terceira mulher, amada por Abel, reside na cidade de São Paulo, tem o corpo formado por palavras, e inominada, é indicada através do signo visual ☹. O caráter inominado de ☹, ao mesmo tempo em que cria uma zona de silêncio na narrativa, chama atenção para a primazia da palavra na

rosto, com trinta e dois anos<sup>103</sup>, é casada e constantemente ameaçada pela dominação do marido Olavo Hayano, um militar das forças armadas. O corpo de ☹ é feito de palavras, de vozes, de narrativas (ANDRADE, 1987, p. 194; FERREIRA, 2005, p. 189). Nesse sentido é a representação da dinâmica e da palavra narrativa, a qual dá sentido ao mundo, aos outros e a nós mesmos. Para Lins, ela representa o “Ser”, “personagem feito exclusivamente de palavras, de significantes” (LINS, 1979, p. 241). Em outra passagem temos:

Transmitem-me como um texto de dez mil anos, reescrito inumeráveis vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece (LINS, 1973, p. 28).

A aventura dessa mulher pode ser dividida em dois momentos: o período durante o qual reine o silêncio; o segundo período, advindo após a queda no elevador, quando ocorre a explosão da palavra, isto é, a nomeação das coisas (LINS, 1979, p. 176). Além disto, sua história é marcada por outro aspecto: enquanto ela mora com os pais pobres no Martinelli, constantemente recebe a visita da máquina da narrativa; depois que vai morar na casa dos avós ricos, a máquina desaparece; vindo a ressurgir durante o encontro amoroso com Abel. Esses dois momentos marcam seus dois nascimentos: o primeiro com a palavra oral; o segundo com a maquinaria da narrativa escrita, que ordena o mundo. Esses dois nascimentos já haviam sido indicados em 1969, em *Guerra sem testemunhas*:

A expressão oral para nós é provisória. Para George Gusdorf, o homem que escreve – e o que lê – ‘já não é mais o indivíduo que deve sua inserção na humanidade unicamente à palavra falada’. Esta, continua, ‘é prisioneira da situação; supõe um rosto e um momento, um contexto de emoção atual, que a sobrecarrega de emoções extremas tanto para o entendimento quando para a discórdia’ (LINS, 1969, p. 56).

No que se refere à repressão, a história de ☹ é marcada por movimentos de resistência e opressão, é uma personagem que constantemente se rebela (LINS,

---

constituição do mundo. Esta mulher, quando narrada ou quando narra, torna presente no texto ao mesmo tempo o silêncio e a necessidade da palavra: o silêncio de ☹ invoca a palavra.

<sup>103</sup> Ela tem duas idades: “trinta e dois” e “trinta e três anos”. Estas duas idades correspondem aos seus dois nascimentos (LINS, 1973, p. 34).

1979, p. 221). As tentativas de controle e opressão se iniciam com seus pais, no Martinelli, continuam no convívio na casa dos avós e se intensificam no casamento com o militar Olavo Hayano (chamado também de iólipo ou Portador) (ANDRADE, 1987, p. 196). Esse homem misterioso e sombrio surge na vida de ☹ quando ela ainda é criança, durante uma visita que o jovem cadete faz aos seus avós. Neste primeiro encontro, ela percebe o vazio e as ameaças que habitam o olhar de Olavo.

Anos depois, ocorre o segundo encontro: durante o velório do avô de ☹. Olavo, abrigado na escuridão do escritório, observa, aproxima-se da adolescente e declara seus sentimentos, pedindo-a em casamento. Ela, ainda assustada, não aceita de imediato, mas promete refletir sobre o pedido. ☹ compreende que a função daquele homem é cercar, romper e demolir o seu ser, impondo as regras de seu mundo. Mas, ainda que possa recusar o pedido de casamento, não é isso o que ela faz: ela aceita. Para a jovem, unir-se cegamente ao seu vazio e depois lutar contra sua dominação são ações necessárias para que ela alcance seu verdadeiro “ser”: é preciso “passar por este crivo. Olavo Hayano é algo a cumprir. Um rito”<sup>104</sup> (LINS, 1973, p. 247). Será essa uma réplica das relações estabelecidas entre o quadrado (limitado) e a espiral (ilimitada) operadas por Lins na estrutura do romance? Tudo indica que sim. ☹ seria a narrativa (acontecimento) que rompe com as estruturas factuais do mundo, inaugurando novos sentidos.

Na noite de núpcias, depois da incursão fria e invernal de Olavo no corpo de ☹, o pássaro ‘Avalovara’, que ela traz em seu ser, dobra-se reduz-se a um esqueleto, a um “fóssil”, “sem voz, sem a plumagem” (LINS, 1973, p. 274-275). Desolada, nesta mesma noite, ela tenta o suicídio usando a arma do marido. Sobrevive. Nos anos seguintes continua lutando contra àquela opressão, traindo e ofendendo. Seu corpo agora, além do halo das palavras e das vozes, passa a carregar também a marca do tiro, o sinal, a marca central, o ponto no centro.

O encontro com Abel, ser frágil e introspectivo, restaurará a vida de ☹ e do pássaro ‘Avalovara’: este “renasce livre da mudez e da imobilidade”, ganha plumas,

---

<sup>104</sup> Olavo é chamado por Abel de “o Portador. Soturno e temível” (LINS, 1973, p. 389), “o Agente a Chave o Emissário” (LINS, 1973, p. 409). Para a esposa, Olavo é o “Iólipo”, uma criatura humana rara e misteriosa que, ao nascer, destrói o ventre da mãe. Este ser de natureza masculina, que anuncia o “fim”, tem um rosto noturno fosforescente que se oculta por trás de uma face diurna.

“desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas” (LINS, 1973, p. 279-280). A narrativa sobre esse encontro: simbologias, prazeres, vozes, palavras e sensações; referências a ruas, praças e edificações da cidade de São Paulo (Edifício Martinelli, Rua dos Milagres, Praça da República, da Sé, etc); locais de outras cidades (o Cais em T, em Ubatuba, etc.); fatos históricos, tais como o eclipse solar ocorrido no ano de 1966<sup>105</sup>; o lançamento de foguetes da Nasa (Nike-Tomahawk, Nike-Apache, Nike-Hadac e NikeJavelin) próxima à Praia do Casino no Rio Grande do Sul em 1966, etc.; referências ao período ditatorial brasileiro (1964-1985). Em relação a este último ponto, notamos a tensão criada na narrativa pela presença sempre recorrente da figura opressora do militar Olavo Hayano, de pessoas armadas, de indicações de sequestros, de ameaças e de invasões domiciliares. Mas tudo isto se conjunta em torno de ☹, de deus mistérios e resistências.

A conjunção dessa multiplicidade de temas, ficcionais e factuais, faz Abel refletir sobre a capacidade que tem a narrativa de operar regras a partir da aparente desordem do mundo. Tal reflexão se materializa na contemplação do Cais em T, em Ubatuba. Este ambiente representa o “nexo” operado nas “narrativas” (LINS, 1973, p. 83), pois é regido por um “ritmo preciso e claro” e uma simetria que o acaso nunca oferece e que se acentuam com a presença de “leves desequilíbrios”<sup>106</sup>: Abel e ☹ observam a simetria espacial e a circulação de pessoas nesse ambiente: eles esperam “definir-se” o “evento” já em elaboração na “disposição caprichosa” dos “fios” e dos “nós sempre emaranhados das coisas”: a simetria entre os postes de

---

<sup>105</sup> Lins foi ao Rio Grande do Sul para observar esse eclipse (1979, p. 170). Reencontraremos um eclipse em *A rainha dos cárceres da Grécia*, visto pelo professor, a diferença é que nesta ocorre um eclipse lunar (205, p. 158). Muitas vezes Lins compara esse evento com a conjunção de elementos diversos que a narrativa promove.

<sup>106</sup> A simetria é perturbado pela chegada de um casal numa bicicleta e de uma família em um veículo (LINS, 1973, p. 124). No cais há uma senhora que pesca e se irrita cada vez mais com seu insucesso. Sua irritação aumenta quando o homem, que chega de bicicleta em companhia de uma jovem, começa a ter sucesso na pescaria. Isto cria uma tensão entre o jovem casal e os demais pescadores. Talvez por perceber isto, a namorada do ciclista promete doar alguns peixes à senhora irritada, o que reestabelece momentaneamente a ordem. Contudo, chega um veículo com uma família (três crianças e seus pais). Neste momento o equilíbrio é desfeito totalmente, a simetria entre forças e tensões é desarticulada: os pais das crianças compram todos os peixes do jovem casal e vão embora. A senhora não terá mais os peixes prometidos.

iluminação e das pedras na a estrutura em T e as posições dos pescadores definidas pelo muito conviver com “as águas” e com os peixes.

Fica claro que a simetria e desequilíbrios são interpretações do observador, leitor ou escritor. Se os amantes não estivessem ali, o “texto” presente na cena equilibrada no cais não teria o sentido que simula ter, ficando “incompleta”, “perdida”, (LINS, 1979, p. 201). Abel pergunta a si mesmo: “Leio no que vejo? Na calma e implacável gestação de um evento ordenado? No ritmo e nas simetrias, leio?” (LINS, 1973, p. 108). Logo ele percebe que essas ordenações possuem um equilíbrio frágil, semelhante ao equilíbrio que há entre a ponta do lápis e a “base plana” da página (LINS, 1973, p. 108).

Isto nos remete à entrevista concedida por Lins a Esdras do Nascimento, publicada no Jornal Estado de São Paulo, em 1969, com o título “Em cada novo livro, toda a nossa vida”. Para Lins (1979, p. 153), a “ficção”

é a fixação, através da palavra escrita, e com ênfase na aparência das coisas, pelo autor decompostas e reorganizadas, de uma visão pessoal do mundo, não raro absurda e quase sempre insólita, que no entanto se confunde, sob pressão do gênio do escritor, com o universo onde todos habitamos.

Não seria este o trabalho da Narrativa Transvivencial? Decompor e recompor a aparências das vivências, fixando essa visão pessoal em um texto escrito que se mistura ao universo decomposto e recomposto pelo leitor.

O encontro final entre Abel e ☺ ocorre na sala do apartamento onde ela mora com o marido, situado na Avenida Angélica em São Paulo. Este encontro final, que inaugura a primeira página do romance, segue, ao longo das demais, articulando fragmentos e temas até ser retomado em todo o seu potencial simbólico nas páginas finais: a sala onde está o casal, todos os móveis, o tapete que serve de leito, tudo simboliza o jardim, o paraíso, a letra N, o centro da espiral, a junção entre plenitude e fim. O tapete, onde se deitam Abel e ☺, inicialmente, é “um bosque abstrato, onde as coisas surgem, crescem, mas não vivem” (LINS 1973, p. 45). Entretanto, a união dos corpos em êxtase, conjuntando mistério e simbologia, prazer e libido, voz e palavra, calor e sensações, dá vida aos animais do tapete, criando um ambiente por onde circula o casal.

Como inferido, esse encontro termina de maneira trágica. Olavo Hayano, saindo do quartel, vai ao edifício onde mora. Ao entrar no apartamento, percorre desconfiado os cômodos silenciosamente, procurando a esposa. Não a encontra. Vai ao escritório e pega a arma. Reinicia a busca. Dirige-se ao único lugar ainda não vistoriado, abre a porta e encontra o casal. Aponta a arma e atira sete vezes contra eles (LINS, 1973, p. 397). Uma passagem busca representar esses instantes, marcados por espaços vazios (rasgos) no texto<sup>107</sup>:

[...] eis que nossos flancos e espáduas rompem-se abrem-se lascam-se fendem-se e a delícia dos acende os nossos e nós nos e o mundo se e jatos de chamas em torno do e todas as nossas bicas clamm como e quando nos parece haver enfim alcançado o limite supremo do canta o relógio e nota após nota flui a melodia fraturada na máquina [...] (LINS, 1973, p. 411).

O relógio soa seu carrilhão, todavia, as notas ao final não se conjuntam e o projeto de Julius segue sua busca pela formação original. Paradoxalmente, nesse instante, o pássaro Avalovara reinicia seu voo: ao longe, objetos oscilam com imensa rapidez, tomando forma de “um ser único, ainda fragmentário, esquadra de outros mundos, formação bélica, peças de um arcabouço, letras de um nome (LINS, 1973, p. 398).

O surgimento desse pássaro metaforiza o início do ato de narrar de Abel: partindo de lembranças e impressões fragmentárias, o jovem escritor tece a multiplicidade das experiências com os acontecimentos em um novo complexo articulado de sentidos. É nesse instante, nessa sala, nesse tapete, junto a essa mulher, que ele inicia a transfiguração de tudo o que viveu até ali. Ele, decompondo e recompondo significações, agencia retroprojetivamente as experiências com os acontecimentos que o conduziram àquele momento feliz e trágico.

Ante o paraíso, ao final, de modo onírico, Abel e ☺ passam a compor juntos a estampa do tapete (LINS, 1973, p. 371). Uma voz dupla afirma: “transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera” (LINS,

---

<sup>107</sup> Semelhante técnica é utilizada para representar os danos causados pelas traças nas fotografias no algum das senhoras Hermelinda e Hermenilda (LINS, 1973, p. 102).

1973, p. 408). A voz do narrador se perde na multiplicidade dos nós da tecitura transvivencial.

Esta mulher retoma os amores anteriores, a distância e a indiferença vividas nos percursos com Roos, os encontros e as familiaridades experienciados ao lado de Cecília, tudo se condensa na palavra, em ☺. Este amor completa a travessia do vivido ao narrado, da experiência à sua interpretação, do vivencial ao transvivencial, conjunta o “símile de insciência e do caos” e o “germe dos cosmos e evocador da ordenação mental”, elementos que compõem a dualidade e a ambiguidade narrativa (LINS, 1973, p. 36). A experiência desses três amores torna possível ao jovem escritor escutar, “não as palavras de ☺, não a voz e sim o nexos, o sentido, a lei, a ordem, a coerência, a relação, o conjunto, a simetria, o desígnio, o desenho, a trama” (LINS, 1973, p. 320). Está “trama” não seria uma ‘verdade’ restaurada, nem uma mentira projetada, mas um agenciamento de sentidos que abre seu próprio contexto de interpretação.

Ao considerarmos os demais temas tratados na obra, percebemos que é impossível datar o início da travessia de *Avalovara*, de Abel, de Osman Lins. Essa travessia narrativa já vinha sendo agenciada desde o início do culto ao deus Jano, ao deus *Avalokiteçvara*, ao mito do andrógino<sup>108</sup>, desde a fabricação do Disco de Festo, a elaboração do palíndromo pelo escravo Loreius, aos quais se juntam os dramas vividos durante a Segunda Guerra Mundial pelo fictício relojoeiro Julius Heckethorn e seu misterioso relógio, a história da arte e da cultura europeias, as quais perpassam a história da narrativa e do romance, culminando nas vanguardas, as dinâmicas sociais e culturais da cultura brasileira, das relações entre escritor, leitores e as dinâmicas editoriais. Nas palavras do próprio Lins (1979, p. 133):

[...] nunca podemos precisar, com exatidão, o tempo que nos custa um livro para ser escrito. Porque escrever significa apenas uma das fases do trabalho. Há todo o tempo de gestação, de meditação, que precede à decisão de inicia-lo. Além disso, foi necessário viver. Pode-se afirmar, sem

---

<sup>108</sup> Ao fim de romance, Abel e ☺ tornam um único ser, cada um compondo um lado do corpo duplo, com duplo sexo, duas faces (LINS, 1973, p. 395). No corpo desta mulher jazem as palavras, o que moneia o mundo (LINS, 1973, p. 407).

exagero, que cada livro publicado representa a smula de nossa vida<sup>109</sup>. Nossa existência inteira converge para cada novo livro que entregamos ao leitor.

Conforme Claude Romano, “a experiência que temos das coisas não tem origem em nós, como também não é o resultado do efeito que as coisas pudessem exercer sobre o nosso espírito, como o empirismo vulgar o concebia” (MARTINS, 2008, p. 21). A “experiência” é o que nos põe em jogo, modificando-nos profundamente, gerando uma metamorfose sem retorno, uma travessia cheia de riscos (ROMANO, 2012, p. 217). A literatura osmaniana, como declara o escritor, não “processa mudanças mas metamorfoses”: “a metamorfose mergulha num passado artístico, vitalmente, para transformá-lo numa realidade nova” (LINS, 1979, p. 167). Nesse sentido, como o acontecimento,  impossível definir a data de surgimento da obra literária, não se pode definir exatamente quando sua primeira experiência se deu (LINS, 1969, p. 60).

A narrativa transvivencial agenciada por Osman Lins, livre dos referenciais onomsticos e de qualquer ideia de pacto, opera vrtices insolúveis, inaugurando interpretações e possibilidades impossíveis de serem controladas ou previstas. Nessa narrativa, o “Lavrador tem dois rostos e vem em duas direções, vem das cercas do campo, cavando em rumos opostos, sob estações simultâneas” (LINS, 1973, p. 55).

Com base no exposto, as experiências transfiguradas em *Avalovara*, a saber, os percursos na Europa, os encontros no Nordeste e os discursos no Sudeste brasileiro são anárquicos a qualquer relação prévia de causa e efeito, excedem as relações lineares de tempo e espaço, estão intimamente relacionadas, inauguram seu próprio contexto de interpretação e são inesgotáveis em suas significações. Nem o leitor, nem o crítico especializado, nem mesmo o próprio escritor detm suas chaves (LINS, 1979, p. 251; 1969, p. 219).

 no texto onde essas experiências se reúnem e inauguram novos acontecimentos. Para Ricoeur (1994, p. 293-295), a “temporalidade própria da narrativa” tem grande importância para a constituição do tempo histórico, não o

---

<sup>109</sup> Para Ramos (2014, p. 449): “mesmo que sua imaginação aparente certa capacidade autnoma, há a inoculação de sua própria experiência no texto, patenteando a interação de sua vida e sua obra”. cada obra representa a “a smula de nossa vida”.

contrário: são os homens e suas narrativas que operam os “acontecimentos” “singulares e típicos, contingentes e esperados, desviantes e tributários de paradigmas” da narrativa histórica. Isto possibilita concluir que não são os referenciais factuais e onomástico que dotam a narrativa transvivencial de sentido, mas, ao contrário, são as narrativas que fazem estes terem algum sentido no mundo.

Ao agenciar em uma narrativa complexa as experiências amorosas de Abel, sua busca<sup>110</sup> por uma Cidade, por uma compreensão narrativa daquilo que viveu, por um amor, o escritor ao mesmo tempo decompõe e recompõe os fragmentos de suas experiências em um “poliedro de inumeráveis faces transparentes” (LINS, 1973, p. 22). Em sua narrativa transvivencial: 1) os percursos não são simples representações da realidade fático, topológica, autônoma e exterior; 2) os encontros não são o mero ‘estar lado a lado’ de sujeitos isolados; 3) o discurso não é um mero instrumento usado para expressar pensamentos. Esses acontecimentos inauguram sentidos, os quais, transfigurados pelo olhar duplo da temporalidade retroprojetiva, compõem a narrativa transvivencial.

Essa é a face da viagem onde retroação e projeção são reais, onde a escritura, o texto, o escritor, o nome, a narrativa e sua interpretação se confundem, e o viajante (autor ou leitor), “para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem”. Como disse Julieta de Godoy, em epígrafe à obra *Evangelho na Taba* (1979, p. 11):

Estas páginas nos dão uma resposta. A abertura de caminhos, a procura, as descobertas realizadas por Osman Lins em seus contos, narrativas, romances, e através de sua vida – mostram que o essencial é, numa espécie de processo alquímico, com a arte ir se modificando a sombra, até se conseguir pelo menos um ponto pleno de claridade. E, então, deixar que ilumine. E que essa luz pratique, por nós, o gesto de ficar, transmitindo o que mais somos: essa obstinação de criar outros mundos, onde novos códigos mostrem, de modo mais definido e com certa grandeza, que na palavra o homem transforma, ajuda, se dá e continua.

Foi tudo isto que procuramos indicar até o momento em *Avalovara*, esse processo de transformação de vivências em experiências amorosas vividas em três

---

<sup>110</sup> Ao final reconhecerá: “compulsiva, insensata e sem qualquer esperança a minha busca” (LINS, 1973, p. 387)

regiões diferentes, a partir das experiências dos percursos, dos encontros e das narrativas ou das palavras. Podemos identificar a conjunção e a presença nas obras osmanianas desses fios vivenciais, de maneira que podemos não somente situar suas obras conforme a predominância desses campos de sentido, mas também analisar o percurso de cada fio vivencial ao longo das diferentes obras, como se fossem temas constantemente retomados, porém, sempre sob nova perspectiva. Para Nitrini (1987, p. 29), desde a primeira obra há “predisposições” que seguem em transformações ao longo de sua escritura. Sobre isto é muito pertinente atribuir ao conjunto de suas obras o que Santos (2000, p. 226) declara sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*:

[...] organiza-se segundo um rigoroso sistema de conexões internas, por meio do qual as diferentes camadas narrativas mantêm, entre si, um fascinante jogo de trocas recíprocas e mútuas contaminações textuais. Esse jogo permanente evolui para além do texto, prolongando o diálogo com o contexto externo ao livro [...].

O próximo capítulo busca analisar esse “sistema de conexões internas” que relaciona na narrativa algumas impressões vivenciadas pelo escritor ou por pessoas próximas a ele.

#### 4 OSMAN DA COSTA LINS: NASCIMENTO, INFÂNCIA E PARTIDA

O processo dos eventos é longo e alguns sinais os prenunciam. Vêm os eventos como um monstro marinho que ascende dos abismos e antes que mostre a cabeça alteiam-se as águas, estranhas e escumosas, o monstro se debate e revolve-as.  
Osman Lins (1973, p. 391).

A partir do que discutimos até este ponto, podemos afirmar que em todas as narrativas osmanianas há ressignificações (nunca registros) de acontecimentos vividos pelo escritor, assim como há também transfigurações de acontecimentos vividos por outras pessoas conhecidas ou não, cujas histórias chegaram ao escritor por meio de narrativas orais ou escritas. Como o próprio escritor diz em muitas entrevistas: “toda a nossa experiência conflui para o que escrevemos” (LINS, 1979, p. 176; 182), sendo que

sua vida e seus livros representam um exercício de transmutação. [...] Decorrência das incompatibilidades, sempre mais profundas, com as forças que o circundam (o processo de transmutação ligado ao ofício de escrever tende a acentuar e não a superar os conflitos existentes), avulta em seu espírito a necessidade de afeiçoar o mundo exterior às suas concepções (LINS, 1969, p. 268).

Segundo ele, “existe, com o escritor, um homem, as duas realidades coexistem e não são indissociáveis; os livros de um hão de refletir as preocupações do outro” (LINS, 1969, p. 272). Mas percebemos que o verbo “refletir” não significa simples representação ou registro, mas ‘travessia’, ‘passagem’ do vivencial ao transvivencial, segundo a tecitura retrojetiva da narrativa, em torno da qual passa a orbitar a vida e as palavras do escritor.

A entidade ‘escritor’, nessa pesquisa, não se reduz a uma testemunha factual, mas é compreendido como sendo ao mesmo tempo “o viajante e o construtor da via a ser percorrida” (LINS, 1979, p. 21). Este figura como um “acontecimento” inaugurador de contextos que continuam a se ampliar na relação com as múltiplas relações que estabelece com o mundo e com as palavras. Sua “via” é pavimentada por tijolos especiais, pequenos quadrados: seus “livros”. Cada um de seus livros é menos um registro de uma “testemunha incontestável” do que um agenciamento “deflagrador de significações” (LINS, 2005, p. 186). Em *Avalovara*, lemos: a vida de

um escritor é “uma aventura total, exaustiva, dramática, arriscada, nada simples”, cujo plano fundamental é “criar uma obra que, na sua totalidade, transmita essa visão e seja, ao mesmo tempo, a história nova da sua conquista” (LINS, 1979, p. 69).

Imersos nesses desafios, realizaremos nos capítulos seguintes a análise da obra osmaniana a partir dos conceitos definidos nos capítulos anteriores, sobretudo utilizando a noção de “acontecimento” de Claude Romano como fio condutor. Mas antes disto precisamos definir o *corpus* e o método de trabalho.

A definição do *corpus* segue alguns critérios: dirigimos nosso olhar somente para as obras escritas, excluindo as produções televisivas e as teatrais<sup>111</sup>; às obras ficcionais escritas juntamos os ensaios, entrevistas e artigos publicados em jornais da época – isto por que estes textos, junto com as passagens metanarrativas, oferecem mais diretamente a perspectiva teórica e pessoa que o escritor tinha de seu ofício e do mundo. Com base nesses critérios, definimos como *corpus* dessa pesquisa: *O visitante* -romance [1955]; *Os gestos* – contos [1957]; *O fiel e a pedra* – romance [1961]; *Marinheiro de primeira viagem* – diário de viagem [1963]; *Nove, novena* – narrativas [1966]; *Guerra sem testemunha: o escritor, sua condição e a realidade social* – ensaio [1969]; *Avalovara* – romance [1973]; *Lima Barreto e o espaço romanesco* – ensaio [1976]; *A rainha dos cárceres da Grécia* – romance [1976]; *La Paz existe?* – diário de viagem [1977]; *Do ideal e da glória: coletânea de artigos e ensaios* [1977]; *Casos especiais de Osman Lins* - novelas [1978]; *Evangelho na taba* coletânea de artigos, ensaios e entrevistas [1979]; *Domingo de Páscoa* – novela [1978]. As datas aqui indicadas correspondem às datas de publicação das obras. As análises quase sempre se atêm a essa cronologia, sobretudo quando isto favorece a didática da discussão; mas não se reduz a ela, mesmo porque a gestação de uma obra pode não corresponder à data de publicação.

---

<sup>111</sup> Apesar disto, vale a pena destacar que pelo menos um dos textos teatrais, no caso *Lisbela e o prisioneiro*, não foge à regra do que buscamos analisar, pois, lemos em Ivana Moura (2003, p. 47) a confissão de Lins de que há nessa peça muitos acontecimentos, discursos, histórias e características da linguagem das pessoas com quem conviveu. Há termos usados por Joana Carolina, por Antônio Figueiredo, por colegas do Banco do Brasil. Mas, confessa o escritor, “qualquer semelhança com gente viva ou morta é mera parecença”. Sobre a peça *Guerra do Cansa-Cavalo*, o autor adverte ao direção de que esta peça “não se trata aqui de retratar um muno [o nordestino], e sim de recriá-lo” (MOURA, 2003, p. 65).

O método está operado da seguinte maneira: definimos os acontecimentos que figuraram relevantes na vida do escritor, sendo estes identificados com base em declarações em entrevistas, indicações presentes em seus ensaios e pela recorrência do tema ao longo de sua ficção. Nesse caminho, salientamos dois pontos: 1) não há hierarquia entre estas fontes – ora a ficção motiva a busca do acontecimento em entrevistas, ora declarações motivam o mergulho analítico nos textos ficcionais em busca da transfiguração do tema; 2) em ambas as travessias não se busca a correspondência total e direta entre o vivido e o escrito, isto por que o percurso vivido por nós nessa pesquisa é feito exclusivamente de “palavras” escritas – estas se revelam inesgotáveis, feitas de inúmeras faces transparentes que se abrem para outras faces, e outras, de modo infinito.

Nessa travessia identificamos como relevantes os seguintes acontecimentos: o passado pré-pessoal que povoa algumas de suas obras; a ligação entre nascimento e morte; a procura por uma fotografia; a aparição misteriosa de um parente morto; a pequena cidade nordestina; a partida para a grande cidade; a vida em o Recife/Olinda; o ofício de escrever; os problemas do trabalho burocrático; a cidade de São Paulo; os encontros; a opressão e a indiferença; os triângulos afetivos e conflitantes; o livro como inaugurador de sentidos; a narrativa como capaz de fazer durar o vivido; e o problemática do autor percebido como uma personagem do escritor “real”. Como se percebe, estes temas são agenciados com base em uma cronologia, baseada na vida do escritor: vinda do infinito, a pesquisa destaca alguns acontecimentos que antecedem seu nascimento e que formam sua compreensão de mundo; passando por sua infância; pela vida adulta; algumas viagens; até à sua morte – e desta seguindo sem termo até o presente dessa pesquisa.

Cada uma dessas experiências pré-pessoais ou pessoais, organizada em seção própria, é analisada como se fosse um fio, uma espiral, um sulco, uma órbita que insistentemente percorre os escritos osmanianos. Tais experiências ressurgem como um centro imantado de sentido, transfiguradas em experiências semelhantes que vem dar profundidade à existência ficcional das personagens. Como já destacado, a metamorfose das experiências, agenciadas pelo escritor, afasta suas ficções do conceito tradicional de autoficção, não obstante, estabelecem a operacionalização de um tipo diferente de narrativa transpessoal, a que chamamos

aqui de 'narrativa transvivencial'. Esta (diferente da autobiografia que seria uma espécie de registro de memórias) é composta por experiências vividas, mas também vem a tornar possível outras experiências, alguns percursos, encontros e discursos que sem ela não seriam possíveis. Nas palavras de Lins: “[...] tudo que entendo na vida, minhas relações, minhas amizades mais profundas e enriquecedoras, tudo isso veio através da literatura” (MOURA, 2003, p. 43).

Um ponto significativo de diferenciação: uma autobiografia oferece uma compreensão de si; uma narrativa transvivencial oferece a passagem, a travessia, de si a si.

Esta análise busca apontar que alguns acontecimentos estão de modo recorrente transfigurados em diversas obras do escritor, funcionando como nós e fios que as ligam à sua vida, de modo muito coerente e lúcido como afirma Andrade (1987, p. 27). Isto ocorre como a relação entre o quadrado e a espiral em *Avalovara*: cada obra figura um pequeno quadrado que forma o grande quadrado de sua produção literária; unindo esse conjunto incidem espirais vivenciais, que insistem em reaparecer transfigurados. Como exemplo, temos a morte da mãe do escritor: esse tema surge ora como morte prematura de um filho, de uma mãe ou de um pai; ausência de pessoas importantes; inexistência de um rosto, de uma fotografia; busca por uma narrativa, por uma cidade, por um nome, por uma mulher. Outros exemplos são: experiências da pequena Vitória de Santo Antão-PE; a percepção prematura da morte, ligada à imagem do cemitério; as vivências nas cidades de Recife e Olinda; da viagem à Europa; do trabalho no Banco do Brasil; as experiências em São Paulo; a opressão, o período ditatorial brasileiro (1964-1985).

Cada obra sua é feita de acontecimentos e palavras, numa relação retrojetiva, como bem fica indicado no método utilizado na escritura de *A Rainha dos cárceres da Grécia*, última obra publicada em vida:

Estabeleci um esquema básico e comecei a escrever, a desenvolver esse esquema, exposto, entretanto, aos acontecimentos do dia-a-dia. [...] Trata-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos, com os eventos históricos ou sem importância, de qualquer maneira um dia-a-dia. Uma enchente no Recife, por exemplo, deflagrou na obra determinadas sequências que não estavam previstas inicialmente (LINS, 1979, p. 246).

Nessa obra, “há, não devemos ignorar, um pensamento voltado para o essencial, um pensamento ciente – não científico – e ante o qual a precisão nada precisa: é desfiguração da verdade, máscara, equívoco, ilusão” (LINS, 2005, p. 79). Podemos aplicar a todas as obras de Lins o que Damasceno (2014, p. 379) afirma ser a marca de *A rainha dos cárceres*: “o livro seria marcado por um jogo especular, que instaura ambiguidades e impossibilita delinear fronteiras entre o modelo e cópia”.

Tocado sempre por “fatos noticiados, acontecimentos pessoais, etc.” (LINS, 1979, p. 265)<sup>112</sup>, o escritor está mergulhado “até as entranhas na viscosa, áspera, contundente, banal e também misteriosa realidade em que está imersa a espécie humana” (LINS, 1969, p. 35), de maneira que

A obra literária, esse objeto frágil, tímido, fechado, não surgido sem pena, e sim às custas de um longo, árduo, paciente esforço, da convocação integral de nosso ser, e por isso mesmo capaz de revelar a quem a aborde em condições propícias, áreas que lhe estariam para sempre vedadas, esquivas a qualquer outro gênero de experiência (LINS, 1969, p. 36).

Acreditar que um romance por revelar “a visão que um romancista possui do mundo” (LINS 1969, p. 220) significa também ter em mente que “escrever altera a memória”, pois funciona não como “registro” mas como uma “foice afiada” que “ceifa fatos, semeia fábulas” (ALMEIDA, 2004, p. 17). Com base nisto, analisamos não fatos testemunhados, mas fábulas (transvivências) semeadas pelo lavrador, com cálculo e imaginação, no campo da narrativa literária. Na primeira obra publicada, *O visitante*, lemos o preâmbulo: “Insensato! o que tu semeias não é vivificado, se primeiro não morrer” (I. Cor. 15. 36). A narrativa promove a passagem do vivencial para o transvivencial, pois retroprojeta novos sentidos, que continuam em construção.

#### **4.1 Passado remoto 1: relações entre água, vida e morte**

Nas três seção seguintes iremos analisar como o passado remoto, aquém da data de nascimento do escritor (ou das personagens), surge nos textos osmanianos,

---

<sup>112</sup> Em *Avalovara* também está presente esta ligação com os acontecimentos ocorridos durante o processo de escritura. Exemplos são as referências aos atos governamentais nacionais ou internacionais (LINS, 1973, p. 147).

quase sempre tendo a função de ligar a vida singular de um personagem a uma história mais geral compartilhada por todos, a história do cosmos, a origem da vida ou da palavra. Esta ligação favorece a ideia de que tudo, na maquinaria laboriosa deste escritor, está inter-relacionado e que, portanto, segue um plano traçado há muito tempo, cujas ressonâncias ecoam em suas páginas.

O passado aqui não se trata de um Passado historicamente ‘restaurado’ e ‘acabado’, pois, como veremos, literatura não registra, mas processa “metamorfoses” no vivido, transformando-o numa “realidade nova” (LINS, 1979, p. 167). Possuindo origens indefiníveis (LINS, 1969, p. 60), a elaboração de uma obra e de uma personagem perfaz itinerários secretos e remotos, cuja representação gráfica se adequa bem à ideia de espiral: “tudo, personagens e fatos, vem de um começo inalcançável”<sup>113</sup> (LINS, 1973, p. 72). Para Lins (1973, p. 48), “as narrativas constituem simulacros de uma ordem que intuímos e da qual somos nostálgicos”, “fios, enlaçando-se, formam a renda” de legado coletivo e complexo (LINS, 1973, p. 224). A respeito da espiral, lemos em *Avalovara* (1973, p. 55): “a espiral, parecendo avançar num determinado sentido, é na verdade uma imagem de retorno, de vez que os seus extremos, por inconcebíveis, tendem a unir-se”. Origem e fim são simultâneos nesse figura, ideia difícil de assimilar fora do agenciamento narrativo<sup>114</sup>.

Veremos mais detalhadamente, como em algumas obras ocorre a conjunção entre a história de alguns personagens e acontecimentos ligados às origens do mundo e da vida. Dividimos está reflexão em três momentos: o primeiro extraído do livro de narrativas *Nove, novena* (1966); o segundo do romance *Avalovara*; e o terceiro de *A rainha dos cárceres da Grécia*.

---

<sup>113</sup> De fato, a experiência que temos das coisas do mundo não tem origem em nós, nem se reduz ao resultado do efeito que as coisas exercem sobre o nosso espírito, como concebido pelo empirismo vulgar o concebia (ROMANO, 2012, p. 214).

<sup>114</sup> Para DOLZANE e FERRAZ (2014, p. 262-263), a espiral em conjunto com o quadrado e o palíndromo “se desenvolvem em diferentes temporalidades, fundindo passado, presente e futuro em um arco múltiplo que vai da Roma Antiga ao Brasil de nossa época [...]. Como um caleidoscópio vertiginoso em que as temporalidades se fundissem e se desdobrassem em diferentes figuras, a obra manifesta o Tempo como uma questão que não se esgota na linearidade.” Nesse sentido, são muito significativas as seguintes palavras de Abel sobre o ensaio que escreve: “Vi? Vejo: o tempo e o tempo, as duas faces. Tempos. Vejo e aflijo-me: não tenho meios para expressar. Entretanto, mesmo sabendo ser inútil, devo tentar – um sinal –, pois ver e não dizer é como se não visse” (LINS, 1973, p. 35).

Em *Nove, novena* (1966), primeira obra que oferece o Recife como ambiente, percebemos que as histórias de pessoas que viveram em tempos e espaços remotos se incorporam às histórias das personagens de algumas de suas narrativas. Em “O ponto no círculo”, lemos sobre o encontro não planejado ocorrido em uma pensão no Recife, entre um hóspede e uma jovem. O primeiro instante do encontro é ambientado por referências a um quadro que se encontra na parede do quarto, que apresenta a figura de uma jovem segurando um ramalhete de flores, “lembrando Ana da Áustria” (LINS, 1966, p. 24). Este quadro abre-se como uma janela para um outro mundo, cuja permanência se contrapõe à instantaneidade desse encontro. Na sequência, o hóspede (músico) descreve os ambientes da pensão não a partir do que vê, mas considerando o modo como estes lugares teriam sido organizados no começo do século XX: certamente, teria sido na origem, a residência de uma família abastada, sendo o quarto o que hoje é a cozinha; o térreo, onde se faz as refeições, seria o lugar dos escravos e animais (LINS, 1966, p. 27-28).

A “visitante”, por sua vez, convoca o passado remoto ao introduzir a reflexão sobre os animais que teriam povoado o Rio Nilo “há cinco mil anos”. Segundo ela, a escrita hieroglífica transmutou esses animais, fazendo-os durar, ainda que os tenha reduzido a sínteses contrárias às suas índoles de voar ou nadar (LINS, 1966, p. 29). Noutra passagem, a jovem faz referência às mortes provocadas por um furacão ocorrido há quarenta anos na região do Golfo do México. Os animais mortos, jogados ao mar, serão reduzidos e fossilizados, aguardando assim o dia em que serão redescobertos por algum olhar curioso. Estes e os animais grafados nos papiros egípcios teriam como destino exceder a brevidade da vida humana: assim “agem a vida e a memória” (1966, p. 32). Para a visitante, os significados desse encontro inesperado, aguardarão, como os fósseis e os hieróglifos encobertos pelos detritos do tempo, ser redescobertos e narrados por alguém.

Em *O fiel e a pedra*, vamos encontrar as lembranças de Bernardo sobre uma travessia que empreende contra as águas de um rio em busca de alcançar uma ilha que vislumbra. Sem ter certeza da materialidade do engenho e desconsiderando a proibição da mãe, Bernardo se lança às águas e logo pressente que está sendo arrastado para a morte, sem que haja ninguém para salvá-lo. Paradoxalmente, ele, ao lutar pela vida, demonstra o primeiro ato viril de sua vida, o primeiro passo do

homem que amadurecia em silêncio dentro dele. Para ele, a vontade poderia superar as limitações do corpo: consegue retornar à margem, e nesta encontra a mãe, Lucinda.

A ilha, como um ente ilusório, objetivo móvel parece reaparecer em *Avalovara*, na cidade procurada por Abel. Nessa busca, ele vislumbra a cidade imaginária pairando sobre um canal, aparição que antecede sua morte. A respeito da narrativa sobre Bernardo, muitas mortes perpassam a vida das personagens: Bernardo sofre a morte da mãe, Lucinda, e do filho; Ascânio sofre a ausência da mãe morta, bem como a morte do amigo José, e a da prima de José, Elizabete (ANDRADE, 1987, p. 100). Além destas, destacamos a morte do misterioso Ubaldo, viajante que luta ao lado de Bernardo contra Nestor: ele perde a vida para salvar Bernardo, mesmo sem ser seu amigo. Seria como um sacrifício de si em favor da vida de um outro – semelhante como ao sacrifício da mãe de Lins para dar-lhe a vida.

Em “Retábulo de Santa Joana Carolina” também há reflexões metanarrativas. No Sétimo Mistério, o narrador afirma que o ato de tecer [narrativas] une e ordena “materiais dispersos” que sem ele permaneceriam “imersos no limbo, nas trevas do informe”: é “como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoads e carneiros, casulos, campos de linho, novamente surgissem, com [...] uma vida menos rebelde, porém mais perdurável” (LINS, 1966, p. 106). Para o narrador, ao nomear, a consciência humana separa, ordena, une e recria aquilo que o cerca, fazendo-o durar, contudo, transmigrado (LINS, 1966, p. 117).

Além dessa temática, destaca-se nesse em *Nove, novena* as relações que unem os destinos da cidade do Recife e as forças das águas que o cercam e ameaçam, quase como a uma ilha. A narrativa “Perdidos e achados”, (1966, p. 205), ao narrar a morte por afogamento de uma criança e o desespero do pai, transfigura o que Lins testemunhou durante um passeio à praia em companhia de colegas do Banco do Brasil: um dos amigos perdeu o filho na praia, só vindo a encontrá-lo no dia seguinte (HAZIN e GOMES, 2014, p. 36; MOURA, 2003, p. 74). O narrador faz referência a seres marinhos pré-históricos, peixes e aves costeiras. A presença desses seres originários, relacionando o início da vida com a morte da criança

(PERRONE-MOISÉS, 2014b, p. 98), serve para caracterizar as águas como lugar de nascimento e de morte (ANDRADE, 1987, p. 156). Também:

Sendo observado e narrado por diversas perspectivas, o drama do pai, na revelação que vai se dando ao longo do texto de que seu filho está morto, é projetado sobre um pano de fundo que narra, em linguagem histórico-científica, a evolução das eras geológicas da Terra. A experiência da leitura do conto resulta em uma recolocação da figura do homem – seus dramas, conquistas e fracassos, sentimentos, dores e alegrias – no Cosmos, em meio à imensidão do universo (DOLZANE e FERRAZ, 2014, p. 275).

Nessa simultaneidade está ambientado a busca dramática do pai pelo filho de sete anos. A quase certeza da morte faz a “terra” reaparecer como uma vastidão “calva, estéril e morta” como era no “período cambriano” (LINS, 1966, p. 209). A mesma indiferença que ignora as extinções de inúmeros seres pré-históricos ignora a morte da criança, e isto é indicado pela indiferença com que os companheiros de viagem recebem a notícia. Quase todos estão preocupados apenas com o horário de retorno do ônibus. Nesse ambiente fluído, móvel e indiferente, onde ondas e pessoas continuam suas idas e vindas, cresce o desespero do pai, até a chegada em casa e a certeza terrível da perda do filho.

Nesta mesma narrativa, encontramos uma micronarrativa cuja narradora é uma banhista que está na praia e vê o desespero do pai. Este evento impulsiona seu relato sobre o irmão mais novo, o qual procura avidamente a fotografia do pai (marinheiro), morto por afogamento, antes de ele nascer. Temos novamente a relação entre morte e água. As mesmas águas, onde a vida teve seu início e onde morreram a criança e o marinheiro, regem outra micronarrativa: sobre os encontros clandestinos entre um homem casado e sua amante, também casada. Os encontros ocorrem às margens do canal do Derby, do Recife. Numa dada ocasião, o homem aguarda a amante (indicada pelas letras Z.I.), mas esta não parece. Ele então decide ir embora, quando tropeça e cai nas águas sujas do canal, um “mundo de vermes e detritos” (LINS, 1966, p. 229). Depois de acessar novamente as margens, completamente sujo, o homem (não se faz referência a seu nome) é flagrado simultaneamente por Z.I. e pela esposa. O mergulho nessas águas antecede duas perdas: da amante e da esposa. Ele se percebe desamparado no mundo. Esse fio, ligando morte e águas, é um dos mais significativos em *Nove, novena*, sobretudo porque é a primeira obra que oferece em a dinâmica aquática que caracteriza a

cidade do Recife, cidade de pontes, rios, mangues e marés: “as águas, sempre a nossa ilharga, sempre a ponto de voltar e cobrir tudo que é nosso” (LINS, 1966, p. 237).

Em *Avalovara* também vamos encontrar a presença desse Recife, sobretudo, no tema sobre Cecília. No início da narrativa, encontramos Abel jogando uma rede em uma cisterna; depois ele caminhando, ao lado de Cecília, à beira mar; no mesmo instante em que Cecília revela à Abel que está grávida, um cortejo fúnebre de uma lavradora percorre a praia (LINS, 1973, p. 292); há constantes referências a peixes voadores, a navios, a mapas a navegantes; Cecília grávida morre à beira mar, em um acidente. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, a relação entre o Recife e as águas também recebe destaque: surgem os rios Capibaribe e Beberibe, com suas enchentes e detritos, sempre a ameaçar as edificações; os mangues e a pobreza que os margeia; as relações contrabalançadas entre uma cidade móvel e inundável (Recife) e outra alta e sólida (Olinda); novamente há indicações sobre mapas, sobre os navegadores holandeses do século XVI<sup>115</sup>, sobre seus navios, sobre os recifes que circulam o litoral, etc. *Domingo de Páscoa* não é diferente: nesta novela, lemos sobre as idas e vindas de um casal, uma deficiente e seu cuidador, na Praia de Guarapari, no Espírito Santo. Local com areia escuras para aonde os doentes vão à procura de cura. Todavia, ignoram eles que a morte ronda constantemente esse ambiente, fazendo vítimas. O oceano é caracterizado sempre a partir do que tem de revolto, misterioso e perigoso. Sendo, todavia, ele o que as personagens buscam enfrentar para atingir uma renovação. Mais característico ainda é o assassinato de um dos personagens dentro da piscina do Hotel. Esta cena, vista pelo cuidador (chamado Canoas), antecede as palavras da mulher deficiente (Narcélia), as quais anunciam que Canoas será o próximo a morrer.

Como o próprio título da novela indica, há uma relação com a Páscoa cristã, sobretudo com os temas da morte e ressurreição, de modo que esse texto “mostra a aproximação entre morte e vida” (ANDRADE, 1987, p. 213). Tal aproximação se faz presente em todas as obras de Lins, posto que quase sempre oferecem ambientes

---

<sup>115</sup> Interesse acrescentar que a cidade de Vitória de Santo Antão foi palco da primeira vitória contra os holandeses, ocorrida em 1645, dando início assim a restauração pernambucana (MOURA, 2003, p. 23). Essa batalha é conhecida por “A Batalha do Monte das Tabocas”.

permeados pelo “confronto entre forças opostas – morte e vida – cuja função possibilita o renascimento de uma nova ordem cósmica” (ANDRADE, 1987, p. 226).

Essa última obra vivifica uma visita feita por Osman Lins e Julieta em 1977 à Praia da Areia Preta em Guarapari, no município de Vitória do Espírito Santo (FERREIRA, 2016, p. 4992). Da janela do quarto onde estava hospedado, o escritor se impressionou com a figura de um estrangeiro solitário sentado à beira da piscina, rodeado por toda aquela atmosfera de morte e esperança<sup>116</sup>. A partir de nossas pesquisas, podemos estabelecer algumas relações entre o texto e o ambiente de Guarapari, evidentemente, figuram relações dinâmicas de sentido, de nenhum modo factuais: há em Guarapari a Praia da Areia Preta, que tem, segundo relatos, atributos curativos. Próximo a esta praia há o Radium Hotel. Inaugurado em 1953 pelo italiano Alberto Quatrini Bianchi, esse hotel funcionou até início da década de oitenta, abrigando um cassino, um bar e uma clínica onde as pessoas iam à procura de médicos que prometiam a cura pelo contato com as areias da praia. Por muito tempo foi o mais importante hotel do sudeste brasileiro. Muitas pessoas influentes se hospedaram nesse local. Ainda que não haja informações que indiquem que Osman tenha de fato se hospedado nesse hotel, é possível inferir que, devido à importância e à localização, dificilmente essa construção passaria despercebida pelo visitante. Ao passo que o hotel, ao unir esperança, fortuna e saúde à presença da morte, vem ressurgir nessa novela como local onde o “acompanhante” anuncia o fim.

## 4.2 Passado remoto 2: a história dos outros

Além das relações entre morte, vida e águas, as obras de Lins nos oferecem as relações entre personagens e o ato de nomear o mundo. Em *Avalovara* alguns personagens estão relacionados ao ato de nomear, estendendo-se à própria estrutura do romance. Isto ocorre principalmente nos temas sobre a mulher indicada

---

<sup>116</sup> “Da janela do quarto, o escritor podia ver a piscina e o bar do hotel e teria se impressionado com a figura solitária de um hóspede russo, que, na narrativa, recebe o nome de Velimir Leskóvar. ‘A solidão desse homem o impressionou, bem como a trágica, grotesca e dolorosa presença de doentes na praia, todas aquelas criaturas se cobrindo de areia, esculturas disformes, cor de terra’, contou Julieta, certa vez. Para ela, *Domingo de Páscoa* é o prenúncio da morte iminente de Osman Lins”. Texto presente em: <http://cienciahoje.org.br/acervo/um-domingo-enfim-eternizado/>. Escrito por Célio Yano e disponibilizado em: 14ago13.

pelo sinal gráfico ☺ e no tema “S – A Espiral e o Quadrado”. Neste último, vamos ler a história do comerciante Publius Ubonius e seu escravo Loreius, ocorrida há mais de dois mil, em Pompéia. Publius Ubonius, homem extremamente curioso, vive a “especular sobre o incompreensível”, viaja sempre que pode e hospeda mercadores com o único propósito de ouvir suas narrativas. O curioso comerciante desafia seu escravo Loreius a criar uma frase que obedeça as seguintes regras: 1) uma frase que possa ser lida em qualquer sentido (da esquerda para a direita; da direita para a esquerda), sem que se altere suas significações e estrutura; 2) que represente simultaneamente “a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino”:

A imutabilidade do divino encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase, com o seu princípio refletido no seu fim; enquanto a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão e também na possibilidade de criar, com as letras constantes dessa frase imaginada, que Ubonius não conhece mas deve existir, outras palavras (LINS, 1973, p. 24).

Ao empreender complexas buscas e racionalizações com letras, palavras e significações, Loreius chega à tão desejada frase, a qual trará sua liberdade: *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS*. Traduzida como:

O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. E também se entende: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Esta última significação, portanto, atende também aos anseios místicos de Ubonius. Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável (LINS, 1973, p. 32).

Todavia, Loreius, percebendo a vantagem dessa descoberta, decide, com malícia, vingar-se de Ubonius: guardando o segredo, torturaria a curiosidade do senhor – isto já figuraria um tipo primário de liberdade. O servo começa a desobedecer e a caçoar das ordens, sempre protegido pela constante ameaça de nunca revelar a frase. Mas como tudo, esse plano tinha um ponto de fraqueza: o amor de Loreius por uma cortesã chamada Tyche. O amor faz com que o escravo revele a frase à Tyche, a qual, percebendo as vantagens, vende a informação a Ubonius. Assim, o escravo perde a única chance de conseguir a liberdade. Desesperado, Loreius retorna à alcova de Tyche e se mata. Segundo o narrador, “preparam os dois homens, como se verá, e sem o saberem, o plano desde romance onde ressurgem e do qual são colaboradores” (LINS, 1973, p. 24), isto porque a

narrativa de Abel “imita, ponto por ponto, o longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius”, o qual narra os infortúnios desses homens (LINS, 1973, p. 96). É por meio desta história que podemos compreender as “relações” entre o quadrado, a espiral e a palíndromo.

A convivência na narrativa entre personagens extraídos de épocas remotos e personagens que agem e padecem na narrativa (mesmo sem saber) dos efeitos das ações dos primeiros une tempos, espaços e pessoas que num primeiro olhar nada teriam em comum. Esta simultaneidade somente é possível no agenciamento narrativo.

Além da história do palíndromo, lemos também sobre o “hermético” “disco de Festo” (LINS, 1973, p. 317). A referência a esse misterioso e indecifrado disco/texto ambienta a reflexão sobre a natureza do corpo de  $\odot$  e, conseqüentemente, sobre a natureza das narrativas. Os criptogramas estão grafados no Disco de Festo em sentido horário, em espiral que ruma da borda ao centro do disco<sup>117</sup>, como demonstra a figura abaixo:

Figura 06: imagem das duas faces do disco



Fonte: <https://megacuriosidades.net/traducao-disco-de-festo/>

Segundo o narrador, o sentido oculto na linha da espiral pode ser interpretado como parte de uma espiral maior que entra no disco, “ressoa de longe, de um

<sup>117</sup> O disco de Festo foi descoberto em 1908, pelo arqueólogo italiano Luigi Pernier. O disco foi encontrado em uma câmara junto a cadáveres antigos e ossos queimados, nas ruínas do palácio minoico de Festo, localizado na costa sul de Creta. Provavelmente confeccionado na Idade do Bronze da Civilização Minoica. O texto grafado nesse disco ainda permanece indecifrado.

mundo impenetrável e nos atinge sem significar, evocando a presença e a visão do mistério”:

[...] o texto, em caracteres totalmente desconhecidos e resistentes à decifração, entra pelas bordas, vindo do mundo exterior, vindo do princípio — e enrosca-se em espiral, girando para o centro. [...] Escrita que reflete, mais que nenhuma, o mundo e a nossa contemplação do mundo. Sendo-nos vedado, por uma afortunada ignorância, saber o que exprime ao certo o texto — para nós noturno — do disco de Festo, nele ouvimos e lemos uma verdade unívoca, prismática, laçada pela espiral egressa de um disco invisível, do qual o disco de argila é o centro e cujo nexo final está no centro do objeto moldado pelo ceramista e escriba. [...] Nele, sem que eu realmente possa saber como, capto um vozerio difuso; e a significação do vozerio ultrapassa a de um discurso, consistindo numa espécie de entrelaçamento próximo do caos (LINS, 1973, p. 326).

A morte da cultura e do mundo que tornaram necessária a confecção dessa mensagem silenciou seus sentidos, permanecendo ainda uma síntese, desenhos que subsistem, como fósseis, à espera de interpretação. A sua contemplação, todavia, revela-nos que: o disco de Festo é uma criação humana que tenta dizer algo; sua estrutura geométrica, que reconhecemos, abriga uma mensagem que sobreviveu ao seu artesão; por outro lado, o caráter indecifrado dessa mensagem registra a morte do mundo que a produziu; esse objeto reúne em torno de si tempos e espaços distintos, une escrita e leitura. E o mais misterioso é que: qualquer sentido que se venha a atribuir ao conjunto de seus caracteres já estava presente como possibilidade desde a origem, para além do projeto do grafista.

Outra história presente na narrativa de Abel é a história do “Relógio de Julius Heckethorn”. Heckethorn é um matemático e cravista, nascido na Alemanha em 1908, filho de pai inglês e mãe alemã. Ele cresce ouvindo os carrilhões dos relógios fabricados por seu pai, um relojoeiro. Durante a primeira guerra mundial, Julius é enviado à segurança da casa dos avós paternos, na Inglaterra. Na biblioteca dessa casa, onde vive até o início da vida adulta, ele lê um livro que detalha as informações sobre um projeto de construção de um misterioso relógio, cujo mecanismo sonoro funcionaria influenciado por fatores ambientais, tais como a temperatura. Anos depois, ainda durante o domínio nazista, o pai de Julius, que permanecera na Alemanha, suicida-se ao saber da traição da esposa. Terminada a guerra, anos depois, em 1929, com vinte e um anos, Julius retorna à Alemanha, decide a reativar a fábrica do pai. Neste país, ele conhece a futura esposa, Heidi

Lampl, jovem filha de uma abastada família alemã, que padece de uma doença que a torna cega. Devido a esta doença, o casamento se realiza um ano depois. Com a ajuda do sogro, Julius reabre a fábrica de relógios do Pai e dá início ao seu ambicioso projeto: construir o relógio e seu mecanismo misterioso.

A primeira ideia foi: criar um mecanismo contínuo de medição, tendo em vista que o “tempo” se mostra “um fluxo, um fenômeno contínuo e indiviso” (LINS, 1973, p. 315). Contudo, refletindo mais sobre o universo e o corpo humano, ele percebe que mais adequado seria um mecanismo que funcionasse a saltos, pois assim se organizam o pulsar do coração humano, os dias e as noites, as estações, os ciclos da vida, etc.. Sendo que o caráter cíclico do mecanismo deveria ser quebrado pela introdução da incerteza e do caos que regem o universo. Em seu projeto, Julius decide usar a introdução da Sonata em fá menor (K 462) de Scarlatti, de Mozart. Ele divide as notas em grupos individuais e as distribui irregularmente no mecanismo sonoro. Este abriga algumas peças que são sensíveis às interferências ambientes. Nestas condições, a sequência de notas soa sempre diferente da sequência original, o que torna imprevisível o instante da reintegração do trecho musical, este seria um evento raro como a formação de um eclipse<sup>118</sup>.

Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino (LINS, 1973, p. 347).

Como podemos observar, são semelhantes as dinâmicas do disco de Festo, do palíndromo, da espiral e do mecanismo do relógio de Julius, ambos mantêm “estreita relação com o mundo” e espelham “o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros” (LINS, 1973, p. 166). Nessas maquinarias “a ordem está sempre exposta a rompimento e que um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias” (LINS, 1973, p. 359). Isto seria uma “réplica intencional

---

<sup>118</sup> Para o narrador, esse fenômeno fascinante pede – “como tudo que merece existir e ser fruído — uma conjugação feliz de circunstâncias” (LINS, 1973, p. 345). “Como o romance, o mecanismo acaba por estabelecer um “jogo [que] raramente se completa, e, visto por partes, não é compreensível” (LINS, 1973, p. 346). Para Dolzane e Ferraz (2014, p. 270), o romance conjunta “vários enredos”, “tais como a procura criativa de Abel pela cidade perdida, a procura de Publius Ubonius por seu Unicórnio, a de Loreius pela liberdade através do palíndromo, e a própria escritura de Osman Lins, na tessitura de seu Avalovara”. Vistos isoladamente perdem algo de seu sentido.

da nossa própria existência — incapazes que somos de prever se o instante para o qual nos voltamos será ou não decisivo” (LINS, 1973, p. 346). Mesmos agenciamentos operam no texto escrito, conjunção imprevisível de palavras e sentidos (IGEL, 1988, p. 132; ANDRADE, 1987, p. 180).

Com a emergência da Segunda Guerra Mundial, em 1939, a fábrica de Julius é transformada em uma fábrica de armas, e ele passa a exercer contrariado tal atividade. Depois de muitas errâncias e acontecimentos, Julius coloca o relógio para funcionar. Logo depois ele é preso e fuzilado pelo exército alemão, sob a acusação de ser um traidor. Seu relógio, tempos depois, torna-se propriedade da embaixatriz brasileira, na Alemanha. Durante a guerra o embaixador retorna para o Brasil com a esposa, deixando o relógio no porão da abaixada. Com o fim do conflito, autoridades vasculham o prédio bombardeado da embaixada e encontram o relógio. Decidem enviar, junto com outros objetos, aos embaixadores no Brasil. Anos depois, com a morte da embaixatriz, o relógio é vendido pelo embaixador, que retorna para a Europa. O relógio passa a ser propriedade da família dos Barros Hayano.

Esses sons incomuns e sempre inéditos passam a soar ao longo de toda a narrativa de Abel, vindo a ser símbolo do caráter insubmisso e incerto da narrativa escrita: conjunção de inúmeras partes (letras, palavras, vazios e sentidos), que oferecem incontáveis possibilidades de interpretação. A influência do leitor interfere e modifica a conjunção da maquinaria projetada pelo escritor, oferecendo as diversas faces do texto. O texto abriga “um sentido que nunca cessa de recompor-se, enquanto se revela capaz de responder às perguntas sempre renovada dos leitores” (FERREIRA, 2005, p. 162).

Outra história remota, pré-pessoal, compõe o tema “T - CECÍLIA ENTRE OS LEÕES”. Para compor o corpo múltiplo dessa mulher, com seu sexo “duplo”, o escritor introduz o mito do andrógino e o ofício dos alquimistas. Sobre ela, lemos:

Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício. Um símile impõe-se, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus bifronte. Encontrando-o, adquirem as minhas relações com Cecília, assim o julgo, uma expressão insólita e mesmo assustadora. Indispensável, por enquanto, ao meu comércio com o mundo, chegar à compreensão, ainda que imperfeita, da função do caos e da sua natureza. Os dois rostos de Jano, gravados em tantas efígies monetárias, representam, leio talvez em Ovídio, um vestígio do seu estado primitivo: nas

trevas onde o mundo ainda não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo, Jano, deus dos limiares — e portanto das partidas e das voltas —, chama-se Caos. Liga-se, simultaneamente, à ordenação e à desordem (LINS, 1973, p. 270-271).

O corpo dessa mulher tem relação com muitos elementos que constituem a estrutura do romance: palíndromo, deus Jano, etc.: “não são todas, essas, concepções da inquietude humana — deus, anfibena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndroma — sem princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe, coincide com seu próprio início?” (LINS, 1973, p. 56).

No tema sobre Cecília também vamos encontrar muitas representações culturais típicas do nordeste brasileiro, mais especificamente da cultura pernambucana, tais como a dança do Pastoril, com suas posturas de vermelho e azul, a Diana, seus batuques e regente. Já no tema sobre ☺, delinea-se com mais ênfase os aspectos ligados às origens da palavra, da narrativa e suas complexas relações. Essa mulher possui dois nascimentos: no primeiro, nascimento biológico, perdura o silêncio da própria voz e as vozes dos outros; no segundo, quando sobrevive à queda no fosso do elevador, ocorre a explosão da palavra, a nomeação das coisas (LINS, 1979, p. 176). Além disto, a vida dessa mulher está ligada a um pássaro, o Avalovara, a máquina, a narrativa: esse pássaro surge em seus primeiros anos de vida envolto em mistérios, se desenvolve, se transforma e outros animais, cresce, ganha plumas, depois decai e desaparece nos momentos em que a menina é dominada, primeiramente pelos avós, posteriormente, pelo marido. Ao encontrar Abel, o Avalovara renasce, cresce, ganha penas e voa, forma-se a máquina, a esquadra, a narrativa amplia seus domínios. Esses dois momentos foram indicados em *Guerra sem testemunhas* como sendo o primeiro “provisório” e o segundo permanece para além do rosto e da situação (LINS, 1969, p. 56).

Muitas dessas discussões vão ser transfiguradas em *A rainha dos cárceres da Grécia*, na relação que o professor ensaísta estabelece, no texto, entre as lembranças do convívio com sua amada Julia, o texto escrito por ela, as vozes gravadas e de outras pessoas, as fotografias e o ensaio que desenvolve ao longo dos dias. Isto é o tema da próxima seção.

### 4.3 Agenciamento de memórias póstumas

Logo no título, *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), percebemos a relação necessária que se estabelece entre um passado remoto e o tempo durante o qual agem as personagens: refere-se a uma ladra que viveu na antiga Grécia, a qual arditamente sempre conseguia fugir das condenações e das prisões gregas. Tais aventuras mereceram a admiração da nordestina chamada Maria de França, pleiteante desafortunada de um benefício do INPS, personagem da escritora Julia Marquezim Enone, cujo romance é analisado pelo professor de ciências naturais (seu amante)<sup>119</sup>, texto que lemos, mas que é uma criação de Osman Lins. O professor rege o texto e as reflexões metanarrativas. Tais reflexões que vem reivindicam cada vez mais espaço na obra osmaniana.

Ana da Grécia praticava diversos delitos e por conta disto era periodicamente presa. Mas com extrema inteligência e artimanha, sempre conseguia fugir das prisões e se livrar das condenações. Devido a isto ficou conhecida como a “a rainha dos cárceres da Grécia”. Por esta capacidade de burlar e desvendar os meandros da burocracia judiciária grega, Maria de França a tem como uma heroína. Entretanto, Maria vive justamente o contrário: a protagonista inventada por Julia é uma “heroína parda e pobre” que segue “perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício”, sem nunca chegar a recebê-lo (LINS, 2005, p. 15). A situação é agravada pela loucura e pelo analfabetismo da personagem. O romance de Julia é um texto sobre o “fracasso”: “a heroína, membro de uma classe oprimida, bate-se durante anos contra a burocracia que a desnorteia e cuja língua tenta aprender, sempre em vão” (LINS, 2005, p. 148).

Já o ensaio do professor sobre o romance de Julia Marquezim Enone, morta antes de conseguir publicá-lo, parte da percepção de que seu trabalho nunca conseguirá recuperar fielmente a existência de sua Julia. Semelhante à Maria de França no INPS, o professor se vê desorientado em meio à saudade, à solidão, as suas lembranças, em meio as palavras, ao desafios impostos pela arte narrativa e pelas limitações da compreensão humana, limitada no tempo e no espaço. Diante

---

<sup>119</sup> Como percebido na datação das páginas, a escritura desse diário se realiza num lapso temporal que vai de 26 de abril de 1974 a 23 de setembro de 1975, o período de trabalho do professor registra exatamente o período de trabalho de Osman Lins.

disto, ele se abstém- de realizar um trabalho biográfico (labiríntico como qualquer outro texto) para fazer um ensaio sobre o romance de Julia. Talvez assim conseguisse evitar se embaraçar “entre as recordações e imagens conservadas” de sua amada (LINS, 2005, p. 08).

Para melhor falar da obra e conseqüentemente de sua amada, o professor oferece ao leitor os acontecimentos que compõem a história da escritora: o pai de Julia, Oton Enone, por volta de 1920, fica viúvo com quatro filhos (três meninos e uma menina); ele vai à casa de uma família conhecida decidido a pedir a mão da filha mais velha em casamento. Contudo, a filha mais jovem, Adelaide, ainda adolescente, com coragem e decisão incomuns à sua idade, cerca o homem com palavras e gestos de tal modo que muda seus planos e toma a decisão contra a qual ninguém resiste. Adelaide se casa com Oton, passa a cuidar de seus filhos até o dia do nascimento de primogênito, quando aqueles são entregues aos cuidados de parentes. Com o tempo, Adelaide dá a luz a vinte e quatro crianças, sendo Julia a vigésima primeira. Esta, ao crescer, reconhece nos gestos decididos da mãe “uma expressão de genialidade” e “coragem de ousar e a disposição incansável para levar a termo um projeto desmedido” (LINS, 2005, p. 69). Para o professor, esta história, contada pela própria Julia, certamente abriga algo de um “sabor romanesco”.

Diante disto, é impossível saber as fronteiras, pois não há mais o narrador-testemunha-fiel, o leitor-imparcial, nem mesmo o sentido verdadeiro a ser revelado. Para o professor, na arte romanesca contemporânea fala uma testemunha declaradamente falsa, que oferece sua própria perspectiva a um leitor “desconfiado, rebelde, nada ingênuo”, que sabe da infidelidade da memória (2005, p. 70). Portanto

[...] o papel do narrador, ser enigmático, é misterioso e variado; a ficção contemporânea vem eliminar as interdições que embaraçaram o seu mediador e que, rigorosas, tentavam impor ao universo do romance, intactas, as leis do mundo físico [...] o romance não contém fatos brutos, sendo acima de tudo uma artimanha, verbal (LINS, 2005, p. 72).

O ensaísta se nega a condição de crítico literário, de especialista acadêmico e imparcial, antes de declara um apaixonado por literatura que vive uma “vagabundagem afortunada” (LINS, 2005, p. 80). A exigência de fazer uma análise crítica, seguindo todas as regras do gênero, certamente produziria um “conhecimento útil, ordenado, sólido” do romance, mas não é o que deseja. Para ele

mais importante seria dar voz a sua paixão, a seus afetos, a seu amor pelo literário, a suas lembranças, aos momentos compartilhados com Julia e com sua obra. Somente isto os faria durar um pouco mais no mundo (LINS, 2005, p. 108).

Outra história pré-pessoal que surge no romance de Lins diz respeito à escritora de origem francesa, chamada *Marie de France*<sup>120</sup>, que viveu por volta do século doze, na Inglaterra. Nas obras dessa poetiza, a primeira de origem francesa, o espaço é referido sempre de modo muito sintético e ligado a um sentido mítico. Técnica semelhante utiliza Julia para estruturar a noção de espaço de Maria de França (LINS, 2005, p. 116). Para Maria de Julia, o Recife surge como espaço “simultaneamente real e irreal”, um “tecido de simulações” que não se limita nem nega a cidade real, sempre inseparável da real e mítica Olinda (LINS, 2005, p. 117). Na narrativa dessa personagem, misturam-se constantemente a mobilidade e a instabilidade aquática do Recife e solidez e altitude de Olinda: “surge, da fusão operada, uma cidade fantástica, exclusiva do livro e cuja impossibilidade escapa ao observador não alerta” (LINS, 2005, p. 118). Mas além dessa conjunção de espaços diversos, ocorre também uma conjunção de temporalidades:

[...] outro tempo distante, irrevelado ainda, invade o tempo da fábula e nele permanecerá, concreto e à margem, inacessível: uma guerra antiga, entre mar e terra (repetição do confronto fluidez/solidez, Recife/Olinda?), desenrola-se incongruente no cenário de uma narrativa que a ignora e em nada influirá no seu curso (LINS, 2005, p. 128).

Esta passagem faz referência a uma parte importante da história do Estado de Pernambuco: a invasão e a dominação holandesa de Olinda e Recife, que durou de 1630 à 1654 (LINS, 2005, p. 137). Semelhante ao que ocorre com conjunção de espaços, a presença dos holandeses e dos resistentes, armados com mosquetes, faz nascer uma “temporalidade ambígua, da qual o espaço todo vai impregnar-se”. Continua o professor: “às conciliações móbil/fixo, líquido/sólido, sobrepõem-se o *hoje* e o *ontem*” (LINS, 2005, p. 129).

---

<sup>120</sup> A poetisa de origem francesa, Marie de France (1160 a 1215), viveu e escreveu na Inglaterra. Pouco se sabe da vida, tanto seu nome próprio quanto sua especificação geográfica vêm de seus manuscritos. Ela é considerada pelos estudiosos como a primeira poetisa francesa. Fonte: <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/120617/1/Feminio-2015.pdf>. A personagem Maria de França remete por trilha diversas a este poetisa (FERREIRA, 2005, p. 142).

Outro tema que, durante algum tempo, ocupa o pensamento do ensaísta é a relação do texto com a arte divinatória da quiromancia. Segundo o professor, o texto é dividido em cinco partes, cada uma ligada a um dos dedos da mão, os quais estão ligados a signos do zodíaco. Em cada uma dessas partes de destacam personagem que fornecem os sinais dessa influência, seja por ter um dos dedos ou uma das mãos amputadas, uma das unhas longa, um meneio em um dos dedos, etc.. Somam-se a isto referências a livros, pensadores e místicos que refletiram ou exerceram tal ofício. Entretanto, tudo muda quando o professor conhece o ex-marido de Julia, Heleno: ele tem uma das mãos amputadas. O que antes parecia justificar a relação do texto da amante com a arte da quiromancia, diante da imagem deste homem perdia o sentido. O texto na verdade teria a função de restaurar a mão desse homem rude com quem Julia viveu os primeiros anos de sua juventude. Causou tristeza e ciúmes ao professor perceber que a escritora havia homenageado no texto esse homem, sem dedicar uma única linha a ele, companheiro do tempo de escritura da obra. Percebido agora através do prisma da tristeza e do ciúme: “a Rainha dos Cárceres da Grécia, sem que uma vírgula se deslocasse, sofreu uma transformação interior” (LINS, 2005, p. 124). Já não era o mesmo texto.

Outro acontecimento histórico incluído no mundo de *A Rainha* é a detonação da bomba nuclear contra a cidade japonesa de Hiroshima, fato ocorrido em 1945. A lembrança deste ato de genocídio adentra no texto por meio da referência ao anúncio jornalístico da abertura da fábrica de materiais bélicos no Brasil, a IMBEL em 1975 (LINS, 2005, p. 171). Ao que parece, as referências a esses atentados bélicos servem para registrar que a narrativa do professor ocorre sob o tenso e conflituoso período da Guerra Fria. Somam-se a estas outras reportagens sobre eventos cotidianos, quase sempre ligados à burocracia do INPS e de outras instituições, ao confronto com pais, e as desventuras dos pobres.

Os jornais usados como embalagens e o rádio são os canais acessados por Maria de França. Interessante que Lins em 1951 vive experiências no rádio, através do qual transmite adaptadas alguns textos de outros autores e algumas crônicas suas – ele fez menção a esta atividade no artigo intitulado “Meus prezados ouvinte” (IGEL, 1988, p. 42). Esta mesma frase será utilizada por diversas vezes por Maria de França. No caso desta, tais meios de comunicação são os canais de acesso ao

mundo. Através deles, ela fica sabendo sobre: os heróis brasileiros; a deposição de Constantino; sobre Ana da Grécia; a Segunda Guerra Mundial e seus engenhos nucleares; sobre Melminno Ratto (marinheiro que roubava os navios onde trabalhava).

Outros acontecimentos vem caracterizar o ambiente onde vive Maria de França, exemplo é a caracterização da cidade do Recife como uma cidade ilha, cidade-água, relacionada com os recifes marinhos e com as inundações dos rios. Esta caracterização cria um mundo ameaçado e invadido. Numa passagem significativa, Maria de França, em sua loucura, tenta identificar na torrente do Capibaribe as bordas de um açude rompido. Essa busca sem sentido tem por finalidade introduzir uma reflexão sobre a natureza do “romance”: o romance é um “mundo imerso no mundo, por ele penetrado e nele penetrando”; cada obra existe “perdida na imensidão que circunda” e, constantemente ameaçada, tenta “manter-se una” (LINS, 2005, p. 174).

Na sequência, o professor narra que certo dia, andando pelas ruas do Recife, avistou um homem alto, parecido com o personagem Rônfilo Rivaldo, acompanhado de uma “mulher franzina”, parecida com Maria de França. Ele tenta acompanhar o casal, mas o perde no meio da multidão. Esta passagem indica que o mundo do professor está sendo invadido pelo romance de Julia. Pouco a pouco, ele perde a noção de sua realidade, a cidade de São Paulo, onde vive, é invadida pela Recife e pela Olinda presente no romance, vai perdendo a noção de sua própria identidade, vindo pouco a pouco a se transformar em um personagem do texto, o espantalho Báçira, feito de pedaços diversos de muitas coisas e seres, cuja função é espantar os pássaros que amedrontam Maria de França.

Como visto, a tecitura de um romance vem do infinito e segue sem termo final (LINS, 2005, p. 225). Enfrentando a obrigação de “representar o que ele próprio ignora e nem a ele revela o que significa” (LINS, 2005, p. 225), o escritor inevitavelmente lida com memória e esquecimento, na relação com os quais nasce uma “outra memória” (LINS, 2005, p. 226). O ato de escrever, ao tentar comunicar e vencer o esquecimento, na verdade amplia ainda mais seus agenciamentos, pois condiciona a efetivação e a duração de suas significações à participação de um

desmemoriado: o leitor – açude transbordado que perde as margens na corrente do livro que percorre.

#### 4.4 A “claro” deixado pela morte da mãe

Avançando na análise, passamos a refletir sobre as relações que existem entre Osman Lins, os acontecimentos que envolvem seu nascimento e algumas transfigurações agenciadas em suas obras. Antes de iniciarmos é preciso entender que a ideia de ‘nascimento’ defendida nesta pesquisa tem como fundamentação teórica os argumentos de Claude Romano, para quem o nascimento não é simplesmente a origem do sujeito, mas o acontecimento originário da aventura humana que marca o advento da ipseidade, compreendida como a “capacidade de acolher”, de “estar livre” e de “advir”, de responder, de transformar-se a partir dos eventos vivenciados (MARTINS, 2008, p. 72). Para Romano, afirmar que o nascimento é o evento originário da ipseidade e não sua origem significa dizer que o recém-nascido já surge no mundo relacionado a uma história que precede o instante de seu nascimento, sua ipseidade é inseparável de uma história pré-pessoal, isto é, a história dos outros, um passado imemorial não assumível<sup>121</sup>, que só aos poucos vai adquirindo sentido no ritmo das vivências e das interpretações.

Por conta disto, nossa aventura vai adquirindo sentido na relação não somente com o que nos acontece, mas também na relação com o que a precede. Mas não há que falar em ‘compreensão prévia’, ‘primeira’ ou ‘contemporânea’ do acontecimento – toda compreensão advém sempre depois do instante do evento, como uma ‘travessia’ retrojetiva vivida como uma das muitas possibilidades. Sendo uma das possibilidades, nenhuma compreensão revela uma verdade de nós ou do que aconteceu, antes ocorre como agenciamento constantemente modificando por outras experiências. Portanto, ‘nossa história significa na conjunção com um passado que não fomos responsáveis, anterior a nós mesmos: a história da

---

<sup>121</sup> “[...] assumir equivale a referir uma determinada possibilidade a um projeto livre, logo, assumir o evento do nascimento seria assumir o conjunto de possibilidades impessoais que ele abre, apropriar-se da totalidade de um passado que nunca foi presente para o *Advenant*” (MARTINS, 2008, p. 73). Assumir o nascimento seria conjuntar causalmente numa única compreensão: 1) o que aconteceu antes; 2) o próprio nascimento e; 3) os possíveis advindos após este.

comunidade, dos nossos pais, dos familiares, da raça, da nossa língua, etc.. Mas tudo segue em construção.

O nascimento é justamente o que coloca o homem em relação com um “passado imemorial impossível de ser assumido” (MARTINS, 2008, p. 73), mas não só isto: “é também o que coloca perante uma alteridade”, que, ainda que anônima, só é compreendida em primeira pessoa a partir da instância da ipseidade (MARTINS, 2008, p. 76). É justamente o nascimento que abre o mundo onde essa alteridade advém e segue adquirindo sentido. Nascer é estar em relação com alteridades, com um passado remoto e com o que nos acontece. É isto que torna nossa existência diaspórica, uma busca (constante) por compreensões que dotem nossa aventura pessoal de uma razão.

Mas se o nascimento não é a origem da ipseidade, a morte não é o seu fim: a ipseidade (o modo como nos relacionamos com os acontecimentos) podem sobreviver à nossa morte desde que transpostas em narrativas. Estas, advindo como “acontecimentos”, aglutinam-se às significações da aventura de quem lê ou ouve<sup>122</sup>: são janelas junto às quais espreitamos mundos alheios ao nosso. O ato de narrar materializa a travessia de si a si, isto é, doa ao que é essencialmente transitório uma certa permanência, cuja articulação depende das relações vivenciadas entre ipseidade e alteridade (MARTINS, 2008, p. 83). O texto é justamente o que marca a passagem do permanente e a permanência do transitório, réplica do palíndromo, da espiral, do relógio incomum de Julius, do Disco de Festo e de tantos outros elementos apresenta nas narrativas osmanianas.

Esta argumentação vem fundamentar o exame das relações entre a obra de Osman Lins e os eventos que marcam seu nascimento. Um naturalmente se destaca: a morte de sua mãe (aos dezoito anos de idade), ocorrida dezesseis dias depois do nascimento do escritor. Além desta, marca a vida do pequeno Osman a perda dos dois primeiros meio-irmãos, mortos ainda bebês, uma menina, Silvia, e um menino, chamado José. Esses contextualizam sua infância (HAZIN e GOMES, 2014, p. 38).

---

<sup>122</sup> Para Holanda (2014, p. 191), o texto osmaniano “faz surgir uma percepção de mundo, que agora é acrescentada ao mundo; um avanço na percepção do real, que agora se acresce à realidade do leitor; um ganho real”.

Em entrevista, o escritor confessa que a ausência materna marcou fortemente, como um “claro”, sua vida e sua produção literária. Por algum mistério do destino, sua mãe parece ter vindo ao mundo com o único encargo de dar-lhe a luz. Sendo assim, assume a responsabilidade de honrar esse sacrifício tornando sua vida grande (LINS, 1979, p. 188). Nas palavras do escritor:

Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim [...]. Mas esse negócio acho que me marcou bastante. Já tive a oportunidade de dizer que isso configura minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe. Isto talvez tenha me conduzido a suprir de algum modo, através da imaginação, essa ausência (LINS, 1979, p. 211).

Certamente que o escritor não se relacionou pessoal e conscientemente com a morte da mãe. Este evento somente posteriormente foi adquirindo os sentidos acima declarados. Por causa disto, essa ausência vai ao longo do tempo adquirindo outras significações, aprofundadas pela inexistência de uma fotografia dessa mulher. Vivendo esta ausência e a falta de uma imagem que parcialmente preenchesse esse vazio, o menino encontrou nos relatos dos familiares a única maneira de ter acesso àquela mulher. Desde muito cedo o menino percebeu que as narrativas dos familiares tornavam presente o que tinha deixado de existir ou faziam existir o que não existia ainda – escritas, tais narrativas poderiam fazer essas imagens durar mais tempo. A força e a instabilidade desses relatos motivaram o jovem a buscar sua própria narrativa, sua própria visão de seu mundo, cuja órbita principal é a busca por compreender o que essencialmente está ausente.

Povoando sua narrativa de personagens que buscam algo sem saber exatamente do que se trata – um amor, uma mulher, uma cidade, um filho morto, uma fotografia, uma palavra, uma narrativa, uma lembrança – o escritor transfigura o vazio deixado pela morte de sua mãe e pela falta de uma imagem sua, inaugurando novas significações para este evento, para sua vida e para a literatura (FERREIRA, 2005, p. 18). Esse “claro” surge transfigurado de diferentes maneiras: personagens sem rosto; ausência de descrições físicas; ausência de nomes (NITRINI, 1987, p. 24); utilização de sinais gráficos para indicar as personagens<sup>123</sup>; visão aperspectiva;

---

<sup>123</sup> Nesse ponto é pertinente trazer as palavras de Inara Gomes (2014, p. 200) sobre esse aspecto da técnica osmaniana. Em seu entendimento, “o tratamento impessoalizador dos caracteres e das vozes

multiplicidade de identidades ou corpos; conjunção de discursos; personagens que buscam (por uma cidade, por uma mulher, por uma fotografia, por uma narrativa); filhos que não conhecem seu pai ou sua mãe; pais que perdem seus filhos prematuramente; abortos; etc. (ANDRADE, 1987, p. 75; FERREIRA, 2005, p. 30).

O primeiro romance *O Visitante*, publicado em 1955, oferece ao leitor as angústias que vive Celina na relação que mantém um professor casado, Artur. Este ensina em uma escola renomada da cidade, enquanto Celina, também professora, ensina as crianças em sua pequena escola. Ambos, de meia idade, moram em uma pequena cidade do interior de Pernambuco, cujas características remetem à cidade natal do escritor, a pequena Vitória de Santo Antão. Os pais de Celina morreram quando ela tinha quinze anos, por causa disto, ela vai morar com um irmão. Leva uma vida solitária na casa do irmão. Com o passar do tempo, ela encontra algum alento na escritura de um diário, na amizade com Rosa, e nos alunos, a quem se dedica diariamente.

Artur, sob o pretexto de matricular o filho pequeno na escola de Celina, começa a visitar sua casa. Aos poucos, sorrateiramente, o homem vai se aproveitando da solidão da mulher, vê nisto uma oportunidade para seduzi-la. Celina, ignorando todos os sinais que anunciam a trama que a envolve, cede ao cerco de Artur e o resultado é uma gravidez. Ao saber disto, Artur, contrariado, começa a pressionar Celina para abortar a criança: seu argumento era de que nem ele, casado, nem ela poderiam ter os nomes manchados na cidade.

Convencida de que seria a única solução sensata, Celina aceita a proposta de Artur e viaja à outra cidade em busca do médico indicado para realizar o aborto. Parcialmente recuperada, Celina retorna à sua cidade numa data próximo ao Natal, o que vem tornar ainda mais terrível a dor de ter “sacrificado a criança”. Não obstante os sentimentos de arrependimento e culpa, do medo do julgamento dos outros, ela deseja dar continuidade a sua vida (LINS, 1970, p. 143). Ao chegar à cidade, ela segue para sua casa recebendo os acenos afetuosos dos moradores. Nesse mesmo dia ela fica sabendo que Rosa, sua melhor amiga, havia morrido há

---

narrativas”, oferecido em *Nove, novena* e ressaltado pela crítica, possibilita dizer que “esse livro acompanhava o movimento de transição da “ficção egótica” para a “ficção suprapessoal”, que “caracteriza-se pela transfiguração mítica ou metafísica do real”.

alguns dias. No início das visitas de Artur, Rosa teria tentado alertar Celina sobre as más intenções do professor, porém a visitada não acreditou. Sabendo da interferência de Rosa, e para continuar com seus planos, Artur trama uma calúnia contra Rosa, fazendo-a perder o emprego e a honra na cidade. Toda esta angústia leva Rosa à doença e à morte. Diante disto, Celina percebe o quando aquele homem era perigoso.

Já instalada em sua casa, casa que parecia acusá-la a todo o instante, Celina recebe Artur, que, dissimuladamente, fala sobre a angústia de Rosa. Enfurecida e decidida a nunca mais o ver, a professora discute com o homem e o expulsa de sua casa. Imersa novamente em sua solidão, ela percebe com clareza que as experiências desse amor adúltero, misto de descobertas, desejos e dores, transformaram-na totalmente: a Celina de outrora já não existia mais, havia morrido.

As circunstâncias que envolvem o nascimento de Lins, de acordo com nosso ponto de vista, surgem transfiguradas na morte do filho de Celina, sendo que se relacionam segundo um contrapondo: Lins sobrevive e a mãe morre; Rosa sobrevive e o filho morre. Não obstante essa diferença, a narrativa sobre a perda sofrida por Celina acaba projetando as vivências do escritor segundo novas perspectivas. Se a morte da mãe influenciou o nascimento de um modo de narrar, a morte do filho possibilita o nascimento de uma nova Celina, inseparável do segredo que carrega e do fato de ter sido desejada por alguém.

Em 1957 é publicado o livro de contos *Os gestos*. Neste há vários contos nos quais está reescrito o tema da morte prematura: de um filho; de um pai; de uma mãe. No conto “O navio” (1994, p. 72), um jovem relembra o diálogo de despedida entre ele e sua ex-namorada, Helena. Sendo um rapaz frágil e muito sensível, ele se julga incapaz de constituir uma família. Em certa feita, o rapaz confessa que “não conhecera o pai”, já morto. Em outro conto, “Cadeira de balanço” (LINS. 1994, p. 51), temos acesso aos pensamentos e aos sofrimentos de uma grávida, Julia Mariana. Esta, nos últimos dias da gestação, padece de dores e inchaços que dificultam a execução de suas tarefas domésticas, o que muito aborrece seu marido, Augusto. A transfiguração do tema da mãe que morre ocorre da seguinte maneira: Júlia Mariana imagina duas possibilidades em relação ao seu futuro, primeiro, ela morrendo, o marido sentiria remorso pelos graves silêncios e pelo afastamento que

marcaram seu convívio; segundo, ela morrendo, ele não sentiria remorso algum e se casaria rapidamente com outra mulher, esquecendo-a totalmente. O conto termina antes de sabermos o desfecho do parto; tudo o que é narrado ocorre em um único dia, que acaba no fim da tarde com a chegada de Augusto: ele friamente gesticula para ela levantar-se de sua cadeira, onde ele costuma sentar-se toda a tarde para ler o jornal.

No conto “episódio”, ainda de *Os gestos*, lemos o drama de um casal, sem nomes declarados, que assistem as agonias e a morte do filho ainda bebê. O marido acredita que a criança tem melhorado, porém a esposa, sempre aos prantos, discorda e vê no quadro uma constante piora. Dando a entender que a piora do filho tem relação com a tristeza que a mãe demonstra, o marido manda ela sair do quarto, e começa a tentar animar a criança com brinquedos e cantos. Mesmo contrariada, a mãe sai. Minutos depois a criança morre. A esposa recebe a notícia entre sentimentos de desalento, perda e ódio pelo marido (LINS, 1994, p. 60). Em “Elegíada” encontramos o discurso saudoso de um idoso sobre a esposa recém falecida. Toda a narrativa se desenvolve no espaço onde ocorre o velório. Suas reflexões giram em torno da indiferença dos filhos em relação aos sentimentos vividos ao lado da esposa. Somente ele e a falecida compartilharam a profundidade e os pormenores da cumplicidade diária. Novamente a perda rege a trama. Temos também o conto “O perseguido ou Conto enigmático”, neste há a indicação de lembranças que remetem a uma menina, talvez morta por enforcamento, chamada Luci, e à presença de um velho que persegue o narrador (ANDRADE, 1987, p. 83): “E Luci?... As vozes estão silentes. Dilui-se a origem. Os passos que foram dados não deixaram pegadas. Somente o velho escapou do passado e persegue-me” (LINS, 1994, p. 47).

Transfiguração ainda mais evidente há em *O fiel e a pedra*, romance publicado em 1961. Neste, um menino chamado Ascânio sofre com a ausência da imagem da mãe (Cissone), morta logo após seu nascimento (LINS, 1974, p. 65). A única fotografia que existia, feita no dia do casamento de sua mãe, foi queimada pela avó materna (Suzana), com quem Ascânio vive. O mesmo destino teve os outros pertences de sua mãe, “de modo que era quase como se Cissone jamais houvesse existido” (1974, p. 30). A ausência dessas provas da existência da mãe o leva a

perceber a efemeridade de “tudo”. Diante disto, ele se pergunta: “como viver num mundo tão mutável, onde nada ficava, nada mantinha a sua luz perene e mágica?” (LINS, 1974, p. 264). A resposta a essa questão será dada dois anos depois, em 1963, em *Marinheiro de primeira viagem*:

[...] Ascânio angustia-se com o desaparecimento de seus mitos. Ele vê, em todas as coisas amáveis, uma garra escondida, um dente para corroê-las. Embora não possa dizer, desse personagem, que seja autobiográfico, a verdade é que, em certa época, perturbava-me esse fugir das coisas entre as minhas mãos. Principalmente o fim irremediável de tudo o que constituiu o mundo de minha infância, que absolutamente não foi risonha, nem festiva, antes solitária e cinzenta, mas onde conheci a ilusão do eterno. Ora, *O fiel e a pedra* foi uma tentativa de reconstituí-la, de refazer o meu reino devastado, tarefa que só através do romance poderia tentar. Pois eu também tivera destruída a minha Tróia, cujos muros pareciam-me inexpugnáveis. As alusões, no romance, a cheiros, a rumores, árvores e bichos, decorrem quase sempre daquela ânsia de prender a vida, que era traço mais intenso de Ascânio; e à necessidade de fixar, ou recuperar, uma vida que já não existe, necessidade hoje ultrapassada, porém que se tornou, na época em que concebi e elaborei este romance, irresistível. Eu queria reerguer, com amor e lucidez, o tempo da minha eternidade e, nele, tentar mover meus mitos, os heróis da minha infância, minha mitologia (LINS, 1963, p. 44).

Em uma carta à filha Ângela, citada por Moura (2003, p. 75), o escritor confessa a relação que entre a “passagem do tempo” e o menino Ascânio:

Certa vez, há muitos anos, assaltou-me no meio da noite, um sentimento extremamente agudo da passagem do tempo. Titio, que significa tanto na minha infância, estava envelhecendo, etc. Eu morava aí na 184, era noite e estava deitado. Levantei-me devagar e caí em pranto, na saleta anexa a cozinha. O fato foi transmutado – pois minha literatura sempre modifica muito os fatos reais em que acaso se fundamente – está no capítulo XLVIII de *O fiel e a pedra*. (Domingo de festa. A luta contra o invisível e a migração dos ídolos. O menino decide o seu destino). A parte a que me refiro está em ‘A migração dos ídolos.

Para Regina Igel (1988, p. 51), “é possível aproximar Ascânio do próprio Osman Lins, órfão de mãe, criado por uma tia e uma avó”, isto porque, o que tudo indica, o escritor transmitiu muitos dos afetos que viveu em sua infância para esse personagem.

Outro acontecimento na mesma obra nos remete à perda de Lins: a morte do filho de Teresa e Bernardo, protagonistas. Nesta obra, a ambientação se desenvolve declaradamente em Vitória de Santo Antão, e em uma fazenda, chamada de Surrão. As primeiras páginas do romance oferecem os momentos de sofrimento e a morte

do filho do casal, tudo ocorre em Vitória, numa noite quente e semimorta. O casal perde o bebê em decorrência de complicações de saúde, contra as quais nada pode fazer devido à falta de condições financeiras. Esta precária situação adveio depois que Bernardo deixou o emprego de cobrador de impostos municipais, por não aceitar se corromper. Nessa obra, diferentemente de quase todas as outras, há a culminância da vitória sobre as desventuras: o casal, ao final, vive um vida feliz ao lado dos filhos.

Nessa travessia, chegamos à *Nove, novena*, coletânea de narrativas publicada em 1966. Em uma de suas narrativas, intitulada “Conto barroco ou unidade tripartita” (LINS, 1966, p. 156), ambientada em Ouro Preto – MG (ou em Tiradentes ou em Congonhas), lemos a história de um matador de aluguel que procura sua vítima, José Gervásio (também chamado de Pascácio ou Artur). O desenvolvimento do conto se dá a partir da partícula “ou”, que tem como função contrapor as diferentes versões dos acontecimentos, conforme a multiplicidade indicada no título. O matador (indicado pelo sinal gráfico □) coleta informações sobre o paradeiro de Gervásio com uma prostituta que teve um filho com ele. Movida pela mágoa de não ter o filho reconhecido pelo pai, a mulher aceita, em troca de dinheiro, apontar os passos da vítima. O tema da morte ressurgiu transfigurado da seguinte maneira: o filho recusado morre meses depois de nascer, deixando somente algumas fotografias, roupas e brinquedos. Para o narrador, essa narrativa une “a letra e o borrão, o pássaro e o tiro, a convivência e a distância, construir, demolir, nascer, viver, morrer” (LINS, 1966, p. 160). A conjunção entre “nascer, viver, morrer” é justamente o que caracteriza o nascimento de Lins.

Na narrativa “Pastoral”, ainda de *Nova, novena*, reaparece o tema da mãe ausente: o jovem “Balduíno Gaudério” é órfão de mãe; e o menino Baltasar não conhece a mãe, pois esta fugira com o amante logo após seu nascimento. Na mesma casa vivem Balduíno, seus dois irmãos, Domingos e Jerônimo (solteiros com aproximadamente quarenta anos de idade), seu meio-irmão Baltasar, seu pai e Joaquim (um parente distante). Após a morte da primeira esposa, o pai de Balduíno casa com uma mulher mais jovem, sendo Baltasar o fruto desse relacionamento. Porém, logo após o nascimento do menino, a mulher foge com o amante, deixando para trás seu filho e algumas fotografias. Devido à semelhança física com a mãe,

Baltasar é rejeitado pelo pai e pelos irmãos. Ao fim da narrativa, diante do olhar indiferente dos parentes, Baltasar morre pisoteado por um garanhão trazido pelo pai para acasalar com sua égua de estimação, Canária. Para o narrador, a morte do menino afasta de seu pai e de seus meio-irmãos a lembrança da mulher traidora, feita presente no rosto do menino (LINS, 1966, p. 174).

O tema também reaparece em *Avalovara*, em vários momentos. O protagonista Abel não conhece seu pai biológico. Ele é criado por sua mãe, uma ex-prostituta, por seu padrasto (Raul Nogueira de Albuquerque e Castro, o Tesoureiro), junto aos seus sete meio-irmãos. Em muitas ocasiões, Abel leva o tempo a inventar na imaginação homens de vida clandestina que poderiam ser seus pai (LINS, 1973, p. 156). Mas é no amor por uma mulher que esta imagem surgirá mais definida: seu pai será um dos seres que compõem o corpo de Cecília, mas “não o pai carnal e nem sequer um pai imaginário. Um pai de outro gênero”, ligado ao “trabalho constante, mas não árduo” (LINS, 1973, p. 209): ofício de alfaiate, descrito com suas “réguas”, “giz de alfaiate”, cortes e tecidos (LINS, 1973, p. 210). Este retoma a figura do pai do escritor, Teófanos da Costa Lins (IGEL, 1988, p. 23), também alfaiate.

A própria personagem Cecília transfigura em sua história o tema da morte prematura: ela morre grávida em um trágico acidente em meio às pedras da Praia dos Milagres, em Olinda, pedras cuja função seria barrar a fúria do mar (novamente vemos água e morte ligadas). Esta ligação se materializa também na proximidade existente entre Abel e um tio, também chamado Abel, morto afogado quando Abel tinha cerca de nove anos de idade. No velório do tio, o menino conhece a viúva, Ercília, nome que o remete anos depois por vias diversas à Cecília. Enterrado o tio, Ercília, a tia, é esquecida pela família (LINS, 1973, p. 78).

O escritor confessa em entrevista que o contexto da morte dessa personagem tem como referência um acidente sofrido por uma pessoa muito querida por ele (LINS, 1979, p. 177). Ainda que haja diferenciações evidentes, as palavras na obra que buscam traduzir toda a dor e o desespero de Abel diante de Cecília morta reverberam os sentimentos que invadiram momentaneamente o escritor diante da notícia do acidente, que no primeiro momento não se sabia se fatal ou não: homem e personagem, em seus respectivos campos de sentido, atravessaram (por um instante ou definitivamente) o “limiar humilhante” da impotência diante da perda. A

morte de Cecília grávida marca o fim de tudo que prendia Abel ao Recife, e cria as condições para sua ida para São Paulo, onde encontrará seu último amor, uma mulher feita de palavras. Nesse sentido, Cecília conjunta morte e “reinício” (LINS, 1973, p. 270).

Um ambiente que quase sempre reaparece nas narrativas do pernambucano é o cemitério. Na história de Ascânio, a visão do cemitério, com suas sepulturas e cruzes, inaugura a percepção da morte. Depois dessa visão, numa noite febril, Ascânio sonha e suplica à avó Suzana que não quer morrer. Nesta mesma noite, sua tia Teresa o visita, e o menino a vê se transformar na imagem da morte com a foice. No sonho, Ascânio foge e procura abrigo batendo “de porta em porta, procurando a mulher. Batia e falava, ninguém o entendia, era um lugar estrangeiro. Anoitecia, ouviam-se rugidos, a cidade estava deserta, uma cidade enorme” (LINS, 1974, p. 129). Cidades desertas e frias vão ambientar o corpo de Roos, em *Avalovara*. Nesta mesma obra, o protagonista Abel vaga pelas cidades europeias em busca de Anneliese Roos, uma busca inútil. Em *Marinheiro*, a cidade de Verona é o ambiente onde Lins transfigura sua busca por uma mulher chamada Julieta, a qual, depois percebe, estaria na verdade no Brasil. O tema do cemitério vai ressurgir em *La Paz existe?*, na relação estabelecida entre a morte de sua tia Laura, no Brasil, e os cemitérios campesinos construídos ao longo das estradas peruanas.

Voltemos à Ascânio. Para sua tia Teresa, o tempo provocou uma mudança profunda no menino, parecia ter “feito uma viagem”, da qual retornou totalmente diferente. Agora era “constante no sobrinho, aquilo de esgotar as suas convivências – com pessoas e coisas – e avançar” (LINS, 1974, p. 248). Alguma “determinação ainda sem nome” tornava “impossível todo laço forte, toda ligação constante”, agravado ainda mais com o passar dos anos. Para o adolescente Ascânio, tudo, as coisas, os cavalos de madeira, a beleza das moças, tudo estaria morto. Em algumas ocasiões, desejou a morte: estando morto “nada mais o atingiria, mutação, violência, desagregação, nada mais o atingiria. Nunca”. Todavia, a percepção de que “os encantos não morriam, apenas emigravam” (LINS, 1974, p. 264), lhe deu a esperança de poder fazer durar (por vivificação, acréscimo e ressignificação) o mundo de sua infância: este seria o “rumo” de sua existência a partir de então.

Em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de *Nove, novena*, no fim do “Sétimo mistério”, Laura afirma que quando viajava com a mãe, Joana, para receber o ordenado na cidade, e via as cruzes e o cemitério tinha muito medo, “fechava os olhos, para não ver os túmulos, os fogos-fátuos”. Por outro lado, a visão desse ambiente também trazia, talvez por causa da fome, do cheiro de pão e café que saia das casas e da iluminação da cidade, a sensação de abrigo e de segurança, que a escuridão da zona rural carecia. Guardaria dessas viagens cheias de sofrimento esses pequenos prazeres, essa sensação de abrigo e segurança (LINS, 1966, 112).

Tendo relação com a morte e com o cemitério há o cortejo fúnebre, tema recorrente na escrita osmaniana. Percorre *Avalovara* o cortejo fúnebre de Natividade, uma idosa afrodescendente que cuidara de Olavo Hayano durante a infância. Terminada o trabalho de criar o menino, já idosa, Natividade foi internada em um asilo, onde morre. Seu cortejo atravessa as ruas de São Paulo, invadindo e comovendo as pessoas. Na interpretação de Igel (1988, p. 155), esta senhora, pelas simbologias que envolve, é percebida como unindo “morte” e “nascimento”, “o fim e o recomeço”. A ligação entre a morte e o nascimento, início e fim, também está presente nos elementos que compõem a estrutura textual do romance: a espiral, o quadrado mágico e o palíndromo. Ambos promovem a união entre princípio e fim, ida e retorno. Isto é reforçado por alguns seres míticos referidos pelo narrador: deus Jano, o dragão de suas cabeças, a anfisbena, a representação alquímica do casamento entre sol e lua, a hermafrodita (LINS, 1973, p. 55). Da mesma forma, a queda de ☺, quando criança, no poço do elevador, marca o seu segundo nascimento (LINS 1973, p. 60).

No texto “Marcha fúnebre”, presente em *Casos especiais de Osman Lins* (1978, p. 97), obra que abriga três textos destinados a uma série da Rede Globo, exibida em 1975/1978, vamos encontrar a história de uma atriz aposentada, Selena Raquel, e de seu filho de vinte anos, Tarcísio. Este não conhece o pai biológico, nem sequer viu uma imagem sua. Tarcísio é muito ligado à mãe, de tal modo que a sua namorada propõe que fujam para o mundo, para longe da mãe, só assim ele nasceria de fato. O casal inicia a fuga, mas Tarcísio desiste e retorna para casa, deixando Regina na estrada. Ao chegar em casa, ele encontra a mãe morta. Sua mãe morta reaparece rejuvenescida e passa a acompanhá-lo durante a organização

do funeral. A morta, vestida de branco e sobre um cavalo, acompanha seu próprio cortejo fúnebre. Diante de toda a burocracia<sup>124</sup>, Tarcísio acaba sepultando a mãe sob a grama do Parque Ibirapuera. Após o sepultamento, sua namorada Regina reaparece e o consola. Sozinho no mundo, Tarcísio conclui: “hoje terminou de verdade a minha infância” (LINS, 1978, p. 126).

A imagem do cemitério está presente em *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005, p. 110-111), sendo vivificado pelo olhar lunático da personagem Maria de França. Na visão do cemitério, que existe em frente ao hospício onde está internada a personagem, há grandes árvores que servem como estrutura para os ninhos, no abrigo dos quais os pássaros colocam seus ovos. Árvores semelhantes alimentariam em outros pontos do mundo os homens (palmitos) e os animais (girafas e elefantes). Nesta imagem, criada pela loucura da personagem, estão inter-relacionadas morte e vida.

Na história do pai de Julia Enone, Oton, encontramos outro exemplo transfiguração das vivências do escritor. Oton, viúvo, pai de uma filha e três filhos (cuja fotografia trazia com carinho no relógio de algibeira), decide casar novamente. Para tanto, vai à casa de um conhecido pedir a mão da filha mais velha em casamento. Chega numa tarde e, enquanto aguarda a chegada do chefe da família, conhece a filha mais jovem, Adelaide, adolescente, cujo gesto atrevido e decidido de apresentar-se o atrai. Durante os dias que permanece na casa, é cercado pelas palavras e pelos gestos dessa jovem, que um dia, corajosa e decidida, diz: “o senhor deve casar, sabe?, mas é comigo” (LINS, 2005, p. 68). Sem resistir a tal decisão, Oton pede a mão de Adelaide em casamento. Ela cuida muito bem dos enteados até o nascimento do primogênito. Depois disto, os enteados são distribuídos entre parentes da mulher morta, sendo quase totalmente esquecidos (até a fotografia da filha desaparece). O casal tem vinte e quatro filhos, sendo Julia a vigésima primeira. Esta só saberá da existência dos meio-irmãos aos dezesseis anos de idade (LINS, 2005, p. 68). Tempos depois mudam-se para o Recife, onde vivem uma vida confortável. Oton torna-se cada vez mais submisso ao “gênio tribal” de Adelaide.

---

<sup>124</sup> Devido à expansão imobiliária em São Paulo, era quase impossível conseguir um túmulo permanente, como desejava a mãe. A maioria disponível era de caráter temporário, gavetas onde o corpo ficava por no máximo três anos.

Confessa o professor: “esses fatos, naturalmente, foram-me transmitidos por quem escreveu *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, que pode ter infundido à crônica da família algum sabor romanesco” (LINS, 2005, p. 69). Interessante que nessa observação do ensaísta tanto Julia quando Lins podem ocupar o lugar de “quem escreveu”.

Ainda extraímos outros exemplos. Aproximadamente aos dezesseis anos, Julia casa-se com Heleno, homem rude, com quem vive uma vida conflitante. Três anos depois se separa de Heleno e volta a morar com os pais. Uma de suas irmãs está noiva, o noivo tem um irmão que também é comprometido. Sem considerar tais condições, Julia inicia um relacionamento clandestinamente com esse jovem, vindo a engravidar. O pai de Julia e seus irmãos exigem que ela aborte a criança, ela se recusa. Oton, contra a vontade de Julia, busca entregar a recém nascida ao pai, agora casado. Julia tem um ataque nervoso e é internada em um hospício. Heleno denuncia a recém nascida como fruto de um adultério e some no mundo, se desfazer o casamento (LINS, 2005, p. 141). Recusada pelo pai, a criança é entregue aos cuidados de um dos irmãos de Julia (LINS, 2005, p. 94). Seis anos depois da separação, Julia reencontra o ex-marido, Heleno, no Bairro no Pina em Recife. Desse encontro resulta outra gravidez. Heleno abandona novamente Julia. Renegada por Oton, Julia adoece e é internada novamente em um hospício, onde aborta o filho.

Semelhante ao que ocorre em *Avalovara*, interpõe-se à narrativa ficcional de *A rainha dos cárceres* reportagens de fatos ocorridos à época veiculados em jornais ou transmitidos por rádio<sup>125</sup> (MOURA, 2003, p. 83). Há duas reportagens que merecem destaque, pois denunciam a morte de duas gestantes e seus filhos em decorrência da negligente burocracia estatal: a gestante Divina Alves de Rosa morre grávida

---

<sup>125</sup> Nas palavras do próprio Osman Lins (1979, 252): “O romance é concebido, posso dizer, em três camadas: a do real-real, a do real-imaginário e a do imaginário-imaginário. A do real-real é a de todos nós, a dos acontecimentos de que participamos e que os jornais noticiam. O romance é escrito em forma de diário (com as datas dos dias em que eu, o autor verdadeiro, escrevia as respectivas entradas) e esse diário é invadido aqui e ali pelo noticiário da imprensa. Mas a quem é atribuído, no livro, esse diário que escrevi? A um professor secundário de História Natural. Ele se situa, já, no plano do real-imaginário. Mas ele medita e escreve sobre um romance deixado pela sua amante morta. Romance que constitui, no meu livro, a camada do imaginário”. Para Santos (2000, p. 225): “O narrador, jogando com a memória (mental e textual), relaciona lembranças e esquecimentos, enquanto componentes decisivos para integrar, num só universo narrativo, as diferentes camadas de que se compõe o texto integral”.

após não ser atendida em vários hospitais e órgãos de assistência – motivo: ela não portava os documentos necessários; Rita Correia de Araújo Esteves também morre grávida por falta de atendimento – motivo: os hospitais alegavam que, aos sete meses, não era o momento de receber assistência médica (LINS, 2005, p. 117)<sup>126</sup>.

A morte também é um tema que se destaca em *Domingo de Páscoa*, novela ambientada na praia de Guarapari, no Estado do Espírito Santo, praia visitada por Osman Lins e Julieta de Godoy em 1977, um ano antes do falecimento do escritor. Pessoas doentes procuram a cura nas areias escuras dessa praia. Os protagonistas são: Canoas e Narcélia. Canoas, com quarenta e quatro anos, é o cuidador de Narcélia. Esta, portadora de necessidades especiais, tem quarenta e seis anos. Outro personagem que se destaca é Velimir Leskóvar, um estrangeiro solitário que é assassinado por alguns jovens veranistas. Há também a presença de um “acompanhante” misterioso que anuncia a chegada da morte. Destacamos aqui um dos diálogos entre Canoas e Narcélia, sobre a morte: Narcélia afirma que deseja “passar a Semana Santa em Sevilha”; Canoas confessa o mesmo desejo, contudo, a mulher afirma que ele sabe que não irá, pois “os mortos não vão ver a Páscoa em Sevilha. Apodrecem em qualquer parte”. Dito isto, ela ri (LINS, 2013, p. 21-22).

Em Guarapari de *Domingo de Páscoa* a morte está presente em todos os lugares, sempre ameaçando o “nexo harmonioso” que há entre as coisas (LINS, 2013, p. 20; 22). Para o personagem Velimir não há ilusões sobre a “morte” e sobre “O seguidor” que a todos vigia: enquanto o “seguidor” estiver presente, enquanto durar sua “vigilância”, ele e Canoas são “imortais” (LINS, 2013, p. 28). No fim de um dia, Canoas vai à varanda do quarto e vê na área da piscina alguns jovens e Velimir, “abandonado, só, entregue ao imprevisto” (LINS, 2013, p. 34). Neste instante, Canoas percebe que foi encontrado pelo “acompanhante”, e que, realmente, nunca verá a “Páscoa em Sevilha”. Na piscina, os jovens assassinam Velimir e depois fogem. Canoas, sentindo o olhar duro de xamã de Narcélia, percebe o “peso da mortalidade e da incerteza”. Narcélia misteriosamente declara: “Agora é sua vez”.

---

126

Notícias disponíveis em:  
[http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015\\_1975\\_00287.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1975_00287.pdf);  
[http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015\\_1975\\_00296.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1975_00296.pdf);

respectivamente

em:

Outra ideia ligado ao tema da morte é a do suicídio, transfigurada em algumas obras de Lins. Em *Avalovara* encontramos vários exemplos: Abel e Cecília conversam sobre o suicídio motivado pela intensidade do amor; ☹️ tenta o suicídio com a arma de Olavo, na noite de núpcia (LINS, 1973, p. 277) – este evento marca o embotamento do pássaro *Avalovara*; aos dezesseis anos, numa cisterna Abel é tentado a mergulhar para desprender a rede presa no fundo do tanque, prevendo a morte, ele não mergulha; o escravo Loreius, ao descobrir que a cortesã Tyche havia vendido seu segredo ao senhor Ubonius, comete suicídio; o Tesoureiro desiste da vida e se joga de cima de um prédio; a ex-esposa de Abel usa a arma da mãe de Abel para se suicidar (LINS, 1973, p. 307). Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, Julia comete suicídio jogando-se sob uma carreta (LINS, 2005, p. 228); seu personagem, Nicolau Pompeu, também se suicida com um tiro; em *O visitante* Celina, atormentada com a gravidez indesejada, pensa em se matar; em *Domingo de Páscoa*, Narcélia deseja os riscos das ondas e força Canoas a entrar no mar com ela: quase o casal de afoga. Na narrativa “Pentágono de Hahn”, de *Nove, novena*, a irmã da idosa II, comete suicídio.

Como podemos observar o tema da morte surge inicialmente ligado à perda da mãe de Lins, inseparável de seu contexto de nascimento, mas vai ao longo das obras sendo transfigurados de diferentes maneiras, seja como morte de um filho, de um pai, de um irmão, o evento de um cortejo fúnebre, da ideia ou da execução do suicídio. Nesse contexto, é pertinente dirigir ao conjunto de sua obra o que se define sobre *Avalovara*: uma fábula “fiada pela morte” (LINS, 1973, p. 59).

#### 4.5 A busca pela fotografia

O tema da fotografia ou da inexistência de uma imagem materna é recorrente na obra osmaniana, surge transfigurado, destacadamente, em *O fiel e a pedra*, em *Os gestos*, em *Nove, novena* e em *Avalovara* (MOURA, 2003, p. 39). De fato, a morte da mãe, e a falta de uma imagem desta mulher, foi algo que marcou muito a vida do escritor (FERREIRA, 2005, p. 29), sendo por ele confessado em várias ocasiões:

O traço fundamental na minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Fui criado pela minha avó, por outros parentes. [...] Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. Mas esse negócio acho que me marcou bastante. Já tive a oportunidade de dizer que isso configura minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe. Isto talvez tenha me conduzido a suprir de algum modo, através da imaginação, essa ausência (LINS, 1979, p. 211).

A transfiguração da ausência da fotografia materna adquire a cada momento vivificações muito particulares, revelando a marca do agenciamento operado pela temporalidade retroprojetiva da narrativa transvivencial: esta ao mesmo tempo depende do vivido para criar novas possibilidades do passado e do porvir. No conto “Vitrail”, de *Os gestos*, temos a fotografia como motivo para revelar as divergências de percepções de um casal de idosos. A esposa (Matilde) deseja registrar a data de comemoração de seu casamento com uma fotografia ao lado do marido. Já este, julga ser impossível reter em uma fotografias sensações e emoções vividos. Mesma ideia há em *Marinheiro de primeira viagem*: ao retornar ao Brasil, Lins doa todas as fotografias e cartões colecionados durante os percursos, motivado pela convicção da incapacidade delas reterem o que ele viveu naqueles caminhos. Para ele, seria necessário se desprender das limitações desses registros, somente assim poderia avançar rumo ao tempo futuro, avançar na transfiguração narrativa da viagem. Há também um jovem órfão no conto “Perdidos e Achados” que procura a fotografia perdida do pai: este “ensaia apossar-se do invisível, do ignorado, alcançar por tortos labirintos um ser remoto e seu halo” (LINS, 1966, p. 222). Em *O fiel e a pedra*, temos o menino Ascânio, órfão de mãe, que procura “construir com a imaginação um rosto que não existe” (1979, p. 211). O menino confessa:

Do pai, era certo, havia retratos no álbum: de chapéu de palhinha, paletó escuro e calças brancas, sentado e de pernas cruzadas, ou então de pé, com a mão no espaldar de uma cadeira, às vezes só, às vezes com um amigo, o rosto barbeado, fino. E restavam lembranças dele nos gavetões da avó: coletes e gravatas, cartas recebidas, chaves, livros de encadernação rajada, uma bengala, jornais. Mas a mãe... Por que as suas roupas e todos os seus pertences haviam desaparecido? Era como se, em vida, ela houvesse sido muito pobre, uma criatura sem bens de espécie alguma - e talvez invisível, transparente (LINS, 1974, p. 64).

Vivendo uma busca similar, Abel de *Avalovara* procura, na relação com o mundo e com seus semelhantes, os “planos ou camadas do real que só em raros

instantes se manifestam”, busca algo sem exatamente saber o que, busca uma cidade, um amor de uma mulher (LINS, 1979, p. 177). Mas sabemos que

Aí estão, homem e mulheres, inventados para ajudar o autor a desvendar uma ilha do mundo — e tudo, personagens e fatos, vem de um começo inalcançável. Nos seus gestos, triviais ou mesmo obscenos, eles buscam decifrar um enigma. Têm de fazê-lo. Vibra dentro deles uma presença que não se pode negar ou esquecer (LINS, 1973, p. 73-74).

Na casa das senhoras Hermelinda e Hermenilda, Abel tem acesso a um álbum familiar das idosas. A descrição que o protagonista faz de uma fotografia chama a atenção pelas ausências de letras que agencia no texto, como se fossem buracos produzidos por traços:

Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da Primeira Comunhão. Homens de c... éu e bengal... lado a lado, uma pe... na estendida e o o ar distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, otovel apoiado numa... esa de és etorcidos; fechando graciosamente um leq... entre as... ãos; moças de meias n... gras e longos vesti... claros, grande ç... branco nos cabelos, sustendo um livro com uma frol... entre as páginas e os o os voltados para mim; outras em meio a pedras e... almeiras reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famí... s reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de al... vestidos de mar... , segurando um ar... (LINS, 1973, p. 102).

A narrativa “Perdidos e Achados”, de *Nove, novena*, é outro exemplo: é formada por cinco núcleos temáticos que se complementam: 1) uma reflexão sobre a origem da vida nos oceanos; 2) a relação da cidade do Recife com seus rios e pontes; 3) o afogamento de um menino e a busca aflita de seu pai; 4) o encontro clandestino entre o narrador e Z.I., ambos casados, no Canal próximo ao *Derby*<sup>127</sup> em Recife e; 5) a busca de um filho pela fotografia do pai falecido antes de seu nascimento. Como em outros textos de *Nove, novena*, as falas das personagens são indicadas por sinais gráficos: ∅ amigo de Renato (este o pai do menino afogado), casado, pai três filhas; ▽ uma jovem que está na praia e vê o desespero de Renato

<sup>127</sup> O Canal do Derby-Tacaruna fica localizado na esquina da atual Av. Agamenon Magalhães com a Rua Henrique Dias. Foi construído em 1956, no bairro do Derby. Este bairro é o local onde se concentrava aristocracia recifense, que apreciava o hipismo e faziam dessa região um lugar de descanso, de diversão, de encontros amorosos, de negócios. Fonte: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=246](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=246). Alguns encontros de Abel e Cecília ocorrerá neste mesmo lugar (LINS, 1973, p. 251).

em busca do filho, essa mulher relembra a busca do irmão mais novo pela fotografia do pai morto;  $\circ\circ$  um ciclista que passa pela praia, cruzando os espaços quase sem ser percebido;  $\wedge$ , narrador, que se confunde com Renato, fala sobre as origens e as evoluções da vida, reflexões que preparam o caminho para a aceitação da morte do filho;  $\infty$  multidão (de pessoas ou de seres diversos) que cerca o corpo morto do menino; Z.I. uma mulher casada mãe de três filhos, que vive encontros clandestinos com  $\emptyset$ . Essa ausência de nomes figura ao que tudo indica uma tentativa de expressar no texto o “claro” da ausência do rosto da mãe.

Nessa seção, interessa-nos em especial a busca pela fotografia: o jovem, filho mais novo de uma família, nasceu depois de seu pai desaparecer no mar. Como Lins, o menino teve acesso à ‘imagem’ do pai graças aos relatos de quem o conheceu, sobretudo da irmã mais velha (ANDRADE, 1987, p. 156). Mas o problema é que tais relatos não conseguiram “fixar” uma imagem do rosto do desconhecido, pois a imagem narrada era frágil e se alterava a cada novo relato. Nas palavras da irmã: a lembrança do pai, “deslizando sobre ela minhas palavras e o que meu irmão desejava ou supunha que ele fosse, apaga-se” (LINS, 1966, p. 221). A cada nova pergunta do irmão um novo agenciamento formava uma nova “versão do morto”, de modo que a imagem mais recente se coagulava às antigas, modificando a lembrança (LINS, 1966, p. 223).

Diante disto, o filho decide buscar uma imagem mais fixa do pai, vai em busca de uma fotografia que estaria na casa de parentes (as beatas Anita e Albertina) em outra cidade. A fotografia seria uma da primeira comunhão, um grupo de meninos vestidos de branco. O jovem, acompanhado pela irmã (narradora  $\nabla$ ), vai até à casa dessa tia, mas não encontra a fotografia, porque a proprietária dos retratos havia falecido e seus pertences tinham sido partilhados ou perdidos (LINS, 1966, p. 211). Em entrevista, Osman Lins confessa que realizou busca semelhante: uma de suas tias escreveu dizendo que estava com uma fotografia de sua mãe; ao chegar à casa dessa tia, Lins recebe a infeliz notícia de que ela tinha morrido e que todas os retratos que estavam sob sua guarda tinham sido extraviados – a fotografia de sua mãe nunca apareceu (LINS, 1979, p. 174).

Ainda na mesma narrativa, temos uma reflexão sobre o segundo e definitivo desaparecimento de uma pessoa. Segundo a irmã do jovem, este segundo desaparecimento se dá quando os familiares se desfazem de todos os pertences do morto. Para ela: a primeira morte do pai ocorreu quando ele se afogou no mar; a segunda, quando sua esposa se desfez de seus utensílios e ferramentas, que em sua ausência ficavam espalhados no quintal, aguardando seu retorno. Com o apagamento dessas marcas, seu pai “desaparece realmente” (LINS, 1966, p. 221). Talvez esteja aí a razão de Lins de criar narrativas, seria uma luta para manter espalhado no mundo algo de sua mãe, mulher que deixou quase que exclusivamente somente o filho.

Na narrativa de Abel a fotografia perpassa os temas sobre as três mulheres. No tema sobre Roos, há sempre referências a fotografias e a folhetos turísticos, uma fotografia marca o instante breve da despedida entre os jovens – Abel tira algumas fotografias sem que Roos perceba, seu objetivo é reter algo de sua essência “fugidia e móvel”. Contudo, resta a dúvida: Roos “ressurgirá, em algumas das fotografias, tal como a vejo no jardim do castelo onde repousam as cinzas de Da Vinci?” (LINS, 1973, p. 297). Em Cecília, há o álbum das senhoras Hermelinda e Hermenilda, com várias imagens de pessoas já mortas ou envelhecidas atualmente. Em meio a estas fotografias Abel encontra a imagem de Cecília segurando um filhote de leão. A visão dessa fotografia antecede e anuncia o encontro entre eles. Essa fotografia tem como base uma experiência vivida por Lins e Julieta em um espetáculo circense: no intervalo, um fotografo passeava entre a plateia com um filhote de leão nas mãos vendendo a oportunidade de registrar o momento, Julieta tirou uma fotografia segurando o animal, vindo a ser transfigurada depois nessa imagem de Cecília (IGEL, 1988, p. 106).

Também observamos a importância da fotografia no tema sobre ☹️. Esta mostra à Abel um álbum de fotografias que registram a vida da família “Barros Hayano”, seu casamento, etc. (LINS, 1973, p. 337). Mas nesse caso em particular, há outras relações importantes: fica declarado pelo narrador que as fotografias, ainda que revelem aspectos da história dessa misteriosa mulher, necessitam ser aprofundadas por seu relato, por suas narrativas: palavras que doam vida ao mundo ausente captado nas imagens.

O ensaio do solitário professor, em *A rainha*, inicia-se fazendo referência às poucas fotografias deixadas por Julia Marquezim Enone. Relembrando as conversas, revisando as poucas anotações deixadas por ela, o ensaísta reconhece que consegue reconstituir somente fragmentos da mulher que tanto amou. Para ele é mais produtivo se ater ao livro de Julia do que buscar fazer uma biografia, isto porque, o livro, sendo uma “doação universal”, um “patrimônio coletivo”, abriga as inquietudes de quem escreveu, quase nunca reveladas no dia a dia ou em fotografias (LINS, 2005, p. 8). Também intriga o narrador a fotografia que os irmãos de Julia decidem colocar no seu túmulo: uma fotografia de sua primeira comunhão. O objetivo seria apagar o que eles reprovam na irmã. Não percebem eles que os olhos infantis já revelam a audácia que caracteriza a adulta (LINS, 2005, p. 60).

Podemos ainda relacionar a questão do desejo de construir uma imagem da mãe através da construção de personagens ficcionais com um elemento interessante que invade a narrativa do professor: citações sobre o Gato de Cheshire, de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Esses elementos surgem três vezes, duas como citações soltas em datas específicas, referenciadas à fonte, e sem relação com as demais datas do ensaio, e a última que invade o monólogo final do professor, sem relação explícita com o corpo do texto e sem referência à fonte do texto. Vejamos:

Primeiro fragmento, 18 de julho:

[...] então notou, suspensa no ar, uma aparição estranha: no primeiro instante, perturbou-se enormemente, mas, depois de observá-la um ou dois minutos, viu que se tratava de um sorriso, e disse a si mesma: É o Gato de Cheshire, agora terei com quem falar.

Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, cap. VIII. (Lins, 2005, p. 16).

Segundo fragmento, 5 de dezembro: "Alice esperou que os olhos do Gato se delineassem e então saudou-o, inclinando a cabeça. Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*" (Lins, 2005, p. 83).

Terceiro Fragmento: 23 de setembro: "Pensou Alice: 'É inútil dirigir-lhe a palavra, enquanto não se manifestarem as suas orelhas, ou, ao menos, uma.' Um minuto mais tarde, a cabeça inteira surgira" (Lins, 2005, p. 219).

Segundo Santos (2000, p. 227-228), esse elemento é muito significativo na construção narrativa de Lins, pois “o Gato de Cheshire vai surgindo aos poucos

(primeiro o sorriso, depois os olhos e finalmente a cabeça inteira), detalhe que sugere a própria fragmentação de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Essa construção fragmentária da personagem também se repete na formação do corpo do espantalho: suas partes vão sendo introduzidas ao longo do ensaio de maneira cada vez mais explícita até que sua presença substitui a do professor: “é noite e é dia. Era uma vez? Me eis: desfeito e feito. Onde estou e quem fui, eu, quem sou? No mundo acho, no mundo deixo (LINS, 2005, p. 229). Em nosso entendimento, a narrativa fragmentária desses elementos, em *A rainha*, transfigura à seu modo o desejo osmaniano de dar um rosto à sua mãe, “claro” da infância que o motivou a se dedicar ao ofício de tecer narrativas e se transfigurou de diferentes maneiras em suas outras obras.

No final de seu ensaio, o professor se questiona a respeito de uma fotografia, que inicialmente não se relaciona com a obra de Julia: nela há homens, mulheres e uma menina que ele não reconhece, estes estão em um cenário, talvez um jardim, também não reconhecido por ele (LINS, 2005, p. 223). Fica evidente nessa passagem que uma fotografia não pode reter o vivido, a imagem captada pela lente morta da câmera jaz limitada e fora de contexto se não houver uma narrativa transvivencial que a vivifique. A fotografia no texto osmaniano surge narrada como algo que se busca, como algo que está ausente, e que nunca se encontra, continua um claro a ser resolvido pelo leitor.

Acostamos-nos a Leyla Perrone-Moisés (2014b, p. 100), quando afirma que Lins morreu em paz, pois havia realizado “seu plano de ser um grande escritor e encontrara, na recriação da personagem de sua avó Joana Carolina, o rosto glorioso da mãe que nunca viu e cuja fotografia, perdida, ele evocou em várias entrevistas”<sup>128</sup>. Na sequência a estudiosa cita as palavras do escritor, presentes em *Evangelho na taba* (LINS, 1979, p. 191), as quais merecem ser ressaltadas: “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”. Poderíamos muito coerentemente acrescentar algo a esta passagem: ‘e certas ausências que amamos’.

---

<sup>128</sup> A narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” foi um dos últimos textos lidos por Julieta de Godoy para o escritor antes de sua morte. A seu pedido, Julieta parou a leitura antes do último mistério, o qual narra o cortejo fúnebre de Joana Carolina.

#### 4.6 Uma visita no meio da noite

Vamos encontrar o tema da ausência materna desdobrado em outros agenciamentos mais enigmáticos, tais como o encontro com aparições misteriosas. Vejamos como isto ocorre em *O visitante*: Celina, ao fim da dramática relação com Arthur, sofrendo os males da culpa, do aborto e da solidão, entre lágrimas entrevê “a presença do pai” morto há tempos: esta presença traz certo alo de esperança, ela, imaginando estar morta, paradoxalmente presente, na escuridão do túmulo, o toque da raiz de uma flor que a liga à “luz do sol” (LINS, 1970, 189).

O menino Ascânio, de *O fiel e a pedra*, certa noite, meio adormecido, percebe ao seu lado uma “visagem” de uma moça de olhos brilhantes. Ao ser questionada por Ascânio, a visagem responde, sorrindo, que é sua mãe. Depois disto, a moça sai suavemente do quarto e Ascânio readormece. Na manhã seguinte, refletindo sobre o ocorrido, ele se pergunta: “como explicar? Cissone não morrerá? Podiam os mortos voltar?” (LINS, 1974, p. 33). Antes dessa aparição, Ascânio imaginava que os mortos traziam na face um “sinal monstruoso”<sup>129</sup>. Este seria a causa do choro dos familiares durante o sepultamento. O encontro com a aparição de sua mãe contrariou essa ideia: ela não trazia sinal algum. Tempos depois, ao ver o rosto intacto do primo morto José, o menino teve a confirmação de que realmente naquela noite vira sua mãe: ficou feliz (LINS, 1974, p. 34). Também de chamava José o meio-irmão de Lins que morreu ao nove meses de idade em decorrência de problemas cardíacos (HAZIN e GOMES, 2014, p. 38).

Outra visagem misteriosa, uma “muda presença”, vai surgir para Bernardo, de *O fiel e a pedra*, na noite que antecede seu confronto com Nestor Benício. Bernardo, ao tocar de leve a mão da aparição, percebe com clareza que se trata de sua falecida mãe, Lucinda. Esta traz um sinal e uma mensagem de alento e proteção: ele não deveria sujar as mãos de sangue tão pouco deveria fugir do confronto. Diante disto, Bernardo sabe que enfrentará Nestor sob a proteção de um “escudo invisível” (LINS, 1974, p. 226-227).

---

<sup>129</sup> A imagem do morto carregando um sinal monstruoso ou ferida ressurgirá em *Avalovara*, em três ocasiões, quando a morte antecede desastres: 1) a morte tenta Abel a entrar na cisterna aos dezesseis anos; 2) a mulher sem a metade da face o procura o Tesoureiro, padrasto de Abel, antes de sua morte trágica; e 3) a morte esfacelada surge conduzindo a cabriolé sobre a qual Cecília e seu filho morrem.

Outra aparição se faz presente em *Marinheiro de Primeira viagem*. Ao fim da viagem, surge simbolicamente, enquanto Lins aguarda o embarque no aeroporto, uma voz que ele pensa ser de Eurídice, uma amiga da infância, já falecida. Esta voz anuncia o fim da infância e o tempo futuro: “Você bem sabe que Eurídice morreu há muito tempo. A viagem acabou. A infância acabou. Eurídice está morta. Sou o tempo futuro, a vida por viver” (LINS, 1963, p. 165)<sup>130</sup>. Isto nos faz lembrar do conto “Marcha fúnebre” de *Os gestos* (LINS, 1991, p. 124), quando o seu sepultamento e a partida da visagem da mãe marcam para o filho Tarcísio o fim da infância: “hoje terminou de verdade a minha infância” (LINS, 1978, p. 126).

Em *Avalovara* ocorre algo semelhante: Abel sente a aproximação de passos misteriosos, de um ente a quem chama de “Leve”. Vejamos o diálogo inventado: [Abel diz] “impressão de ouvir passos mortos afastando-se. Os passos da Leve!” [Entidade diz] “Acaso não serei o quem, Abel? O onde? O porquê? Não é a mim que procuras?” (LINS, 1973, p. 78). Na presença desses passos, ele não sente terror, gratidão ou alívio. Em *A Rainha dos cárceres da Grécia* surge também uma visagem: o professor ensaísta diz que, quando criança, ao penetrar em um “quarto mal iluminado e que devia estar vazio”, percebe o olhar vigilante de uma “presença” misteriosa, “um ser invisível, abaixo da certeza mais nos limites da convicção”; algo que não capta mas que o espreita (LINS, 2005, p. 152).

Outro tipo de visagem, agora anunciando a morte, surge em *Avalovara* e em *Domingo de Páscoa*. Na narrativa de Abel ele surge quando Abel segue para o encontro final com ☺. O ansioso amante a vê em frente à Catedral da Sé, e pergunta-se: “Quem será este, em frente à catedral? O Assomo Anônimo? O Não-Sendo? O Furado-às-Avevas? Ele: o que nasce em outro lugar e só surge onde está quando se foi” (LINS, 1973, p. 355). Na novela *Domingo de Páscoa*, o “acompanhante” é uma entidade constantemente referida que, segundo os personagens, vive no andar superior do hotel. Este ser misterioso vigia as pessoas, e enquanto durar sua vigília, os vigiados estão a salvo. Contudo, seu desaparecimento anuncia a chegada da morte. Nesse momento, a pessoa

---

<sup>130</sup> Nesse livro o viajante revela-se um “Anti-Orfeu” (título da última narrativa), pois não ficou preso às lembranças da Europa, nem dependente do passado. No aeroporto, ao desembarcar, seguiu sem olhar para trás (Ramos, 2014, p. 451).

abandonada pela entidade jaz desprotegida e a mercê dos imponderáveis. Esse abandono antecede a morte do estrangeiro Velimir Leskóvar, e depois, a de Canoas.

Não se pretende aqui defender que tenha ocorrido com Lins uma experiência desse tipo, até porque não encontramos em suas entrevistas nenhuma referência possível de explicação. Mas o que se pretende aqui afirmar é que o tema da mãe morta perpassa algumas narrativas transfigurado como aparecimento de uma entidade misteriosa, ora identificada explicitamente como a mãe de um personagem, ou o pai, ou a amiga da infância, ou mesmo sem identificação explícita. Tais visagens, pode-se constatar, nunca causam terror ou tristeza, pelo contrário, anunciam cuidado, proteção, anúncio da necessidade de livrar-se das lembranças e avançar rumo ao tempo futuro, no advento do qual atuará a narrativa como ambiente de reencontro<sup>131</sup>.

#### 4.7 A pequena Vitória: a partida

A terra natal de Osman Lins, a pequena cidade do Nordeste brasileiro, especificamente Vitória de Santo Antão, vai aparecer constantemente em suas obras, sobretudo nas primeiras publicações (LINS, 1979, p. 140). Esta cidade é a fonte de onde ele extrai seus primeiros ambientes ficcionais e persona “gens (ANDRADE, 1987, p. 20). Em entrevista, concedida por Lins em 1954, quando do recebimento do Prêmio Fábio Prado com *O visitante*, ele confessa, antecipando a ideia que será desenvolvida em *O fiel e a pedra*:

É possível que eu tente uma espécie de biografia da rua onde passei minha infância. Da galeria de tipos que habitavam aquelas casas hoje demolidas. De vem em quando eles me surgem, sós e em grupos, com uma nitidez enorme. Aliás, tenho sofrido, de certo tempo para cá, uma espécie de volta não só às paisagens de minha infância e adolescência, como a certos fatos

---

<sup>131</sup> Interessante perceber a ligação entre esta transvivência e um acontecimento narrado pela filha de Osman, Ângela: “Ele me salvou. Quem quiser que não acredite nisso. Eu estava sentindo um perigo me rondando e estava sentindo muito a presença de papai por perto. Até que eu sonhei com ele, dizendo: ‘Ângela, limpe o vômito’. Eu fiquei sem entender. Mas, depois de um tempinho, quando me acordei, fiquei sentada na cama e disse: ‘eu já sei. Estou com câncer e papai está mandando limpar o câncer para ficar curada’. Parece coisa de depoimento de Edir Macedo, mas foi a realidade, fazer o quê? Eu sonhei. Fui ao médico e o médico disse: ‘você não tem nada’. E eu disse: ‘tenho. Procure que o senhor vai achar’. Ele procurou e achou, e agora estou curada. Vou ser grata a ele até o fim da vida. Porque papai morreu de câncer. E acho que ele não queria que eu passasse pela mesma coisa que ele passou. Lá por cima ele está me protegendo” (MOURA, 2003, p. 85).

a elas vinculados. É uma sedução forte cujos motivos desconheço (LINS, 1979, p. 128).

Igel (1988, p. 55) percebe nessa obra o que continua a ocorrer nos demais textos, a saber, o “processo” de transferência para a obra de “sua formação humanística” e de “sua vivência nordestina”. A diferença é a de que a partir de 1966, a ambientação narrativa se dará principalmente nas grandes cidades, Recife, Olinda, São Paulo, etc., como observaremos em *Nove, novena, Avalovara*, e *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Em *O visitante*, a história de Celina e Artur se passa em uma pequena cidade do interior do nordeste, sem que o nome seja declarado. O mesmo ocorre em *O fiel e a pedra*. Sendo que neste caso, a cidade é identificada como Vitória de Santo Antão, cidade onde nasceu e viveu até os dezesseis anos Osman Lins. Podemos estabelecer um contraponto entre os ambientes dessas duas obras: em *O visitante* as ações ocorrem predominantemente em ambientes internos, interior da casa de Celina onde predomina a intimidade do casal, onde os sentimentos das personagens se desenvolvem livres da coação social – os ambientes externos surgem como opressivos, pois neles há a vigilância do olhar machista, que culpa e julga a mulher. Em *O fiel e a pedra*, diferentemente, as ações se desenvolvem sobretudo nos ambientes externos, lugares amplos, plantações, currais, estradas que ligam a cidade de Vitória ao engenho do Surrão – os ambientes internos são utilizados para concentrar os acontecimentos trágicos ou de ameaça. No quarto da casa morre o filho do casal protagonista, no interior da mercearia do engenho, Bernardo é cercado e recebe ameaças de Nestor e de outros; na mercearia, Miguel Benício é assassinado.

Comumente a cidade pequena é narrada como um ambiente estagnado e limitador. É isto que faz nascer o desejo de partir rumo à cidade grande, transfigurada quase sempre como lugar dinâmico, movimentado e pleno de descobertas. Um exemplo está na narrativa “Pássaro transparente”, de *Nove, novena*. Nesta, um jovem recusa-se a se tornar o herdeiro da vida e dos valores do pai. Para fugir dessa herança, ele viaja para outra cidade. Porém, tendo suas ambições frustradas, ele retorna à sua cidade natal e se vê obrigado a se sujeitar às regras e à vida do pai. Casa-se com a mulher indicada por ele, assume seu

armazém e com este, o desejo de enriquecer e de ser um cidadão respeitado. Triste, ele reconhece que as pessoas de sua cidade venceram, pois testemunharam ao fim de tudo o seu fracasso, como previam. Numa conversa com uma ex-namorada, com quem dividira há anos sonhos de viagens e descobertas, o narrador, agora adulto, fica sabendo de que a amiga viajará à Espanha para expor suas pinturas. Ele compara angustiado a vida de fantasia, de imaginação, a vida livre e excitante de sua amiga artista com a sua vida, morta, limitada e mesquinha. Ele pergunta-se, ao reler versos escritos na juventude<sup>132</sup>, o que houvera com o seu desejo de criar: suas mão deixaram de existir? (LINS, 1966, p. 20).

Essas transvivências refletem a seu modo a falta de incentivo e as críticas dos familiares em relação à escolha do jovem de ser escritor. Moura (2003, p. 80) afirma que Lins “ao declarar seu desejo de ser escritor era encarado com ceticismo pelos parentes mais próximos, que pensavam que escrever era uma mania como colecionar selos”. Seu próprio pai o achava um “sonhador”, vindo a mudar de opinião quando viu seu romance *O visitante* ser premiado (HAZIN e GOMES, 2014, p. 39).

Em *O fiel e a pedra*, Ascânio, crescido, deixa a cidade pequena onde vive com a tia e a avó para estudar medicina em uma cidade grande. Nesta cidade, casa-se e dedica um mediano amor ao ofício, aos cuidados de pai e de marido. Ele percebe sem lamentação que a afeição pela esposa vai morrendo, assim como o amor desta por ele se torna cada vez menos expressivo. Ele esquece totalmente as exaltações da infância, sendo visitado por algumas somente nos domingos ociosos.

Em *Os gestos*, os contos se ambientam em cidades pequenas, sem nome declarado. Suas ações quase sempre se desenvolvem em ambientes interiores, onde os gestos, os silêncios, as indiferenças e as intimidades se mostram mais intensos e significativos<sup>133</sup> (ANDRADE, 1987, p. 76). Apesar do espaço restrito desses ambientes, as personagens mostram-se extremamente afastadas umas das outras, afastamento ocasionado por alguma doença, morte, diferença de idade,

---

<sup>132</sup> Aos oito anos, Lins escrevera o poema: *O beduíno regenerado pela lua*. A falta de rimas é censurada pelos familiares a quem apresentou o poema (HOLANDA, 2014, p. 192). Segundo o escritor, foi seu primeiro contato com o “academicismo” (LINS, 1979, p. 168).

<sup>133</sup> Segundo Inara Ribeiro Gomes (2014, p. 197), estudiosa da obra de Lins, esse é um traço que marca a literatura moderna, centrada nas questões que envolvem a subjetividade, o individualismo e a vida privada, em diferença à literatura do “mundo clássico”, voltada para o aspecto objetivo, social e público da vida da personagem.

divergência de ponto de vista, etc. No conto “Reencontro”, lemos o relato do reencontro de um casal de amigos de infância, Zilda e o narrador (sem nome) (LINS, 1994, p. 21). Ela, casada e grávida, ainda mora na mesma cidade, ele, solteiro, mora na cidade grande para onde retorna. A conversa se desenvolve no trem que parte rumo à cidade grande. Ele recorda tudo com muita nostalgia, imaginação e amor não realizado, ela por outro lado se atém apenas a detalhes objetivos. Para o jovem, a “memória” de Zilda é “demasiada fiel, não transmuta nem escolhe” as vivências a partir de suas afetividades. Apesar de terem compartilhado as mesmas aventuras, “cada um recolheu o que elas continham de si próprio”. Não obstante isto, esse afastamento provoca no jovem uma certa alegria indecisa e viva: isso concretiza a morte daquele mundo passado, concretiza sua partida definitiva. Simbolicamente, o narrador vê, pela janela do trem, a amiga da infância, em um cabriolé, vestida de azul, com um rosa na mão, acenando um gesto de adeus. Sentindo-se livre, em seu íntimo ele se despede da menina, das lembranças e segue seu caminho (LINS, 1994, p. 23; ANDRADE, 1987, p. 161).

Em outro conto, “A partida”, lemos as reflexões, em primeira pessoa, de um jovem sobre os instantes que antecedem sua partida para o Recife. Sendo retrospectivo, o conto deslinda alguns afetos vividos pelo jovem na casa onde mora com a avó. Aflição, mágoa, desespero, incomodo e desejo de libertar-se do amor, do controle e dos cuidados exercidos pela avó motivam sua partida. Esse controle o oprime como uma “túnica, um paletó justo”. Sua avó “era boa demais, intoleravelmente boa e amorosa e justa”. Na cidade grande teria a liberdade de viver um mundo amplo, “passeios, domingos sem missa, trabalho em vez de livros, mulheres na praias, caras novas” – “tudo era fascinante! Que viesse logo [...] Que as horas voassem, voassem!” (LINS, 1994, p. 33). Num dado momento da noite, sua avó vem vê-lo no quarto e chora junto ao seu leito, isto o irrita pois parece que ela chora por um morto. Ele anseia deixar imediatamente aquela casa, as “cadeias de disciplina e de amor” (LINS, 1994, p. 34). Antes de ir para a estação, ele resolve dar adeus à avó, chega ao quarto e a vê “encolhida, pequenina, envolta numa coberta escura”. Evitando abraçá-la por medo de que chorasse, ele beija sua mão e dá adeus. Antes de sair, percebe que a mesa estava posta com os melhores utensílios e com a melhor toalha, objetos somente usados em dias importantes (LINS, 1994, p.

35). Esse conto é a transfiguração da própria partida de Lins para o Recife, ocorrida em 1941 (HAZIN e GOMES, 2014, p. 35; BARRETO, 2014, p. 200; MOURA, 2003, p. 17).

Também em *Nove, novena*, em “Pentágono de Hahn”, lemos sobre uma pequena cidade nordestina. Neste caso, é uma cidade onde a elefanta de um circo, chamada de Hahn, é a atração principal. Esta narrativa é composta por várias micronarrativas, cada uma com seus próprios narradores e dramas, havendo como ponto comum a presença de Hahn. Esse animal, com seus movimentos lentos e peso descomunal, reúne em torno de si as histórias de: uma mulher idosa  $\parallel$ , que mora com sua irmã (Helônia) e juntas cuidam do irmão convalescente (um padre idoso); uma jovem  $\swarrow$  de vinte anos e seu namorado (Bartolomeu); um jovem  $\ominus$  que retorna à cidade em visita à avó, vindo do Recife; um homem de meia idade  $\uparrow$ , celibatário e solitário, que convive com seus dois irmãos (um comerciante chamado Oséas e outro pintor, Armando); um menino  $\blacktriangledown$  que sente desejo por uma mulher casada, chamada Adélia. Como percebido, os sinais gráficos indicam as vozes das personagens. Em algumas narrativas esses sinais juntam-se para indicar a simultaneidade das falas de diferentes personagens, o que põe em questão a pretendida unicidade da identidade do sujeito.

Neste texto, destacamos a micronarrativa do jovem  $\ominus$ , morador no Recife, que retorna à pequena cidade natal para visitar a avó; seu retorno se dá numa segunda-feira (feriado em Recife), oportunidade propícia para rever os movimentos e os ambientes que compõem suas memórias de infância. A cidade visitada é apresentada como sendo um ambiente pacato, limitador e cheio de preconceitos. Uma reflexão do jovem visitante reúne o que ele pensa sobre ‘viver as recordações’ e sobre o desafio de trabalhar com as palavras:

‘Compreensível que um homem se volte para o passado, se há nesse olhar um propósito fecundo. Quanto a mim, busco-o porque não tenho coragem de reassumir – ou assumir – a direção dos meus dias.’ Escrever. Nisto encontraria a salvação? Assusta-me a indispensável e árdua aprendizagem [...]. Silêncio, perseverança, audácia, paciência, teias, os sentidos alertas, armas que terei de obter, para cercar as palavras, amestrá-las depois com agulhões e banhos [...] vamos chegando a elas devagar, com iluminações, e sobretudo com amadurecimento, esforço, meditação, exercício [...] juízo [...] certamente engendrado em meu espírito, desde muito, para uma longa

e secreta gestação [...]. Mas sou ainda como alguém que, mentalmente, assume empreender uma viagem, sem saber que precisa criar, em sua alma, condições para vencer seus hábitos, seus medos, e partir (LINS, 1966, p. 59).

A jovem ↙ e seu namorado, Bartolomeu, são hostilizados pelos moradores da cidade, talvez por causa da diferença de idade entre eles. Ela termina o namoro e muda-se com a família para outra cidade (LINS, 1966, p. 71). O jovem escritor ⊖, no interior do ônibus que retorna para o Recife, vê às margens da rodovia o cortejo de moradores que acompanha a saída da elefanta da cidade. Diante disto ele extrai a seguinte reflexão:

‘Enterra os mortos. Escreve, não importa como nem o quê. Do passado, senhor que hoje te absorve e trava as forças do viver, posse conquistada com o sangue de teus dias, faz um servo, não mais 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’ (LINS, 1966, p. 72).

Em *Avalovara*, vamos encontrar outra partida. Desta vez do Recife para São Paulo. Esta viagem é antecedida pela morte de Cecília, mulher que transfigura os costumes, os festejos, as vestimentas e os afazeres do povo nordestino, enfim, as lembranças de sua terra natal (FERREIRA, 2005, p. 187). No diário de viagem, *Marinheiro de primeira viagem*, temos, como evento final, a partida do escritor, em retorno, para sua terra natal. Neste momento é anunciada a necessidade de abandonar o desejo de reter e restaurar o passado, em prol de poder seguir rumo ao tempo futuro. A recorrência destas experiências em muitas obras do escritor aponta para a importância da relação entre ‘cidade natal’, ‘partida’ e ‘grande cidade’, o que é uma vivificação, um transfiguração do que o próprio escritor viveu. Estas idas e vindas possibilitaram novos contextos, novos encontros e novas revelações narrativas.

A partir de *Nove, novena*, serão Recife, Olinda ou cidades do sudeste brasileiro o ambiente ficcional onde as personagens vivem suas experiências (HOLANDA, 2014, p. 188). Veremos isto em *Avalovara*, *A Rainha dos cárceres*, *Casos especiais* e *Domingo de Páscoa*. Acaso tivesse sido concluída, *A cabeça levada em triunfo* marcaria um retorno à pequena cidade nordestina, cuja trama narraria os conflitos

em torno do sequestro da cabeça de um cangaceiro. Como afirma Igel (1988, p. 119), este texto marcaria também uma nova fase na técnica narrativa do escritor, marcada sobretudo menos pela preocupação com a estrutura textual do que pela reflexão política em torno da condição do escritor na sociedade e da dicotomia “carnal versus o intelectual”. Ocorreria com essa obra o encontro entre as pontas da espiral de sua produção literária<sup>134</sup> e de sua travessia vivencial: Vitória de Santo Antão > Recife > Europa > Recife > São Paulo > Vitória de Santo Antão.

Entretanto, isto não ocorreu. Nem a obra nem o escritor retornaram à Vitória: Lins teve seu ofício interrompido precocemente em 1978, aos cinquenta e quatro anos, em decorrência dos males advindos de um melanoma de um câncer de pele (MOURA, 2003, p. 87). Sua última viagem foi à Praia de Guarapari, no Espírito Santo, em companhia de sua amada Julieta. Como não podia ser diferente, o fim de sua travessia literária jaz nessa ambientação, entre a sensação da morte e a esperança.

---

<sup>134</sup> Ramos (2014, p. 447) afirma que a Atração por formas geométricas já se revela em Lins desde muito cedo. Para ele, “essa vivência foi a intimidade concreta com os elementos geométricos mais básicos: a reta, o ponto, a linha, no universo das modelagens da alfaiataria, na sala de trabalho de seu pai, Teófanês da Costa Lins, que o introduziu nesse tipo de estética”. A relação entre a geometria e a profissão do pai foi confessado em texto, escrito em homenagem a essa profissão (LINS, 1979, p. 117). Estes elementos estão metamorfoseadas em suas obras (ANDRADE, 1987, p. 169): a forma circular é a maneira como o viajante agencia *Marinheiro de primeira viagem; Guerra sem testemunhas* é organizado em “círculos concêntricos e cada vez mais amplos” (LINS, 1969, p. 243); em *Avalovara*, o círculo rompido, a espiral, segue para o infinito, rumo a uma possível reconstituição.

## 5 A GRANDE CIDADE: PERCALÇOS E PERCURSOS

Existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isto está ordenado, é um cosmos.

LINS, 1979, p. 223

### 5.1 A grande cidade: Recife e São Paulo

As cidades de Recife e Olinda vão surgir algumas vezes na narrativa osmaniana. A partida para o Recife é muito desejada pelo escritor, posto que inauguraria uma nova fase em sua vida. No que concerne ao seu desejo de se tornar um escritor, o Recife figura como um porto de onde ele partiria para viagens ainda mais incríveis e distantes (MOURA, 2003, p. 18).

A capital pernambucana e Olinda vão surgir vivificadas nos livros de Lins sobretudo a partir de *Nove, Novena* [1966]. Nesta obra, estas cidades são retratadas a partir de suas relações nem sempre amistosas com as águas. Para o escritor, isto seria o “símbolo da precária segurança humana” (LINS, 1979, p. 141). Estas cidades litorâneas vão surgir também em *Avalovara* e em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Nesta última, Recife e Olinda se misturam no ambiente narrado, de modo que ocorre a junção entre o que elas têm respectivamente de “fluidez/solidez” (LINS, 2005, p. 128). A personagem criada pela escritora/personagem Julia Enone, Maria de França, vive neste ambiente múltiplo. Maria de França é uma “heroína parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício” (LINS, 2005, p. 15). Ela fica órfã de pai aos cinco anos, e vive pobremente no Recife junto à mãe e aos muitos irmãos.

Assim como sua personagem, Julia também nasceu e viveu no Recife. Durante esse tempo trabalhou no INPS, casou-se e se separou, engravidou duas vezes, teve uma filha e abortou outro, deixou o trabalho, engajou-se em lutas sociais, leu muito, conviveu com escritores, vindo algumas vezes a ser internada em hospícios. No início da vida adulta, ao conhecer o professor de ciências naturais, Julia se muda, em sua companhia, para São Paulo. Ao lado deste homem, escreve seu romance nunca publicado e morre. O professor, desejando fazer durar as lembranças dessa mulher, revolve escrever um ensaio sobre seu romance. Este ensaio acaba

acrescentando mais uma camada de sentido e interpretação às significações narradas por Julia, constituindo assim uma dupla transfiguração dos ambiente e das personagens. Ao final do ensaio, misteriosamente, Recife, Olinda e o mar, de Maria de França, passam a compor a paisagem da cidade de São Paulo, onde o professor realiza sua tarefa: por entre os prédios, o professor começa a ver sombras semelhantes a navios, baleias, faróis, sente o cheiro do mar, sua brisa, vê nas ruas de São Paulo as ladeiras, os sobrados, os rios e as pontes de Recife/Olinda (LINS, 1979, p. 229; 246).

Em *Nove, novena* lemos o início desse processo transvivencial. A narrativa “Noivado” é ambientada em Recife/Olinda, especificamente na Praia dos Milagres (LINS, 1966, p. 185). Nesta mesma praia, em *Avalovara*, situa-se o chalé da mãe de Abel, sob cuja segurança o protagonista passa a se encontrar Cecília. Em “Um ponto no círculo”, o protagonista, um músico, oferece-nos em sua narrativa a paisagem recifense, sobretudo contemplada quando ele retorna do trabalho para a pensão onde mora. Nesses relatos surgem o antigo bairro do Recife, “onde ficavam outrora as fortificações, o arsenal da marinha”, surge a ponte “Maurício de Nassau”, o Rio Capibaribe, a Rua Nova, a Ponte Boa Vista, a Rua da Imperatriz, a Rua Gervásio Pires onde se localiza a pensão. Em “Perdidos e achados”, o ambiente é uma praia do Recife, onde um pai perde o filho, provavelmente afogado nas ondas raivosas do oceano.

*Avalovara* também oferece muitos lugares de Recife. O corpo povoado de Cecília é a transfiguração desse ambiente. Um ambiente povoado, diferente do de Roos, percebido como meramente geométrico, desabitado e vazio de afetividades (LINS, 1973, p. 149; 152; 225). Abel encontra em Cecília, no Nordeste, um mundo familiar que precisa ser reconhecido por seus conflitos e lutas (ANDRADE, 1987, p. 188). É uma terra que precisa ser redescoberta, compreendida segundo os fios e os nós narrativos. Surgem nessa narrativa: pontes (Buarque de Macedo), ruas e avenidas (Rio Branco, da Guia, da República, do Pombal, Norte, Cruz Cabugá, Bom Jesus, do Norte, do Imperador, do Progresso, da Soledade, das Ninfas, Conte de Boa Vista, Padre Indaga), lugares específicos (Cais do Apolo, o Cais de Santa Rita, a Alfândega), praças (do Arsenal da Marinha), instituições (Hospital de Santo Amaro, Escola de Aprendizes de Marinheiros, Fábrica da Tacaruna, Casa de Detenção,

Catedral de São Pedro dos Clérigos, Claustro de Santo Antônio, ), rios e praias (Beberibe, dos Milagres, ), bairros (Água Fria, Chacon, Vasco da Gama, Casa Forte), pontes (Velha, da BoaVista). Muitos desses ambientes vão surgindo durante o trajeto que Abel e o irmão, Damião, realizam para levar o corpo do Tesoureiro do necrotério para o chalé, onde será velado (LINS, 1973, p. 194) e durante os passeios realizados com Cecília.

Agenciamento semelhante ocorre em relação à narrativa ambientada na cidade de São Paulo, onde Abel vive o amor por ☺. Muito de sua paisagem vai surgindo durante o cortejo fúnebre que leva para o cemitério o corpo de Natividade. O peso e a gravidade da cidade grande é transfigurada na relação que se estabelece com o corpo pesado da morta, que segue acompanhado por uma viatura do exército e por ☺ e o marido, Olavo, em seu Chrysler. Esse acontecimento ficcional tem como matriz se sentido o enterro, em 1967, da ex-pagem de Julieta, apelidada de “Nhanhã”, a qual havia vivido os últimos dias num asilo no bairro do Jaçama, em São Paulo. Osman e Julieta participaram o cortejo fúnebre de “Nhanhã”, féretro que foi interrompido várias vezes por causa dos engarrafamentos (IGEL, 1988, p. 106).

Os problemas da cidade grande sempre incomodaram o escritor, de maneira que ele escreveu artigos sobre isto. Estes estão reunidos em *Evangelho na taba*, na seção que recebe o título “Problemas da cidade”, são eles: 1) “Serventes de Obra, párias do trabalho nas metrópoles”, no qual reflete sobre as precárias condições de trabalho nas quais são submetidos os nordestinos que constroem São Paulo. Nesse texto lemos: “o habitante de um grande centro como São Paulo recebe na sua vida diária três ou quatro estímulos que se sobrepõem a todos os outros: o ruído, o trânsito, a poluição atmosférica, os cartazes de publicidade” (LINS, 1979, p. 85); 2) “Por uma escola sem verde e sem quintal”, texto que reflete sobre a falta de educação das pessoas que moram em apartamentos, o que gera barulhos e incômodos aos vizinhos; 3) “A ciência na frente do homem. Pior para o homem”, no qual encontramos referências a ferramentas de construção: picaretas, martelos, máquinas de terraplenagem com seu ronco e rangido, perfuratrizes, bate-estacas, serra elétrica, betoneiras com ruído áspero e rascante, injetora elétrica, “monstros sonoros” (LINS, 1979, p. 94); e 4) “Uma lei que faz muito barulho. E nada resolve”, que faz uma crítica à Lei municipal nº 8.106, de 30 agosto de 1974, que, apesar de

visar disciplinar os ruídos urbanos, gera mais absurdos por parte das construtoras e dos trabalhadores da prefeitura (LINS, 1979, p. 95).

De uma maneira geral, a grande cidade vai surgir nos textos osmanianas ora como o lugar desejado, aonde poderá viver com liberdade a expansão de seu ser, aonde poderá ter acesso a bens culturais inexistentes na pequena Vitória, ora surge como um ambiente barulhento e caótico. Sendo que, de um modo ou de outro, há menos descrição do que vivificação desses ambientes, ou seja, tais ambientes surgem transvivenciados e vistos a partir de um aperspectivismo narrativo: Recife e Olinda e suas relações com as águas; São Paulo e suas relações com o governo militar, com os ruídos, com o trânsito e o caos. Neste sentido, parece pertinente estender a todas as obras do pernambucano (que narram a grande cidade) a ideia oferecida pelo professor de *A rainha dos cárceres* sobre o Recife narrado na obra de Julia: “na verdade um Recife que não nega o Recife real e também não se limita ao modelo: enruga-o e encanta-o. É como se a cidade se transformasse no seu próprio mapa, de tal modo flexível que se pudesse dobrar, sem com isto perder o volume: continuasse habitável” (LINS, 2005, p. 118). Na obra de Julia, os ambientes de Recife e Olinda cidade surgem desmontados, desconjuntados e unidos, pontos reconhecidos são aproximados ou distanciados contrariando a geometria do modelo real: surge uma cidade fantástica, híbrida entre “verdadeiro e fictício”.

A cidade de São Paulo e seus diversos problemas vão surgir nas últimas obras de Lins. Em entrevista, o pernambucano confessa: “Quase detesto São Paulo. O escritor reage diante das coisas com muita intensidade, e o fere de maneira particular a brutalidade. Ora, entre as grandes cidades do mundo – eu conheço quase todas – São Paulo é talvez a mais brutal” (LINS, 1979, p. 194).

Em *Guerra sem testemunhas* (1969, p. 16), a capital paulista surge ligada ao “rumor dos coletivos e dos automóveis”, às máquinas barulhentas da construção civil. Em *Avalovara* não é diferente: lemos uma São Paulo feita de ruídos, barulhos, engarrafamentos, multidões. Durante o cortejo fúnebre de Natividade, destacam-se “escavadoras mecânicas, serras, bate-estacas”, luzes, carros, ônibus, letreiros, sinais de tráfego: “tudo liga-se e explode” (LINS, 1973, p. 27). É um mundo de ruídos metálicos de portões e elevadores, de serras mecânicas, de misturadoras de concreto, de buzinas (LINS, 1973, p. 133; 183; 199), de operários, tratores,

compressores, betoneiras, bombas centrífugas, motoniveladoras, serras, tijolos, cal, guindantes, etc. (LINS, 1973, p. 384)<sup>135</sup>. Esses ruídos ecoam em meio às suas edificações e ruas: o Mosteiro de São Bento e o seu relógio, a Praça da Sé, o prédio dos Correios, o Edifício Martinelli, a Praça Antônio Prado (LINS, 1973, p. 134; 135), a Praça da República (1973, p. 208), Ponte das Bandeiras e a Avenida Tiradentes (1973, p. 341), a Avenida São João, o Vale do Anhangabaú, o Parque Ibirapuera (1973, p. 351), o Colégio Arquidiocesano e a Estação da Luz (1973, p. 365), Viaduto Santa Efigênia (1973, p. 368), a Rua Marquez de Ytu, a Santa Casa (LINS, 1973, p. 163).

A viagem à Europa, um “marco divisor” na produção literária e na concepção existencial do escritor, assim como foi à mudança para o Recife (IGEL, 1988, p. 56), também possibilitou ao escritor o contato com a grande cidade, nesse caso, antigas, repletas de museus, histórias, castelos, diversas obras artísticas (pictóricas e literárias), onde pôde viver encontros com escritores, contato com uma língua que até então tinha caráter instrumental, com percursos desconhecidos, de modo que vamos ler na narrativa de Abel e em *Marinheiro de primeira viagem* tais experiências transmutadas. Esta viagem teve grande influência sobre as definições futuras em relação à família e ofício de escrever: o retorno ao Recife antecedeu sua mudança para São Paulo, a qual foi seguida pelo divórcio e retorno da primeira família para o Recife. Também marcou os contatos que tornaram possível a tradução de algumas de suas obras para outras línguas. Foi, como afirma Igel (1988, p. 57), uma linha divisória entre “dois hemisférios”, de um lado as primeiras obras e de outro as que seguiram *Nove, novena*; em outras palavras, numa concepção literária, de um lado uma perspectiva narrativa baseada em um narrador onisciente e em uma cronologia e especialidade lineares, e de outro, a experimentação de uma perspectiva narradora polifônica e de uma cronologia multidimensional. A abandono da ideia de tempo linear e irreversível assim como da de espaço geométrico se mostra mais evidente em *Avalovara*, como reconhece, Ermelinda Ferreira (2005, p. 51) em seu estudo sobre a personagem feminina nesse romance.

---

<sup>135</sup> Tais elementos, caracterizados como “balbúrdia e aspereza”, ressurgem em *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005, p. 126).

Essas transfigurações revelam os “monstros” afetivos que tais ambientes fazem nascer no espírito de quem narra, semelhante ao que ocorria aos antigos navegantes. Os ambientes narrados, Recife, Olinda, São Paulo, seus moradores e afetos formam um mapa instável e dinâmico, cuja precariedade descritiva não impede o leitor de compreender e chegar ao ponto. Mas isto se faz por meio de transfigurações, acréscimos e vivificações, como está demonstrado em *A rainha dos cárceres*: os ambientes narrados se mesclam, misturam-se, criando um novo mundo que ressignifica a própria “realidade”, fazendo com que o leitor se torne parte integrante dessa visão.

## 5.2 Guerra e paz: o escritório e o ateliê

Outra experiência que aparece frequentemente vivificada na escrita osmaniana é o trabalho burocrático e suas problemáticas, chamado por ele em muitas oportunidades de “purgatório burocrático” (ANDRADE, 1987, p. 22). Lins passou no concurso e começou a trabalhar no Banco do Brasil ainda menor de idade, em 1943, ficando durante vinte anos de sua vida desempenhando tais funções, que, em sua opinião, em nada contribuíam para seu desenvolvimento artístico. Por causa disto, durante esse tempo cumpriu somente as obrigações ordinárias sem qualquer interesse pelas promoções e outros benefícios. Ainda que estivesse consciente da necessidade que tinha dos proventos desse trabalho, o jovem escritor deseja muito poder se dedicar inteiramente ao ofício de escrever (LINS, 1979, p. 203). Em entrevista, o escritor confessa:

[...] eu trabalhava numa estrovenga chamada Banco do Brasil. Meu pai assinara o termo de posse por mim, devido à idade que eu tinha, e disse que ia guardar para sempre a caneta, como lembrança. Acreditava que aquilo era a culminação da minha vida. Decidindo-me, tratei de armar-me para evitar que a estrovenga me engolissem (LINS, 1979, p. 190).

Segundo seus cálculos, ele desperdiçou 5 anos de sua vida nesse trabalho árido como uma “salina”:

Atribuindo-se ao dia dezesseis horas, descontadas portanto as oito de repouso, passou exatamente, em vinte anos, sessenta meses encerrado num Banco, sessenta meses em que não escreveu, não aprendeu, não

pode locomover-se, nada colheu do que o mundo oferece, não viveu (LINS, 1969, p. 30).

Para Igel (1988, p. 78), há muitas razões que, na visão do escritor, justificam seu mal-estar em relação ao trabalho no Banco do Brasil: os chefes foram insensíveis às suas “dimensões intelectuais”; não escutaram seus protestos contra as promoções; foram inconsequentes ao convidá-lo, em 1972, a expor suas obras em exposição de livros de autoria dos funcionários do BB quando ele já havia se desligado do cargo. Outro fato importante é que, em São Paulo, Lins trabalha na Agência Central do Banco do Brasil, situado no triângulo formado pela Rua São Bento, avenida São João e Rua Líbero Badaró, no centro da capital paulista (IGEL, 1988, p. 78). A agência fica em frente ao Edifício Martinelli, então em grande decadência. Com a construção da agência do BB, em 1954, o Martinelli é coberto pelas sombras geradas pelos cento e quarenta e três metros de altura da máquina burocrática<sup>136</sup>. Será uma metáfora para a opressão que o trabalho burocrático (e crítica) imprime sobre o ofício artístico e criativo. Vejamos uma imagem que relaciona essas significações:

---

<sup>136</sup> O Edifício do Banco do Brasil possui 24 andares, enquanto que o Edifício Martinelli, finalizado em 1934, possui 30 andares, somando um total de 105 metros de altura.

Figura 07 – imagem do Banco do Brasil e do Edifício Martinelli



Fonte: imagem disponível em  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio\\_do\\_Banco\\_do\\_Brasil\\_\(S%C3%A3o\\_Paulo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio_do_Banco_do_Brasil_(S%C3%A3o_Paulo))

Toda essa engrenagem burocrática marcou muito a produção literária de Lins, tanto que surge ligada a três personagens de *Avalovara*: Abel é bancário; Cara de Calo trabalha nos serviços gerais do banco; o padraço de Abel exerce a função e é chamado de Tesoureiro, profissão ligada às finanças.

De um modo geral, a “estrovenga burocrática” aparece em muitas narrativas. No conto “Tempo”, de *Os gestos* (LINS 1994, p. 40), encontramos um personagem que exerce um ofício burocrático, um homem de quarenta e seis anos, casado e pai de um filho. Ao longo do texto várias vezes se alternam: de um narrador; das introspecções da esposa; do marido e do filho. Estes dois últimos vivem um conflito: o pai deseja que o filho assumira seus afazeres burocráticos, simbolizados por um móvel, a escrivaninha; no entanto, o jovem se mostra inteiramente desinteressado pelo ofício do pai, demonstrando até mesmo desprezo por ele. A esposa, sempre introspectiva, pensa sobre a passagem do tempo, demonstrada pelo crescimento do filho, pelas fotografias, pelo envelhecimento do marido, pelo desgaste de seu rosto e pelo abandono das vaidades de moça. Após uma discussão, o filho chama o pai de “besta” e diz em fúria que não deseja seus bens nem sua função, afirma ainda que

quando crescer vai embora daquele lugar. O pai irritado agride-o fisicamente, ao mesmo tempo em que se sente impotente diante da rebeldia do filho. Buscando apoio, o pai olha da esposa, porém, ela, que até este momento estava impassível, levanta-se e vai consolar o filho no quarto. O pai, sozinho, sente-se “despojado de bens indistintos”. Em “Conto de circo”, um trapezista vive um conflito em relação ao desejo de sua esposa (Aline) e o seu: ela, grávida, quer que ele abandone os perigos do trabalho no trapézio para assumir a gerência da loja do sogro; ele, contrariado com o desprezo da esposa pela magia circense que antes a tinha atraído, recusa-se a abandonar as emoções e o nomadismo do circo em favor de uma vida sem emoções.

Em “Pentágono de Hahn”, de *Nove, novena*, lemos as solidões de um homem celibatário que trabalha em um escritório vazio e frio. Segundo sua própria descrição, ele é algo entre seus dois irmãos: um comerciante sem qualquer sutileza; e um artista cujas criações brotam sem qualquer contato com a realidade que o cerca<sup>137</sup>. Desta maneira, nem é “cego” bastante para triturar o que lhe apetece nem “louco” bastante para integrar-se a um sonho e dele fazer parte. Era um homem ao mesmo tempo preso demais ao real, incapaz de viver de sonhos e de se satisfazer com “ligações casuais”. Sendo assim, sua vida social e afetiva é reflexo de sua vida no escritório: vazia e fria (LINS, 1966, p. 43). Em outra narrativa, intitulada “Noivado”, Lins (1966, p. 183) nos oferece a história de um homem que, após “trinta anos de repartição”, ao sessenta anos, aposenta-se e passa a ser “dono” do seu destino. Novamente temos os sinais gráficos indicando as vozes narrativas: I o escriturário (Mendonça); e ♂ sua noiva (Giselda). Após livrar-se do trabalho, Mendonça decide conduzir sua “vida com a invenção de um maquinista que fizesse avançar sua locomotiva para fora dos trilhos. Nada de caminhos feitos: improvisar é a regra”. Para ele, a repartição tinha sido seu “purgatório”. Sai sem se despedir de ninguém, rumo à liberdade que o aguarda. Seu desejo de liberdade também vai de encontro ao relacionamento de mais de vinte e quatro anos com Giselda. Ele se recusa a

---

<sup>137</sup> Esse artista se chama Armando, e ele pinta elefantes sem nunca ter visto um, por isto o irmão o convida para ver Hahn, mas ele acha desnecessário. Em *Avalovara*, vamos ler uma referência a pintores renascentistas europeus que pintavam a fauna africana, especificamente elefantes, sem nunca ter ido à África: ele imaginavam os elefantes a partir dos animais conhecidos – “cães, cavalos, melros” (LINS, 1973, p. 152).

reduzir sua vida às fotografias que ela faria questão de colocar na parede da sala, sinais gritantes da passagem do tempo. Essas imagens dividiriam seu ser entre aquilo que passou e aquilo que ainda é futuro, aniquilando a integridade do que é no presente (LINS, 1966 p. 185). A perspectiva dos diálogos de Giselda revela essa dupla visão: ela vê, simultaneamente, Mendonça com muitas idades, aos 17, aos 39, aos 60 anos de idade. Para a noiva, “era sempre assim: nunca se vão ao mesmo tempo este Mendonça e os outros, nunca chegam juntos e eles jamais aparecem sozinhos” (LINS, 1966, p. 199).

Em *Contos especiais de Osman Lins* (1978) encontramos três textos que foram escritos para um projeto da TV Globo que foi levado ao ar em 1975 e 1978 (FERREIA e PORTELA, 2017, p. 580). São eles: “A ilha no espaço”; “Quem era Shirley Temple?”; e “Marcha fúnebre”. O primeiro trata sobre o desaparecimento misterioso de um bancário, casado, de quarenta e um anos de idade, chamado Cláudio Arantes Marinho, que ocorreu no 18º andar do “Edifício Capibaribe”, localizado na cidade do Recife. Este evento mobilizou a curiosidade da imprensa e da sociedade e desafiou a capacidade investigativa da polícia, pois o apartamento foi encontrado fechado por dentro, com todos os objetos intactos, e somente a janela, que dava para o Rio Capibaribe, estava aberta. Tudo indicava que Arantes havia pulado pela janela e se jogado nas águas do rio; outra hipótese levantada foi a de que ele havia descido do prédio usando uma corda. Estas possibilidades foram logo descartadas pela polícia, porque, no primeiro caso, o corpo não fora encontrado e no segundo, seria impossível a alguém com sua idade e limitações físicas realizar tal proeza (LINS, 1978, p. 12).

Interessante que Arantes trabalhava em um banco, semelhante a Lins. Para comprar o apartamento e satisfazer o desejo da esposa (Dionísia), o protagonista havia adquirido muitos empréstimos<sup>138</sup>. O apego à imponência do edifício não suprimiu a contrariedade que ele sentia diariamente em relação ao sacrifício que precisou fazer e às exigências da esposa em gastar ainda mais para decorar ‘adequadamente’ o imóvel. Ressentia-se de viver uma vida sem emoções, sem

---

<sup>138</sup> Osman Lins passou por situação semelhante, resguardadas as diferenças: durante sua vida em São Paulo, endividou-se muito para comprar um apartamento, ficando dependente quase exclusivamente, por um período, dos ganhos de Julieta de Godoy (BARBOSA, 2017, p. 188).

qualquer tipo de criatividade, uma vida que se esvaia em meio às preocupações supérfluas da esposa e à indiferença das filhas. Soma-se a isto o fato de que a esposa sempre demonstrava seu descontentamento em relação ao seu medíocre desempenho no banco, à falta de acesso às progressões (LINS, 1978, p. 14). O próprio escritor vivenciou situações similares, pois sua filha Litânea comenta que seus pais se separam porque “sua mãe achava que ele [Lins] deveria investir em sua carreira no Banco do Brasil, porque literatura não dava dinheiro. Ele foi se chateando, chateando, e separou-se” (MOURA, 2003, p. 78).

Misteriosamente, num determinado dia, alguns moradores do edifício começam a morrer, jovens, idosos, pessoas de meia idade, sem critério e sem explicação. Estes falecimentos deram a Arantes a impressão de que a Morte estava à sua procura, porém, por um capricho macabro, ela ia fazendo outras vítimas no caminho. Diante disto, passou a desejar com mais intensidade uma vida feliz e, quem sabe, alguém que o amasse de verdade. Durante os meses que se seguiram outras pessoas morreram, afugentando todos os moradores do prédio. Somente Arantes permanece sob a justificativa de que não ter condições financeiras de pagar aluguel. A esposa friamente concorda com sua decisão e se vai com as filhas. A sensação de liberdade sentida com a partida da esposa por algum tempo suplantou o medo da morte. Num certo dia, Arantes recebe a visita dos donos do edifício. Estes prometem que, se ele permanecer e sobreviver, suas dívidas seriam quitadas. Isto seria a prova do mal entendido que gerou tanto prejuízo. Todavia, a loucura e a solidão fazem Arantes elaborar um plano para fugir daquela “carapaça inútil”, daquela “vida velha e sem amor”. Feitos todos os preparativos, ele executa com sucesso o plano, foge misteriosamente e inicia uma nova vida no interior de Minas Gerais, com outra identidade e outra profissão: fotógrafo.

Em *Avalovara*, o personagem Abel também trabalha em um banco, um ambiente burocraticamente organizado e sem nexos. Sua segunda amante, Cecília, é uma assistente social que frequenta os corredores do Instituto Nacional de Previdência Social, “às voltas com funcionários omissos e médicos quase sempre impassíveis, buscando solucionar problemas enredados” de pessoas que não podem ou não têm condições para enfrentar está máquina absurda (LINS, 1973, p. 209). Nas primeiras obras, a “estrovenga” burocrática é transfigurada como o

comércio da pequena cidade, lugar e função limitadores herdados sem qualquer sentido, depois em *Avalovara*, o Banco do Brasil e o INPS vivificam esse labirinto feito para obstruir a vida dos mais necessitados. Em *A rainha dos cárceres*, o INPS e o ambiente docente universitário passam a ocupar o centro dessa vivificação, não menos opressora, desnorreadora e limitadora. As leis brasileiras e as teorias literárias, sobretudo ligadas ao estruturalismo, são retratadas como peças de uma burocracia invencível que limita o acesso das pessoas aos serviços essenciais e aos textos. A luta contra a burocracia previdenciária é o tema do romance de Julia Enone. Neste, a personagem Maria de França se perde na “máquina viciosa” do sistema previdenciário, feita de incontáveis peças (artigos, parágrafos, alíneas) montadas e desmontadas para desnorrear os pleiteantes. Maria de França entra e sai desse “purgatório burocrático” sem nunca entender as regras<sup>139</sup> desse “num monstro voluntarioso” feito para minar os desejos (LINS, 2005, p. 25). É um labirinto de carimbos, atestados, solicitações, petições, exames, despachos, indeferimentos, arquivos, retornos, protocolos, espera mentiras e falta de resolução, que se repetem até a total falta de esperança (LINS, 2005, p. 23). Mas há outro labirinto, o da docência e o da crítica estruturalista: feitos de regras, normas, proibições, receitas fáceis e comerciáveis que minas a individualidade dos estudantes e a ligação da obra com a vida de quem escreve.

Esses três momentos transfiguram a própria trajetória profissional de Lins: saindo da cidade pequena, ele vive o trabalho no Banco do Brasil em Recife, depois de aposentado, em 1970, torna-se professor da cátedra de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia de Marília, em São Paulo. Desiludido com o ofício de docente, pede desligamento em 1976, passando a se dedicar inteiramente à literatura.

Mas nos escritos osmanianos vamos encontrar o contrapartida ao trabalho infrutífero da burocracia: o ofício do alfaiate, da tecelã. A esta profissão, o escritor dedica um texto, intitulado “Um dia que se despede do calendário”, cujo objetivo é homenagear a data comemorativa desse profissional (06 de dezembro), cada vez

---

<sup>139</sup> A ladra Ana da Grécia é seu contraponto, pois esta compreende o sistema judiciário de seu tempo, e consegue livrar-se das condenações e das prisões onde é encarcerada. Maria de França tem Ana como uma heroína.

menos lembrado devido ao acesso a novas tecnologias (LINS, 1979, p. 115). Neste texto, ele oferece a verificação de que os escritores em sua grande maioria dedicaram muita atenção em suas obras a certos tipos de profissão (coronéis, jagunços, prostitutas, funcionários públicos, políticos), enquanto que a profissão do alfaiate quase sempre foi esquecida.

A importância desse ofício no pensamento do escritor tem ligação com o fato do Pai de Osman ter sido um alfaiate, profissão exercida quase sempre na cidade de Vitória de Santo Antão (ANDRADE, 1987, p. 28). Segundo o escritor, esta, como outras profissões manuais<sup>140</sup>, seria o que melhor traduz o ofício de escrever, pois é manipulação de coisas com censo estético, de ornamentação, de estrutura e de rigor (LINS, 1979, p. 116; p. 161; IGEL, 1988, p. 24). Vamos encontrar em muitos textos do pernambucano personagens ligadas ao trabalho do alfaiate ou do tecelã. Em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de *Nove, novena*, temos no Sétimo Mistério referências claras a atividades ligadas à tecelagem, que Joana exercia para aumentar a renda familiar: “fiadeira carneiro fuso lã”; “lã linho casulo algodão lã”; “tecedeira urdidura tear lã”; “lã trama crochê desenho lã”; “tapeceira bastidor roca lã”; “lã coser agulha capucho lã”; “fiadeira carneiro fuso lã” (LINS, 1966, p. 106). Os fios atados por Joana e pelas demais personagens nesta narrativa remetem simbolicamente à tecitura com as palavras, as quais agenciam a passagem do informe para uma visão cósmica do mundo (ANDRADE, 1987, p. 130).

Em *Avalovara* há alguns casos que merecem destaque: Inês, jovem contratada para cuidar de ☺ na casa da avó, metaforicamente, enlaça fios de lãs, de afetos de atenção, cuidados que enlaçam a menina numa trama de carinho impedindo-a de fugir de retornar ao Martinelli (LINS, 1973, p. 171); as senhoras Hermelinda e Hermenilda, vifiações do o mito das fiadoras, enlaçam os destinos de Abel e de Cecília numa trama de amor e morte; em Paris, durante sua viagem à Europa, Abel visita a família dos Weigel, cuja filha mais velha, Julie, fabrica roupas para bonecas, um trabalho de grande delicadeza e finura (LINS, 1973, p. 189); a cuidadora de Olova Hayano, Natividade, é chamada de “mestra fiadeira” pois costuma bordar em

---

<sup>140</sup> Em *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005, p. 105): “amolar navalhas, então, evoca a arte de escrever: pelo que exige do praticante, em exercício e paciência; e pelo modo como o fio e revela, tão semelhante à maneira como o escritor, amolando a sua frase, percebe (também na mão?) ter alcançado o que busca”.

almofadas e em malhas desenhos e rituais em renda, o som de seus bilros ressoam ao longo da narrativa (LINS, 1973, p. 331), seus instrumentos de trabalho “equivalem às palavras, instrumentos artesanais do escritor com os quais penetra o mundo” (ANDRADE, 1987, p. 202). No Chalé da mãe de Abel, local de encontro com Cecília, há um quadro que retrata as feiadeiras dos destinos humanos, uma referência às senhoras Hermelinda e Hermenilda (LINS, 1973, p. 268). Maria de França, personagem de *A rainha dos cárceres da Grécia* (LINS, 2005, p. 22) exerce, por um tempo, a atividade de tecelã em uma fábrica de tecido, no Recife.

A profissão do Alfaiate e da tecelã, na visão do escritor, tem ligação muito próxima com o ofício de escrever narrativas. De modo que este é um ofício recorrente na escrita de Lins. Vejamos o caso de *O visitante*: Celina escreve um diário, nele registra as impressões em relação aos encontros com Artur; já o professor tem um caderno onde escreve poemas. Em “O pássaro transparente” de *Nove, novena* encontramos um homem que se sente frustrado por não ter continuado a escrever poemas. Nesses primeiros casos, o ato de escrever quase sempre está ligado à intimidade, à frustração ou à timidez. Em obras seguintes, surgem personagens que buscam se aventurar no ofício de escrever de maneira mais pública: são os casos de Abel em *Avalovara* e do professor em *A rainha dos cárceres*. O primeiro escreve um ensaio, porém, morre antes de publicá-lo; o segundo, escreve um ensaio sobre o romance de Julia, sua amante, que morre sem publicar o romance.

Em todos os casos, como podemos ver, já se delineia a ideia de que ‘escrever’ é ‘tecer fábulas’, unindo e atando personagens, acontecimentos, ambientes, etc., fazendo existir o que antes não existia: o livro. Nas palavras de Ana Luiza Andrade (2014, p. 53), estudiosa da obra de Lins,

[...] o gesto osmaniano de cortar, herdado ou não de seu pai alfaiate, sobrevive nas extraordinárias montagens alegóricas de *Avalovara*, assim como na *Rainha*, como gesto residual constitutivo da manufatura do livro, esta “coisa” construída que habita um espaço no mundo.

### 5.3 Os encontros transfigurados

Osman Lins transfigurou em suas obras literárias muitas pessoas que fizeram parte de seu convívio. Como afirma Elizabeth Hazin (2014, p. 33), “sua vida privada,

suas relações familiares e interpessoais (amigos) infiltram-se na obra ficcional de forma muito camuflada, transformada, refratada, rarefeita mesmo”. Mesma constatação faz Leyla Perrone-Moisés (2014a, p. 179) em artigo publicado na revista *Eutomia*, no qual afirma que na formação de uma “personagem literária” (ela se refere à protagonista de “Retábulo de Santa Joana Carolina”) estão agenciadas lembranças da pessoa conhecida e outras oriundas de “pessoas semelhantes”, havendo, contudo, “acréscimos”. Em *Guerra sem testemunhas* (1969, p. 14), lemos a perspectiva do escritor sobre tais transfigurações:

ainda que alguns dos seus remotos modelos [personagens] possam existir fora de nós, só existem a partir do momento em que nossas palavras o efetivem. Não são fantasmas nem homens, são personagens, criações literárias, menos reais que as letras de seu nome e fora do texto nenhum existe, nem pode existir.

Importante salientar que *Guerra* [1969], ainda que se apresente como um ensaio, também oferece recursos gráficos para marcar as vozes de algumas personagens, semelhante ao que ocorre em *Nove, novena* [1966] e em *Avalovara* [1973]. O uso desse recurso torna-se mais explícito a partir do quinto capítulo, sobre “O escritor e o teatro” (LINS, 1969, p. 111). Os sinais utilizados são: “W M” referente a Willy Mompou, um escritor); e  $\triangle\nabla$  um personagem que questiona Willy sobre determinados temas. Percebemos que o segundo funciona como o duplo do primeiro, o que torna múltipla a identidade do ‘eu’ ensaísta, suas palavras tornam-se, por causa disto, as palavras de qualquer ‘escritor’ que inevitavelmente padece dos mesmos problemas (LINS, 1969, p. 186). Além destes, há um narrador que algumas vezes parafraseia os diálogos de W M, de maneira que não se pode afirmar que é ou não o próprio Osman Lins. Por meio desse recurso, a frase passa a existir para além do sujeito ‘real’ que escreve:

Com a abstratização do “eu”, com sua diluição, instaurava-se um mundo flutuante, com sucessivos centros de gravidade – alguns, por assim dizer, destituídos de peso – e que correspondia amplamente às intensões originais quando incorporava a esta flutuação o próprio leitor. Quando também o leitor passava a ignorar de que ponto exato contemplava interiormente a realidade expressa no texto (LINS, 1969, p. 216).

Vamos encontrar em várias obras do escritor personagem que ele declara serem vivificações de pessoas com quem conviveu. Em *O fiel e a pedra*, a

personagem Teresa é a transfiguração de sua Tia Laura, com quem conviveu a infância. Do mesmo modo o marido de Teresa, Bernardo, é a transfiguração do esposo da Tia Laura, Antônio Figueiredo (LINS, 1979, p. 189; 223; IGEL, 1988, p. 19). Muitas das aventuras vividas por Bernardo ressignificam as experiências vividas ou contadas por Antônio Figueiredo, cujas histórias desde cedo despertaram no menino o apego pelo ato de narrar (LINS, 1991, p. XVII; IGEL, 1988, p. 21). Tio Toinho, como era conhecido, era “um profeta ambulante”, vivia de feira em feira, tocando viola, fazendo repente, vendendo e comprando, suas narrativas oferecia ao menino o que havia de “fantástico” no Nordeste (MOURA, 2003, p. 29)<sup>141</sup>.

Em *Nove, novena*, a personagem Joana Carolina ressignifica a avó paterna do escritor, Joana Carolina, que criou o menino após a morte da mãe (MOURA, 2003, p. 20; IGEL, 1988, 19; ANDRADE, 1987, p. 21)<sup>142</sup>. Nas palavras do escritor, “Retábulo de Santa Joana Carolina”:

[...] é a biografia da minha vó paterna, mas, se ela fosse apenas a biografia corrida da minha avó paterna, ela seria apenas a história de uma mulher em Pernambuco. Mas esta narrativa é construída em 12 quadros ou mistérios, cada um deles relacionado com os símbolos do zodíaco. Então já não é mais uma história de uma mulher vivendo em Pernambuco, é a história de uma mulher que viveu em Pernambuco projetada contra as constelações, projetada contra o mundo, com o que ela ao mesmo tempo se tornou muito maior como personagem e também muito menor (LINS, 1979, p. 223).

Joana Carolina, em *Nove, novena*, é apresentada ao leitor por meio de relatos de pessoas que conviveram com ela (ANDRADE, 1987, p. 121). Tais relatos, divididos em mistérios, contam seu nascimento, infância, casamento, velhice e morte. Isto assemelha-se ao modo como Lins teve acesso a uma imagem de sua mãe: mediante os relatos dos parentes. Na ficção, Joana é uma professora, nordestina, viúva e pobre, possuidora de grande sabedoria e valores. Ao lado dos cinco filhos (Laura, Teófanés, Maria do Carmo, Álvaro e “Nô”) Joana vive grandes sofrimentos em um engenho, cujo dono a cerca constantemente tentando seduzi-la. Joana é filha de Totônia, irmã de Suzana, João, Filomena e Lucina. Ao logo dos

---

<sup>141</sup> Antônio Figueiredo foi para Lins o que “Totônia” foi para José Lins do Rego. Ao encanto pelo ato de narrar, despertado pelo tio, foram acrescentados os incentivos do professor José Aragão, com quem o escritor estudou entre os anos de 1933 e 1940.

<sup>142</sup> A avó Joana Carolina morreu em agosto de 1959 (MOURA, 2003, p. 24).

doze mistérios, essas e outras personagens são indicadas por sinais gráficos: ⊕ uma mulher “negra e moça” amiga de Totônia, que testemunha o nascimento de Joana; □ o tesoureiro da igreja local, que vê Joana manusear escorpiões milagrosamente sem ser picada; ♂ marido de Joana (Jerônimo José), condutor de trem, que morre muito cedo e deixa Joana e filhos; √ (Álvaro) filho de Joana, o qual, junto com o irmão “Nô”, cuida da mãe no final da vida; ⊙ (Totônia) mãe de Joana, a qual morre depois de ser atacada por um touro bravo do engenho; †† o dono do Engenho Serra Grande, homem cruel que costuma seduzir viúvas e mulheres casadas; ◊ (Laura) filha de Joana; ⊕ casal de jovens apaixonados (Miguel ○ e Cristina △)<sup>143</sup> que fogem para viver seu amor; no “Décimo mistério”, os sinais △, ◊, ⊕ e ⊕ indicam as vozes de personagens que conversavam sobre um menino com necessidades especiais, chamado Jonas, com 14 anos, que graças a Joana, foi salvo de um tiro; † Padre que presta a extrema-unção à Joana, falecida aos oitenta e seis anos.

Parece ser possível fazer um paralelo entre os irmãos de Joana (Suzana, João, Filomena e Lucina) e os irmãos de Abel (Mauro, Cesarino, Lucíola, Damião, Dagoberto, Isabel, Eurílio, Estevão, Leonor, Cenira, Augusto, Janira<sup>144</sup>), pois todos vivem ou viveram uma vida precária e desestruturada. Os primeiros são descritos da seguinte maneira: “Suzana, mulher de homem bruto e mais jovem do que ela, chegará à velhice mordida de ciúmes”, tendo ciúmes até da própria mãe; “João, homem de não engolir desaforo, viverá sem ganho certo, mudando sempre de emprego e de cidade”; “Filomena, mulher de jogador, cultivará todas as formas de avareza”; “Lucinda ficará inimiga de Totônia, lhe negará a mão e a palavra”. A vida

<sup>143</sup> Vemos nesse exemplo a junção de dois símbolos de duas personagens diferentes, cuja função é indicar o discurso plural do casal. Os dois jovens, uma filha de um rico fazendeiro e um pobre agricultor, durante a fuga chegam à casa de Joana e pedem abrigo. Ela os acolhe. Joana, em sua sabedoria, convence os jagunços do pai da moça a escoltar em segurança o casal de volta à fazenda do pai de Cristina. O pai, viúvo, ouvido a transmissão das palavras de Joana permite o casamento e pede Joana em casamento, porém ela recusa o pedido, alegando que o compromisso assumido com o marido morto ainda permanece vivo.

<sup>144</sup> Mauro, Leonor e Abel são frutos de relações da Gorda com homens desconhecidos à época durante a qual era prostituta. O Tesoureiro os adota como filhos. Damião é fruto de uma relação entre o Tesoureiro e uma enfermeira, o qual passa a ser criado pela mãe de Abel como filho (LINS, 1973, p. 176). Os demais são filhos do casal.

que os irmãos de Abel vivem é semelhante: Mauro inventa a traição da mulher para justificar a separação; Cesarino vive dando calote nas pessoas; Damião é um ator de teatro fracassado; Lucíola, abandonada pelo primeiro marido, casa-se novamente e vive em penúria; Dagoberto vive embriagado; Isabel casada com um contrabandista, mais velho do que ela; Eurílio e Estêvão mortos; Leonor isolada num “convento da Bahia”, depois de três noivados desfeitos; “Cenira num subúrbio do Rio de Janeiro”, casada com um dentista sem clientes, “Augusto no oco do mundo há oito anos”; “Janira foragida da polícia, em algum cabaré de quinta classe”, assassinou dos filhos (LINS, 1973, p. 143-144). Entre essas pessoas de vida caótica, destacam-se Joana (pela justiça e sabedoria, por ser a única a cuidar da mãe na velhice) e Abel (por buscar um destino diferente, ligado à literatura). Abel confessa:

Não sou uma exceção e tenho o meu projeto falso: vou escrevendo. Não estou, e acho que nunca estarei, satisfeito com isto ou seguro da opção. Uma opção nada tranquila ou alegre, é bom lembrar. Apesar de tudo, não tenciono assinar nenhum tratado de paz com o mundo em que vivo. Os meus irmãos não sabem, ou não querem, inventar um simulacro aceitável. Esta a diferença. Entre o desastre declarado e a aparência de finalidade, preferem mesmo o desastre (LINS, 1973, p. 175).

Joana leva uma vida de muita privação, perdas e lutas no engenho. Depois de “sete anos, sete meses e sete dias” vivendo nesse inferno (LINS, 1966, p. 111-112), ela recebe um convite para ser professora em outro engenho, o engenho Queimadas. A mudança traz uma vida mais tranquila, distante da crueldade do antigo patrão e das extenuantes caminhadas até à cidade, onde recebia os proventos. No fim da vida, Joana vai morar numa pequena cidade, aos cuidados de Nô e Álvaro. Anos depois, estes morrem, restando ao seu lado Teófanês e Laura. Não é difícil perceber que estes nomes fazem referência ao pai de Lins, Teófanês, e à sua Tia, Laura. O corpo de Joana, durante o cortejo fúnebre, é acompanhado por uma multidão de pessoas humildes, moradoras da pequena cidade onde marava (LINS, 1966, p. 138).

Outro texto de *Nove, novena*, “O ponto no círculo”, narra o encontro inesperado entre um jovem músico e uma jovem desconhecida. A mulher entra por engano no quarto da pensão onde o homem está hospedado (localizada na Rua Gervásio Pires, no Recife). Nessa narrativa, também encontramos sinais gráficos que indicam

as vozes das personagens: ▽ é a jovem desconhecida; □, o hóspede. Entre gestos e pensamentos, os dois realizam o ato amoroso. Lins, quando se mudou para o Recife para assumir o emprego no Banco do Brasil, morou algum tempo em uma pensão, onde recebeu a visita da filha de uma senhora que lavava suas roupas<sup>145</sup>, com quem teve uma relação sexual, sem ao menos trocarem uma palavra. Este encontro está metamorfoseado nesse conto (HAZIN, 2014, p. 36; MOURA, 2003, p. 74).

Além disto, é significativo o que a jovem ▽ fala sobre a escrita egípcia: para ela, esse tipo de escrita não transmite uma verdade sobre os animais que habitaram o Nilo, antes operam uma transmutação (LINS, 1966, p. 28). Isto se coaduna com o modo como as pessoas foram metamorfoseadas no texto osmaniano. Entretanto, é imperativo retomar a advertência feita pelo professor em *A rainha*: para ele a “singularidade” oferecida por um texto “não implica imortalidade” – “nem todos os animais inventados perduraram: [alguns] não encontraram eco no coração dos homens” (LINS, 2005, p. 71). É preciso haver leitores e corações, pois

criar uma personagem não significa apenas vê-la, e sim eleger, em relação a ela, uma atitude e um modo de operar, instando o leitor eventual a uma perspectiva calculada, a uma posição tanto emotiva como espacial (LINS, 2005, p. 190).

Em a *Rainha dos cárceres*, vamos encontrar no amigo e interlocutor do professor ensaísta, indicado pelas iniciais A. B., a transfiguração do professor e teórico Alfredo Bosi, conforme o próprio Bosi (2014, p. 175) confessa em seu texto “O Osman Lins que conheci”<sup>146</sup>. A. B. é descrito como sendo docente na Pontifícia Universidade Católica, um intelectual irônico, com “fino sorriso eclesiástico”. A. B. esclarece ao ensaísta sobre as normas da crítica literária vigente, sobretudo a de que toda a análise literária “deve ignorar a mão” de quem redigiu o texto (LINS, 2005, p. 10). Essas conversas ambientam a reflexão sobre temas ligados ao ofício de lecionar literatura, ao trabalho da crítica e à própria escrita literária. Em uma

<sup>145</sup> Não temos informações se tenha havido algum contato mais íntimo entre eles. Acreditamos que isto é o que menos importa.

<sup>146</sup> Bosi foi o orientador de Lins durante o doutorado, e os traços e as falas da personagem A. B. teriam sido extraídos das conversas durante a seção de orientação ocorrida entre eles (BOSI, 2014, p. 174).

passagem do romance, A. B. oferece uma constatação que vivifica a que Lins chegou depois de ensinar literatura por alguns anos: os que amam literatura se perdem ao ceder à tentação de “harmonizar” o ensino de literatura (“trabalho”) com a paixão pelos livros (“festa”) (LINS, 2005, p. 79). A desilusão com a falta de interesse pela literatura, demonstrada pelos alunos e pelos professores no ensino superior, motivou o escritor a deixar o trabalho de docência, para se dedicar inteiramente à festa com as palavras. Esta fase de sua vida está a seu modo transfigurada na temática de *A rainha*, sobretudo nas reflexões sobre a leitura e interpretação da obra literária (ANDRADE, 1987, p. 44).

Além de transmutar em personagens pessoas de seu convívio (IGEL, 1988, p. 27), o pernambucano cria uma ambientação onde alguns encontros agenciam relações conflitantes entre parênteses e triângulos amorosos. Isto ocorre em *O visitante*, na relação clandestina entre Celina e Artur. Este, casado, usa o argumento de que vive um casamento infeliz para se aproximar e seduzir de Celina. Esta, solteira, rende-se à fragilidade demonstrada pelo homem, chegando a engravidar de Artur. Este, por sua vez, para continuar com seus planos, cria uma calúnia e faz as pessoas da cidade acreditarem que Rosa, a amiga que tentara advertir Celina das más intenções do professor, vive um caso amoroso com um primo casado. Rosa perde a honra e o emprego, adocece e morre de tristeza.

Em *Os gestos* há exemplos de relacionamentos conflitantes. No conto de mesmo nome, André, inválido e emudecido pela doença, sente a frieza da esposa e o distanciamento das filhas (Lise mais velha e Mariana, jovem recém chegada à puberdade). Certo dia, mesmo não podendo falar, André demonstra por gestos a alegria de receber a visita do amigo Rodolfo. Interessante que semelhante acontecimento e ambiente vão ressurgir em *Avalovara*, nas relações que envolvem Abel e a família francesa Weigel: o chefe da família jaz inválido há quase sete anos; ele gosta muito das visitas do jovem brasileiro; a esposa demonstra desprezo pelo marido e as duas filhas do casal (a delicada Jolie com vinte e um anos e a impaciente Suzanne com dezessete anos) demonstram certo distanciamento em relação ao pai.

Outro conto, intitulado “Os olhos”, narra a relação conflituosa entre um homem e uma mulher casada. Esta vive ao lado do marido doente, mas não o ama.

Desejando viver uma vida sem obstáculos, os amantes revolvem assassinar o inválido. Executam o plano, mas logo percebem que ambos não conseguem esquecer o olhar do morto. Isto torna impossível a união entre eles. Em “Tempo”, lemos sobre um casal, que tem um filho. Este demonstra constantemente desprezo pelos pais, o qual se intensifica a cada dia que passa. Pai e filho vivem um conflito, pois o jovem se recusa a ser o herdeiro do ofício do pai. A esposa, normalmente indiferente às discussões entre pai e filho, no final do texto, toma o partido do filho e despreza o esposo. Em “Cadeira de Balanço”, a personagem Júlia Mariana é casada com Augusto, homem frio e calado. Ela está grávida e sente com tristeza a indiferença do marido em relação à sua condição. No conto “Episódio”, o sofrimento e a morte do filho pequeno serve de motivo para revelar toda a divergência afetiva que marca a relação entre o pai e a mãe. Em “Conto de circo”, marido e mulher divergem em seus desejos, ela, grávida, deseja uma vida tranquila cuidando dos negócios do pai, ele, por seu lado, recusa-se a deixar a emoção e a magia do picadeiro de circo, para assumir uma vida segura e opaca. Em “O navio”, um jovem termina o relacionamento com sua namorada (Helena) sob a justificativa de que seria penoso para ele continuar a relação e assumir os deveres de família.

A revolta dos filhos contra os valores do pais pode ser relacionada à relação que se efetiva entre as obras e os muitos conceitos que permeiam a arte literária, entre uma obra e outra do pernambucano (ANDRADE, 1987, p. 85). Segundo ele, ainda que haja alguma relação entre um texto e o seguinte, entre eles atua sobretudo um tipo de rebelião. Assim,

refletem um pouco a geração física, a paternidade 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 e ao mesmo tempo se rebelaria contra a obra anterior” (LINS 1979, p. 246).

Outros exemplos são encontrados em *Nove, novena*. Na narrativa “Noivado”, há a história de um casal, Mendonça e Giselda, que é noivo a vinte e quatro anos. Mendonça, ao se aposentar do trabalho, vê a oportunidade de viver tudo o que não viveu. Para tanto, decide também por fim ao noivado. Diante desta decisão, Giselda se lamenta por ter perdido a vida esperando a decisão desse homem (LINS, 1966, p.

202). Em “Pentágono de Hahn”, uma jovem indicada pelo sinal gráfico ↙ namora um rapaz mais jovem que ela, Bartolomeu. Este relacionamento sofre a reprovação e as agressões dos moradores da cidade, de maneira que o casal se isola e ao fim se separa. “Os confundidos” nos oferecem os diálogos de um casal, cheios de acusações e desconfianças.

Em *Avalovara*, há muitos relacionamentos conflitantes e triângulos amorosos (FERREIRA, 2005, p. 111): Abel é casado/separado de uma mulher que o atormenta constantemente; o primeiro amor de Abel, a alemã Roos, casada com um homem inválido, mantém-se indiferente e inacessível ao jovem brasileiro; no Nordeste, o namoro com Cecília sofre a perseguição e as agressões dos irmãos da jovem, que sabem do casamento de Abel, assim como sofre a perseguição da ex-esposa de Abel; a própria Cecília, por sua natureza hermafrodita, forma um triângulo com Abel; em São Paulo, Abel se apaixona por ☺, mulher misteriosa e casada com o militar Olavo Hayano; na história sobre a criação do palíndromo, temos o triângulo que envolve o escravo Loreius, a cortesã Tyche e o amante desta. Ainda temos a micronarrativa que narra o amor adolescente entre ☺ e um rapaz de origem nordestina, chamado Inácio Gabriel. Esse sensível e delicado rapaz adocece, é internado em um hospital, e morre logo depois. Esse encontro acaba sendo um anunciador da vinda de Abel, também nordestino, que devolverá a vida ao passado que a mulher carrega dentro de si (ANDRADE, 1987, p. 193). O tesoureiro, padrasto de Abel, acaba engravidando uma amante, o filho abandonado passa a ser criado pela mãe de Abel como se fosse seu, apesar do aborrecimento do caso. Retomando a separação que ocorre entre Abel e Roos e depois entre ele e Cecília, certo dia, Olavo flagra os amantes no ato amoroso em seu próprio apartamento, friamente atira contra eles. Ambos morrem.

Nas palavras de Ermelinda Ferreira (2005, p. 126): “os triângulos que surgem em *Avalovara* transformam aquelas histórias aparentes em pretextos para a discussão de seus elementos, para a problematização de seus modelos e para o redimensionamento simbólico”.

Em *A Rainha dos cárceres da Grécia*, tomamos conhecimento de uma relação clandestina entre Julia e o cunhado de sua irmã, um rapaz comprometido em um noivado. Dessa relação resulta uma gravidez de uma menina que, ao nascer,

é separada de Julia para ser criada por um de seus irmãos. Em *Casos especiais de Osman Lins*, especificamente, em “A ilha no espaço”, o bancário Cláudio Arantes Marinho vive um casamento infeliz com Dionísia. Esta prioriza a aquisição de bens materiais e a ascensão funcional do marido no emprego, enquanto Arantes anseia por uma vida mais livre e emocionante. Por causa disto, da solidão e da indiferença da esposa e das filhas, ele decide e planeja seu próprio desaparecimento. Sob a cortina do mistério, ele executa o plano que o conduz a uma nova vida.

Não queremos dizer aqui que o escritor tenha registrado em suas obras relações extraconjugais, nem situações parecidas que viveu de fato. Estamos a afirmar que essas relações conflituosas presentes nas obras podem figurar como transfigurações de conflitos, afetos pensamentos vividos durante suas experiências junto às esposas e às filhas. Não temos a ambição de comprovar ou refutar tais relações, mas somente alinhar tais ocorrências às relações que se estabelecem na vivificação narrativa das pessoas com quem conviveu. Tais vivificações tem como base sentidos que são por sua vez disparadores de novos sentidos. Não obstante isto, vamos encontrar nos arquivos do escritor, especificamente nas correspondências trocadas com o escritor Hermilo Borba Filho, confissões sobre alguns conflitos relacionados aos divórcios pelos quais passaram os dois escritores (BARBOSA, 2017, p. 188; MOURA, 2003, p. 71).

#### **5.4 A indiferença e a opressão**

A opressão é um tema que recorrentemente está transmutado nas obras osmanianas, ora surge como opressão contra a mulher, contra o pobre, contra o escritor, contra a arte, contra a palavra, contra o amor, ora surge especificamente ligado ao período ditatorial brasileiro. Os primeiros se fazem presente ao longo de toda sua produção literária do escritor; o segundo, evidentemente, vai surgir nas obras que seguem o ano de 1964, ano do golpe militar.

Em 1969, em uma entrevista, Lins (1979, p. 155) confessa que, apesar de não ter sido vítima da censura, esta tem interferido cada vez mais no trabalho do escritor brasileiro, pois nenhum escritor se subtrai ao contágio da opressão (LINS, 1973, p. 330). Formas de controle se intensificam, modificando o espírito do escritor e reduzindo totalmente sua obra ao engajamento. Essa redução impõe uma direção

artificial que acaba minando a capacidade da obra oferecer surpresas ao leitor e ao próprio escritor (LINS, 1979, p. 265). Nesse ambiente, a palavra torna-se um “bem confiscado”, um “território invadido”, “uma presa de guerra” (LINS, 1973, p. 261). Na narrativa de ☺, o narrador declara que um “projeto literário”, as vezes acusado de estar “pouco comprometido com a superfície do real – e portanto com o tempo histórico” – pode, pela autonomia que revela, contradizer a “gramática dos opressores” (LINS, 1973, p. 318).

Um projeto assim segue seu próprio curso, erodindo naturalmente as margens impostas. Um artista deve ser livre para dizer tudo que deseja, pois somente assim ele pode aprofundar sua exploração (LINS, 1979, p. 173), somente assim ele pode provocar “áreas de atrito”, ser um “inovador” (LINS, 1979, p. 209)<sup>147</sup>. Sobre isto lemos em *Avalovara*:

Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo, mas com o seu cheiro de podridão (LINS, 1973, p. 383).

Tal perspectiva já se delineia em *Guerra sem testemunhas*:

O escritor não pode pretender abalar com seus escritos as sólidas posições da insensatez, da força, da maldade – mas também não pode ignorá-las; não pode submeter sua obra à injunções do tempo – mas também não pode agir como um ser fora do tempo (LINS, 1969, p. 272).

Em *Avalovara*, vemos com mais clareza a opressão imposta por alguns personagens como transfiguração do regime militar brasileiro (CARUCCIO, 2014, p. 253; FERREIRA, 2014, p. 315). Isto ocorre sobretudo nos temas sobre Cecília e ☺. Os encontros entre Abel e Cecília ocorrem cercados por ameaças, armas e agressões físicas, o que, a seu modo, transfigura aspectos da opressão política. Os

---

<sup>147</sup> Em *Guerra*, Lins (1969, p. 38) se utiliza dos exemplos de Galileu e Einstein para refletir sobre os sistemas de controle do pensamento, sua conclusão é a de que Galileu era mais livre do que Einstein, posto que no sistema de controle atuante à época do primeiro somente as conclusões eram controladas enquanto os processos era livres, já com Einstein, tanto as conclusões quando os processos científicos são controlados por instituições cujos fins nem sempre são benéficos à sociedade. A produção teatral brasileira revela bem isto: a política de incentivo, quase sempre desvalorizando o esforço do escritor nacional, dirige a verba pública de patrocínio para os interesses das grandes companhias e de seus empresários, focados em apresentar semente peças estrangeiras (LINS, 1969, p. 144).

irmãos da jovem, um deles policial, reprovam o relacionamento. Os encontros ocorrem em locais desertos e sempre durante a noite. Durante um deles, ocorrido no Canal do Derby, surge ao longe um homem segurando uma lanterna e possivelmente uma arma (LINS, 1973, p. 251). No encontro seguinte, na praia, os amantes são cercados pelos irmãos de Cecília e outros comparsas. O casal é espancado (LINS 1973, p. 256). Apesar dos ferimentos, eles sobrevivem. Buscando segurança, o casal passa a se encontrar no chalé da mãe de Abel, a Gorda (LINS, 1973, p. 287-288).

Depois da morte trágica de Cecília, Abel muda-se para São Paulo, onde conhece ☹, mulher casada com um militar. ☹ luta constantemente contra o controle que o marido tenta impor, sendo a ressignificação simultânea da anarquia da palavra e da “realidade brasileira” à época (LINS, 1979, p. 221; NITRINI, 2014, p. 228). Em certa passagem, Abel afirma:

Questiono o meu ofício de escrever em face da opressão [...] A máquina da opressão alcança-me através das paredes e da carne. Todos os seus guardas e artífices dormem, todos – rodeados de aramas, casamatas e armas – e ela, a máquina opera. Máquina ou cão? Não há modo algum de escapar ao seu hálito (LINS, 1973, p. 260).

☹ sabe desde cedo que a função de Olavo Hayano é cercar, romper e demolir o seu ser, impondo o seu mundo. Mesmo sabendo disto, as ações de unir-se cegamente ao vazio desse homem e depois lutar contra sua dominação são necessárias para que ela alcance seu verdadeiro “ser”: “Olavo Hayano é algo a cumprir. Um rito” (LINS, 1973, p. 247). Esse relacionamento faz o pássaro ‘Avalovara’ (metáfora da narrativa) dobra-se, reduzir-se a um esqueleto, a um “fóssil” (LINS, 1973, p. 274-275). O encontro com Abel restaura a vida desse pássaro, o qual “renasce livre da mudez e da imobilidade”, ganha plumas, “desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas” (LINS, 1973, p. 279-280). Essa restauração se completa com o ato amoroso e com a morte trágica do casal, assassinado por Olavo Hayano.

Olavo é transfigurado como sendo um ser misterioso, chamado Lólipo. Este é uma figura masculina rara e terrível<sup>148</sup>, que ao nascer dilacera o ventre da mãe, torando-a estéril. Em torno desse ser existe um vazio. Ele é o “símbolo da opressão política e doméstica” (IGEL, 1988, p. 130). Nas palavra de ☹️: “a ordem, para o opressor, é um reflexo degenerado das leis que regem o Cosmos: rigidamente concebida tende à petrificação” (LINS, 1973, p. 48). Ela continua:

A opressão, se instaura como norma e ainda mais quando de manifesta com instrumentos precisos – quase sempre revestidos de uma aura sacral –, apossa-se de um modo absoluto do mundo moral: uma réplica da gravidade no mundo físico. Infiltra-se nos ossos e invade tudo. Infecciona o mundo (LINS, 1973, p. 221).

Noutra passagem, um narrador, que não é Abel, afirma: “sob a opressão, os atos mais simples – comprar um selo postal ou alegrar-se – são atingidos e transformam-se em núcleos de interrogações [...]. Segue-se que o ato criador é particularmente exposto a tal emergência” (LINS, 1973, p. 304). Neste sentido, todo escritor, por mais que busque sugerir isenção, está imerso na sujeira opressiva que o cerca. O narrador em *Avalovara* afirma: “não, não serei indiferente” (LINS, 1973, p. 354) à opressão que envenena minhas “armações” (LINS, 1973, p. 383).

O narrador continua: sob o jugo da opressão nos tornamos piores, “aprendemos a amar a violência”. Isto é o que ensina o opressor. Este, todavia, ao mesmo tempo que acusa também cria as condições necessárias para toda e qualquer reação contra ele: o opressor é o “assassino de si mesmo” (LINS, 1973, p. 365). Mas o escritor não pode abrir mão de seu projeto artístico para se tornar o mero reverso do opressor, a condição do escritor nesse mundo deve ser sempre a de um “renegado”, um pária<sup>149</sup>. Lemos em *Avalovara*: “não compreendo e recuso-me

---

<sup>148</sup> O marido possui dois rostos, um que se mostra durante o dia, outro oculto que somente se releva na escuridão, um rosto fosforescente, um rosto disforme, de monstro que amedronta (LINS, 1973, p. 302).

<sup>149</sup> Encontra-se na obra uma citação que o professor afirma ter extraído dos papeis de Julia: “Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de júris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever” (LINS, 2005, p. 53). Essa oração é dirigida ao escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (ADACHESKI e PACHECO, 2014, p. 389). Entre 1969 e 1973 Lins estuda em seu doutorado o

a entender os que são meus inimigos. Para mim, nunca têm razão: eu não os justifico” (LINS, 1973, p. 367).

Também percebemos a presença da opressão nos temas sobre o formação do palíndromo e no tema sobre o Relógio de Julius. No primeiro há a dominação e a opressão do senhor Ubonius sobre o escravo Loreius, a qual leva à morte do último. Na história do relógio, tanto o pai de Julius quanto este têm seu sonho de construir mecanismos sonoros para relógios interrompido pela opressão político-militar, sendo que o pai se suicida e Julius é fuzilado pelo exército nazista sob a acusação de ser um traidor (ANDRADE, 1987, p. 184).

Em *Guerra sem testemunhas*, Lins (1969, p. 230) discute a situação precária do escritor na complicada relação com a máquina editorial brasileira<sup>150</sup> e com o mecanismo da censura estatal. Podemos ver isto de modo explícito na palestra/entrevista concedida pelo personagem Willy Mompou. Nesta estão presentes um professor de gramática, um indivíduo diplomado em Biologia e em Física, e alguns “censores” do exército, cujas prerrogativas foram adquiridas em cursos básicos de arte e cinema. Na opinião dos censores, é necessário que os mecanismos e os critérios da censura permaneçam incoerentes, somente assim ela supera a capacidade inventiva do escritor: “Não havendo normas conhecidas a serem impostas, os escritores, mesmo os submissos, tornar-se-iam incapazes de escrever e a vida cultural seria totalmente eliminada” (LINS, 1969, p. 231).

Na sequência, os representantes da censura buscam justificar seu ofício afirmando que ele tem a função de educar o escritor e os leitores, indicando os verdadeiros valores. Sendo assim, haveria uma proximidade entre as atividades da censura e as da crítica (sendo que a censura detém além da “opinião” o “poder”<sup>151</sup>). Discordando, Willy Mompou afirma que esse trabalho contraria a necessidade de

---

conceito de “ambientação romanesca” a partir da obra deste escritor, vindo a publicar a pesquisa em 1976 sob o título *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*.

<sup>150</sup> Esse tema será retomado em *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005, p. 63), quando da reflexão sobre a recusa dos editores em publicar o livro de Julia, bem como na passagem sobre a recusa da sociedade em relação ao trabalho do escritor, que somente é aceito sob o prisma da falta de sentido ou sob constante vigilância (2005, p. 198).

<sup>151</sup> Nesse diálogo é citado o “doutor Goebbels”, ministro da propaganda do partido Nazista, que comandou, em 1936, a queima de milhares de obras de arte em nome do controle social que idealizava, isto assinala a assimilação da crítica pelo Estado (LINS, 1969, p. 233).

busca e evolução do escritor, sobretudo por que impõe “padrões e normas cuja obediência corresponde à negação do que somos ou devemos ser” (LINS, 1969, p. 234). Não obstante isto, é notório que o grande esforço da censura para controlar o escritor presta-lhe (sem que isto a justifique) uma grande “homenagem involuntária”, pois reconhece a capacidade transformadora da literatura (1969, p. 237).

Como dito no início, outras faces da opressão estão transfiguradas em outras obras osmanianas anteriores a 1964. Um dos casos está em *O visitante*. Este romance é organizado em três partes, intituladas cadernos: o primeiro caderno narra o início das visitas de Artur à casa de Celina e termina no instante em que os dois vivem o ato amoroso; o segundo, narra os dias seguintes, com as exigências de Artur quanto ao afastamento entre Celina e a amiga Rosa, narra a difamação de Rosa e termina com revelação da gravidez de Celina; o terceiro, inicia com o retorno de Celina à sua cidade após abortar o filho e finaliza com a separação definitiva entre os amantes. Artur, professor cheio de artimanhas, casado e pai de cinco filhos, cerca Celina<sup>152</sup> com “teia de insídia”, prazer, palavras e morte. O mesmo faz com sua amiga Rosa. As ações desse homem contra Celina e Rosa evidenciam a moralidade opressiva da sociedade contra a mulher, a quem se dirige todo o julgamento e toda a culpa.

Artur, por meio de uma ardilosa estratégia de parecer sensível, tímido e vitimado por todos, acaba despertando em Celina compaixão. À medida que a intimidade cresce e preenche a solidão de Celina, os encontros se tornam cada vez mais desejados (LINS, 1970, p. 30-31). Certo dia, a amiga Rosa, adverte Celina das más intenções de Artur, porém, ela não acredita. Num domingo, depois da missa, Celina e Artur se beijam e se amam (LINS, 1970, p. 67). No dia seguinte, a sensação de culpa e arrependimento vem mesclada à feliz sensação de ter sido

---

<sup>152</sup> Artur, com provavelmente 50 anos, é magro, alto, meio curvado, não é bonito e veste-se com “desmazelo”, possui constante ar de tristeza. Seus gestos são descontrolados e agitados. A despeito disto, seu discurso é sempre muito moralista, avocando para si a condição de “homem de caráter” e sem vícios (LINS, 1970, p. 12-13). Celina, com quarenta anos, é uma mulher “melancólica, desolada, e assim mesmo serena” (1970, p. 39), que tem na presença dos alunos a alegria de seus dias. O encontro com o professor lhe trouxe outra espécie de sentimentos, intensos no prazer e no sofrimento.

causa do desejo de um homem (LINS, 1970, p. 70). Não tarda, a professora passa a temer o julgamento das pessoas da cidade<sup>153</sup>.

A opressão moral da sociedade contra a mulher é a causa da morte de Rosa. Para tornar sem credibilidade qualquer denúncia de Rosa sobre o caso com Celina, Artur calunia Rosa espalhando que ela tem um caso com um primo casado. Rosa fica difamada na cidade, sem meios de defesa, ela perde o emprego, adocece e morre meses depois. Visando manter sua imagem de bom marido e competente professor, Artur manda Celina abortar o filho, fruto de suas relações. Celina hesita inicialmente, mas concorda e aborta a criança. O retorno à cidade, depois do aborto, é marcado pelo medo em relação ao julgamento das pessoas. Durante o primeiro encontro com Artur, depois do retorno, Celina o vê falando cinicamente sobre a morte de Rosa, isto a faz compreender os verdadeiros polos dessa relação: uma relação entre “vítima” e “algoz” (LINS, 1970, p. 159). Aquele homem havia envenenado seu corpo, seu espírito, suas recordações, roubando sua amiga e sua paz (LINS, 1970, p. 164).

O tema da opressão também está em *O fiel e a pedra* [1961], nesse caso do rico contra o pobre. Bernardo, pobre e desempregado, mora em Vitória de Santo Antão. Na miséria, assiste impotente à morte do filho. Sabendo da índole honesta de Bernardo, Miguel Benício, um comerciante da cidade, decide convidá-lo para cuidar do seu engenho e dele tirar seu sustento. Bernardo aceita a proposta e muda-se para lá com Teresa, sua esposa. Meses depois Miguel é encontrado assassinado em seu armazém, provavelmente executado por seu próprio irmão, Nestor Benício, homem ganancioso. Logo, Nestor começa a tramar para usurpar os bens herdados pela viúva, acusando-a se der uma adúltera. Nestor planeja se apoderar do gado que está no engenho, mas Bernardo o impede. Nestor e seus capangas iniciam um processo de ameaças e atentados contra a vida de Bernardo. No último confronto, Bernardo, com a ajuda do desconhecido Ubaldo, sobrevive e Nestor morre. Anos depois, morando na cidade, vive uma vida feliz e confortável ao lado de Teresa e de

---

<sup>153</sup> Lembremos que para Sartre (2013, p. 290), “o Outro é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim tal como apareço ao Outro. E, pela aparição mesmo do Outro, estou em condições de formular sobre mim um juízo igual ao juízo sobre um objeto, pois é como objeto que apareço ao Outro [...] a vergonha é, por natureza, reconhecimento. Reconheço que sou como o Outro me vê”.

seus filhos, uma menina chamada Joana e um menino chamado Ubaldo (LINS, 1974, p. 290).

Em *Nove, novena* [1966], temos “Retábulo de Santa Joana Carolina” que oferece a luta de uma mulher pobre, mãe, nordestina contra as condições opressivas de sua terra, e contra as opressões infligidas pelo dono do engenho onde mora. Como diz o próprio escritor, é uma narrativa de protesto contra as precárias condições de vida do pobre no Nordeste brasileiro (MOURA, 2003, p. 25).

Antes de se tornar professora e morar no engenho, Joana era casada com um ferroviário. Este luta contra os abusos dos donos da ferrovia onde trabalha, incendeia um vagão, é descoberto e perde o emprego, passa a viver como um fugitivo. Num dia, ao retornar à casa de Joana, morre, muito jovem, deixando Joana e os filhos. O dono do engenho, onde Joana ensina, faz de tudo para seduzi-la. Mas a recusa demonstrada por ela o enfurece: visando afrouxar seu caráter, o fazendeiro transfere Joana e os filhos para uma casa muito precária. Por causa das más condições da moradia, uma de suas filhas morre. Sua mãe, Totônia, também morre nessas terras, vítima do ataque de um touro da fazenda. Para intensificar a humilhação, o homem a transfere para uma estrebaria, mas a professora mantém o senso de justiça e sabedoria. No final da vida tudo é recompensado: Joana muda-se para outra fazenda com os filhos, onde vivem uma vida melhor; na velhice, muda-se para a cidade, ficando aos cuidados dos filhos mais velhos; nesta cidade, leva uma vida tranquila, morrendo aos oitenta e seis anos (LINS, 1979, p. 220).

Muitas vezes, para um escritor, pior do que a censura é a indiferença:

Mais eficaz, em alguns casos, que a Censura, mais anuladora que a prisão e distanciando-o de seu país com o peso de um degredo, age em torno do escritor brasileiro, impedindo o desenvolvimento de suas faculdades, a realização de seus planos e restringindo ao mínimo a ressonância do que escreve e publica, uma indiferença que é a nossa morte (LINS, 1969, p. 239).

Esse aspecto surge sobretudo ligado às cidades pequenas, às imposições de valores alheios ao desejo de um personagem. Em *Avalovara*, Abel fala sobre um animal que responde às suas tentativas de interrogar sobre as coisas dizendo: “Não consegues, Abel” (LINS, 1973, p. 52). Em *Nove, novena*, vamos ler na história de Baltasar, em “Pastoral”, o desprezo dos parentes para com ele; em “Pássaro

transparente”, também há o caso de um personagem cujos parentes e conterrâneos duvidam de sua capacidade de realizar seus sonhos (LINS, 1966, p. 12). Nesta mesma narrativa, o pai consegue impor seus valores ao filho, suprimindo seus sonhos. Isto é lido também em *Os gestos*: em “Tempo”, um pai busca impor inutilmente ao filhos suas ideias; em “Conto de circo”, um trapezista sofre pressões da esposa para abandonar a atividade e emocionante do trapézio para se dedicar à gerencia da loja do sogro.

Nesses textos, vamos ler os modos que a opressão atua contra o escritor em todas as fases de sua vida. Na fase inicial, ele luta contra os valores tradicionais, contra as implosões familiares, contra a descrença dos conterrâneos, contra a falta de meio para desenvolver seu projeto. Isto está transfigurado em suas primeiras obras (ANDRADE, 1987, p. 37). Adulto, luta contra as limitações trazidas pelo matrimônio e pelas responsabilidades paternas, contra as responsabilidades do trabalho quase sempre contrário ao desenvolvimento intelectual. Já tendo obras publicadas, luta contra a censura estatal, contra a política dos editoras, contra as imposições da crítica, contra as teorias literárias. Enfim, como afirma Lins (1979, p. 145): “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.” Tudo cerca o escritor, tentando abater seu impulso de criar, sua função sempre será “resistir às pressões, às forças destrutivas” e continuar buscando a sua verdade (LINS, 1979, p. 162).

### **5.5 A narrativa percebida como um acontecimento inaugurador**

Como havíamos dito nos capítulos anteriores, o texto literário surge ao leitor como “acontecimento” que inaugura sentidos, os quais somente aos poucos vão sendo estruturados em compreensões da obra (LINS 1973, p. 39). À medida que novos sentidos vão sendo agenciados, o texto vai sendo ampliado até mesmo aos olhos do próprio escritor, de modo imprevisto. Isto porque o texto é menos um objeto, resultado de um pensamento, do que uma experiência vivida: “a narrativa é um acontecer verbal, exigindo portanto que um agente o formule”, para além das “leis do mundo físico”, para além dos “fatos brutos” (LINS, 2005, p. 72).

Em *Guerra sem testemunhas*, o escritor confessa que uma narrativa literária é ao mesmo tempo uma explanação e um questionamento dirigido simultaneamente a quem lê e a quem escreve. Em suas palavras:

Transforma-se em exame e revisão o que eu desejava fosse a tranquila atuação daquele homem que, em mim, havendo assimilado certa experiência, trouxesse-a consigo, disponível, grava em seus registros, não sujeita a exames, transformada em sabedoria (LINS, 1969, p. 12).

A reflexão, apresentada pelo personagem Willy Mompou, sobre o teatro e as complexidades que envolvem a encenação da obra de um escritor pelos atores e diretores corrobora com o nosso entendimento sobre a agenciamento da narrativa transvivencial. Para ele:

A encenação, de certo, não é o mundo que o escritor conheceu; é esse mundo recontado, reorganizado, transformado em parte pelo seu espírito, que buscou imprimir-lhe uma significação até ali inexistente ou não percebida pelos outros homens (LINS, 1969, p. 118).

Na narrativa o mundo surge recontado, reorganizado e transformado. A partir do momento que é encenado no teatro, esse mundo adquire novos contornos devido a interferência dos atores e diretores, do mesmo modo que o modifica a análise acadêmica ou cotidiana, e a transposição para o cinema. Todos esses são leitores que atravessam o mundo narrado imprimindo as marcas de seus passos, de suas limitações e expansões: o livro é um mundo de correntes e gravidades, imóvel somente enquanto fechado. Aberto e lido, o livro advém em toda sua novidade, agenciado e agenciador de sentidos. No mundo da literatura, há somente dois acontecimentos a partir do que tudo se desenrola: a escritura e a leitura. Nesse sentido, é correto o que diz o escritor: “não existirá o livro enunciado”, “há imprevisíveis, novidades, surpresas, sendo estas surpresas, estas novidades, esses imprevistos, que irão aportar algum encanto à tarefa exaustiva – e de nenhum modo amena – de escrever” (LINS, 1969, p. 15).

Mas também é correto afirmar que todo livro é atravessado e perturbado pelos acontecimentos circundantes (LINS, 1969, p. 29; p. 255). Entre planos e imaginação, o escritor reorganiza sua experiência sempre seguindo um “rumo definido, num mundo com o qual está em contato e que, através do exercício da literatura, irá devassar para melhor conhecer”. Há sempre o “desejo de sondar o

mundo e interpretá-lo, de projetá-lo e ao mesmo tempo de perquiri-o através de uma obra” (LINS, 1969, p. 63).

Relembremos as palavras do pernambucano: “cada livro, para o escritor, tem a significação de um ato extremo, para o qual convergiu sua vida inteira” (LINS, 1969, p. 32): mas o livro dialoga com o homem de seu tempo, pois “nasce de todos – da língua comum, dos interesses comuns, da alma comum, da história comum, de tudo que existe em torno do escritor” (LINS, 1969, p. 235). Tais considerações de Lins nos autorizam a ligar sua escrita ao pensamento de Claude Romano, a partir do que compreendemos que uma obra advém como “acontecimento” que inaugura seu próprio contexto de interpretação, que continua sempre inesgotável. Ideia semelhante encontramos na seguinte passagem:

[...] obra e autor mutáveis em si mesmos, sempre em mudança também as linhas entre ambos. Ora, mutáveis um e outro, ligados por gêneros de relações que se alteram através de todas as fases da obra, continuam a deslocar-se, mesmo após concluída, as linhas entre ambos. A obra e o escritor: um móbile (LINS, 1969, p. 59).

Continua o escritor:

Embora nada afete a sequência original de suas frases, o significado da obra – em virtude dos acontecimentos históricos, das interpretações aduzidas pelos exegetas, de certo modo seus co-autores, da publicação de outras obras, que reforçam, esclarecem ou desmentem os princípios em que se fundou, e também de modificação na mentalidade dos leitores, isto sem falar em acontecimentos nascidos da obra mesma, que assim engendra sementes de suas próprias metamorfoses – altera-se constantemente.

Os “textos” de um escritor “representam um documento de sua evolução, mais fiel e significativo que os álbuns de fotografias”, evolução que, por ter ocorrido no silêncio, em recônditos quase sempre inacessíveis, somente vem a ser compreendida com mais clareza posteriormente com a participação dos outros. Isto porque “nossa capacidade de fazer precede nosso poder de julgamento sobre as próprias realizações” (LINS, 1969, p. 71). O escritor atinge a maturidade<sup>154</sup> quando consegue fazer sua obra e sua vida orbitarem a mesma visão de mundo.

---

<sup>154</sup> “Há, portanto, na vida de um escritor, pelo menos três fases – não absolutamente estratificadas – no que se refere à sua produção: a da procura desnorteada; 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 reconhecamos ainda, nossa verdadeira face, já definida, embora em formação; a

Tudo indica que esta fase de maturidade se delineia mais claramente no romance *Avalovara*, tomado aqui como centro irradiador de sentidos no conjunto da produção literária de Lins. Em *Guerra sem testemunhas*, lemos: “[...] uma obra de arte, em regra, não existe isoladamente, adquirindo seu pleno significado quando vista à luz de outras realizações do autor – as quais, por sua vez, através desta última se delineiam com maior clareza” (LINS, 1969, p. 212). De um modo geral, afirma o escritor:

[...] à medida que amestramos a frase, que sondamos as possibilidades da escrita, vamos apreendendo sua faculdade de revelação; antes, tomamos o mundo por simples e evidente, o que não deixa de ser um modo de fugir-lhe, furtando-nos ao seu mistério; com o tempo, vemos que a palavra certa, a frase precisa, nos traz ao mundo: revela-nos o mundo escondido, que supúnhamos conhecer e que se nos impõe, espanta-nos, invade-nos (LINS, 1969, p. 72).

Relacionando esse pensamento com as três mulheres amadas por Abel, podemos afirmar que: o escritor inicia sua travessia literária acreditando na falta de mistérios no cotidiano, acreditando na concretude das relações humanas, na objetividade das relações com as palavras, no acesso direto ao mundo; com o passar do tempo vai reconhecendo algo de insólito no mundo, relações ignoradas, presenças que se impõe para além de seu controle; chegando enfim a perceber a capacidade de revelação que tem a narrativa, a capacidade de quem ela de transpor o “mundo visível” e sua própria perspectiva. É essa a travessia que ocorre em *Avalovara*, nas relações com Roos, Cecília e ☺.

Considerando ☺ a tranfiguração da ‘narrativa’, podemos estabelecer algumas relações com as pessoas com quem se relaciona: 1) seu pai, um pianista frustrado, tem o corpo formado por várias partes, ele vive os dias a colar imagens de celebridades em um álbum, alimentando o sentimento de intimidade que imaginava ter com essas pessoas em sua juventude (este seria, em tese, o escritor que busca glória e favores); 2) sua mãe, também frustrada, leva os dias a ornamentar chapéus, lembrando dos tempos de glamour e elegância da infância (pode ser interpretado como sendo o escritor que busca somente a elegância e o ornamento frasal); 3) o

---

fase do encontros e da harmonia, em que nossa concepção do mundo e da literatura, faz-se programática e passa a ser executada com cálculo, tão fielmente quanto nos permitam nossas forças” (LINS, 1969, p. 71-72).

marido, Olavo Hayano, homem controlador, busca a todo momento impor à esposa seu mundo e seus valores (simbolizaria a presença brutal da censura e da crítica, impondo limites e direções ao escritor); 4) Abel, homem sensível que faz o pássaro Avalovara renascer, cujo amor é ao mesmo carnal e simbólico, o que promove o prazer e a liberdade (seria o escritor que vivencia a escritura da narrativa, que a toma a partir dos mistérios e das revelações).

É preciso destacar que para o escritor, no mundo cotidiano, o “acontecimento, autônomo, impõe-se e é aceito sem passado”. Da mesma maneira deve ser recepcionado o acontecimento narrado, “não nos cabendo indagar sobre suas matrizes: só as palavras criam a veracidade romanesca e nada supre esta condição” (LINS, 1969, p. 199). Tudo o que está no texto somente existe a partir do texto. O narrador W M confessa:

Não escrevemos a história de nossas vidas. Seus acontecimentos, no entanto, assim grande que pouco significativos, estarão presentes no que concebermos e escrevermos. Todos os que nos aventuramos ao romance, é certo, fomos tentados a tirar do nada nossas primeiras obras, embora alguma coisa do vivido nelas se inoculasse. Demos um passo à frente ao vermos na imaginação uma atividade relacionada com a memória. Mais ainda avançamos ao verificarmos que a conexão entre a nossa experiência e o que escrevemos deve ser idêntica à existente entre um vegetal e tudo de que é feito: terra, chuvas, ar, dias de sol, noites, vermes, tempo e ventanias (LINS, 1969, p 200-201).

A conjunção entre memória e imaginação, ocorrida na tecitura narrativa, oferece “hipérboles do real” (LINS, 1969, p. 201), ou seja, hipérboles das experiências vividas e das pessoas encontradas, gerando por sua vez novos modelos, agora literários (LINS, 1969, p. 203). A personagem Cecília de *Avalovara* é símbolo dessa conjunção (LINS, 1973, p. 289). Ao ver Cecília nua, Abel pergunta-se: “seria este a memória – a minha a sua fundidas? Não. Será, quando muito, uma metáfora imperfeita e vida da Memória” [...] “Tivessem os habitantes deste corpo o caráter de imagens, de representações, limitar-se-iam a repetir palavras e ações de outro tempo, submissos a uma realidade outra, exterior a eles e já ultrapassada”.

Escrever para Abel é “um gênero vertiginoso de conhecimento” (LINS, 1973, p. 286-287), o qual consiste em “jogar umas palavras contra outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados” (LINS, 1973, p. 211).

Isto está transfigurado no relógio de Julius Heckethorn: seu mecanismo sonoro, sensível ao ambiente, representa o modo como ocorrem as relações no mundo, pois imprevisíveis são as circunstâncias que possibilitam um encontro, uma viagem, um livro, etc. Esta imprevisibilidade compõe também a maquinaria do texto escrito, pois uma vez publicado, as significações decompostas em suas páginas dialogam com o imprevisível, tocando o leitor de um modo singular. O que o narrador de *Avalovara* fala sobre o trabalho de Julius pode ser atribuído também ao trabalho do escritor:

O valor simbólico que ele pretende inculcar à sua obra foi alcançado: estudando-a, um indivíduo capaz de traduzir criptogramas lê quão incerto e entregue a imponderáveis é o destino humano; que a Ordem está sempre exposta a rompimento e que um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias (LINS, 1973, p. 359).

Na própria produção literária de Lins, encontramos provas de como um livro pode influenciar e transformar a visão de mundo daquele que o lê. Estamos nos referindo ao livro *Esthétique des proportions dans la nature et les arts* de Matila C. Ghyka<sup>155</sup>, citado em entrevista de 1974: “minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka” (LINS, 1979, p. 179). Os conceitos presentes nesses livros influenciaram os projetos de *Nove, novena*, de *Avalovara* e de *A rainha dos cárceres*. Uma citação de Ghyka é utilizado como epígrafe em *Nove, novena*: “Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano”.

Em *Avalovara*, temos uma epígrafe que cita E.R. Curtius, extraído de seu livro *Literatura ,medieval e Idade Média latina, sobre a Divina comédia*: “Tríadas e décadas se entrecem na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do ordo cósmico”. Os números também tecem a narrativa de Abel: três mulheres amadas; três regiões percorridas; oito temas e oito letras diferentes; 123 micronarrativas, 25 pequenos quadrados, etc. Em *A rainha do cárceres*, surgem novamente as palavras de E.R. Curtius, extraídas da mesma obra. Estas servem para afirmar que neste romance a alusão numérica atinge “um duplo fim: esqueleto formal para a construção e profundidade simbólica”, de modo que “o

---

<sup>155</sup> Matila Costiesco Ghyka (1881-1965) foi um escritor, matemático, historiador, filósofo e diplomata romeno radicado no Reino Unido entre os anos de 1930 a 1940.

poema” liga-se a algo que o ultrapassa mediante os números a que obedece e de que, por isso, é o “portador” (LINS, 2005, p. 54). O livro de Julia Enone, segundo o professor, organiza-se a partir dos cinco dedos das mãos e de duas relações com os signos zodiacais. Em *Nove, novena*, há várias narrativas agenciadas a partir de números: os doze mistérios de “Retábulo de Santa Joana Carolina”; a tríade narrativa do “Conto barroco ou unidade tripartida”; as relações com o número cinco em “Pentágono de Hahn”.

### **5.6 As duas margens da narrativa transvivencial: esquecimento e duração**

Nessa seção, objetivamos refletir sobre o que Lins pensava sobre o ato de narrar e como esses pensamentos surgem transfigurados em passagens metanarrativas e na própria composição de alguns personagens. O escritor, como já indicado, desde cedo percebe a capacidade que as narrativas têm de tornar presente quem está ausente, de fazer durar as experiências e até mesmo de fazer existir o que Deus por alguma “distração” deixou de criar (LINS, 1979, p. 191). Isto por que desde pequeno teve contato com o ato de narrar, principalmente com as histórias contadas por Antônio Figueiredo, esposo de sua Tia Laura. Em 1975, Osman Lins declara sobre Antônio Figueiredo: “Foi a ele, e não a um escritor, que procurei imitar, quando – tateando o meu destino e dando o passo inicial no que viria a ser, mais tarde, o projeto central da minha vida – esbocei as primeiras narrativas” (LINS, 1979, p. 189).

Ao tornar presente ou fazer durar no mundo a existência de algo ou alguém, a narrativa acaba oferecendo os sinais daquilo ou do quem nos precedeu. Esse oferecimento não se reduz a uma petrificação, mas a partir de vivificações, acréscimos e transmutações, as quais retomam significações e projetam sentidos, conforme a chave: recordar  $\square$  imaginar.

Para Lins, a narrativa escrita conjunta “a tendência a propagar-se” “e a necessidade de abrigá-la, tanto quanto possível da ação do tempo” (1969, p. 148). Isto porque:

O anseio de perenidade que está na origem do livro representa, em última instância, uma necessidade de expansão exercida no tempo, mais que no

espaço; enquanto que sua tendência a expandir-se é a manifestação, exercida no espaço, de seu pendore no sentido e permanecer.

A dicotomia entre a efemeridade do mundo e a nossa busca por permanecer, está presente em *Avalovara*: para Abel, “o mar golpeia as pedras, avança, corrói as fundações na praia dos Milagres. Cecília, a cidade de Olinda, o Tesoureiro, a Gorda e meus irmãos, tudo a caminho do aniquilamento” (LINS, 1973, p. 89). Movido por isto, o protagonista decide tecer os fios e os nós das relações que viveu em uma narrativa. Era preciso comunicar as percepções que somente em raras ocasiões são reveladas. Em entrevista, Osman Lins declara: “escrever” é um único meio que dispõe “de abrir uma clareira nas trevas” que o cercam, de ordenar as experiências e o “conhecimento” que advém com elas, inicialmente “desordenado e informe” (LINS, 1979, p. 152).

Para Abel, o alcance de um livro ultrapassa sua concisão, o ser real e seu evoluir, de forma que as vias que se cruzam nele são capazes de permanecer mesmo depois de sepultados o escritor e seus caminhos (LINS, 1973, p. 64). Esse desejo de comunicar e fazer durar é o motor de *A rainha dos cárceres da Grécia*, romance com várias camadas de sentido (BARRETO, 2013, p. 41): 1) a personagem escritora Julia Marquezim Enone escreve um romance<sup>156</sup> sobre a vida atribulada de Maria de França (mulher nordestina que busca em vão um benefício social), esta personagem vivifica as experiências de Julia no Recife, no contato com a burocracia previdenciária, das relações amorosas que viveu, do filho abortado, das experiências nos manicômios, etc.; 2) o professor amante de Julia, afetado com sua morte prematura, decide escrever um ensaio sobre seu livro, seus objetivos são fazer durar no mundo as lembranças de sua amada e seu único romance (recusado pelas editoras e pelos familiares); em seu ensaio amalgama lembranças dos dias vividos ao lado de Julia, palavras escritas no romance e em anotações pessoais, reportagens de acontecimentos noticiados em jornais, interpretações suas sobre as simbologias e sentidos que regem o romance, questionamentos às normas da crítica literária, etc.; 3) Osman Lins se utiliza dessas camadas caleidoscópicas para refletir

---

<sup>156</sup> O romance de Julia também tem o título de “A Rainha dos Cárceres da Grécia” e narra a história de Maria de França, pernambucana mentalmente perturbada que vive infindáveis desventuras pelos corredores burocráticos do Instituto Nacional de Previdência Social – INPS, em busca da aposentadoria por invalidez, o que nunca acontece.

sobre temas ligados ao seu ofício de escritor, ao trabalho da crítica e da interpretação do leitor, marcando nas páginas do diário/ensaio as “reais” datas durante as quais escreveu a obra, juntando a estas os acontecimentos “reais” veiculadas em jornais nesses dias.

A vida de Maria de França, na obra de Julia, está ligada à vida de uma ladra que viveu na Grécia antiga, chamada Ana, conhecida nas prisões pelo epíteto “Rainha dos cárceres da Grécia”. Ela recebe este epíteto devido à capacidade de sempre conseguir fugir das prisões e da justiça gregas. Mas o motivo que leva Ana da Grécia a sempre fugir não é o apreço à vida criminosa, mas, como é confessado em seu último julgamento, ela foge motivada por um medo terrível: “medo de saber de que modo o tempo passa” (LINS, 2005, p. 215). Esse medo a impele a mudar constantemente de cidade e de sobrenome, a fugir das prisões e dos vínculos afetivos – a única coisa que conserva é seu primeiro nome: Ana (LINS, 2005 p. 217). Talvez esse nome permaneça por que é um nome palindrômico, que abriga uma dinâmica para além da rigidez de sua grafia.

Diante disto, o professor se pergunta: “Quem ou o que nos salva do esquecimento?” (LINS, 2005, 206). Podemos encontrar a resposta em um livro publicado sete anos antes da publicação de *A rainha dos cárceres: Guerra sem testemunhas*. Neste, o escritor afirma: “é o livro (e não os meios de registro direto) que resguarda da dissolução dos campos do rumor” (LINS 1969, p. 179). No ensaio sobre o livro de Julia, o professor chega à conclusão de que, ainda que haja vivificação, modificação e acréscimo, a dissolução total sempre ameaça o narrado. Isto é também exemplificado em obra anterior, desta vez em *Avalovara*: na micronarrativa sobre o Disco de Festo, lemos sobre a existência de um texto inacessível à interpretação de quem desconhece totalmente o mundo de quem o criou. Em *A rainha dos cárceres*, temos a gata Mimosina (ou Memosina)<sup>157</sup> que pertence a Maria de França: esse felino aos poucos vai esquecendo tudo que caracteriza sua espécie, até o dia em que morre pensando ser um rato. Ela introduz

---

<sup>157</sup> Os nomes Memosina ou Mimosina referem-se à filha de Urano, Mnemósina. Esta remete à Memória (LINS, 2005, p. 205). Em *Avalovara* vamos encontrar um animal de natureza dupla, híbrida, que habita e percorre o corpo da mãe de Abel: o “Gataco”. Este é uma mistura de gato e macaco, cujos movimentos refletem os afetos da mãe de Abel (LINS, 1973, p. 177).

o tema sobre “o esgotamento e o fim das coisas”, sobre o “esfacelamento coletivo da memória” (LINS, 2005, p. 205).

A referência a esse animal e ao Disco de Festo faz um contraponto com o desejo do professor de fazer durar sua Julia, com o desejo de Julia de vivificar suas experiências em uma personagem, com o de Osman Lins de fazer durar os heróis de sua infância e com a da própria Ana da Grécia e seu medo da passagem do tempo. Lá em *Marinheiro de primeira viagem*, temos ao fim do diário a indicação da necessidade de abonador os registros do passado em prol do tempo futuro – talvez isto indique a necessidade do escritor de se desprender do registro das vivências em favor da transfiguração dessas. “Nessa faixa, esquecer não aparece como um fato monstruoso, um desvio, e sim como signo da erosão do mundo, do seu desgaste. Portanto, como algo normal, fatal” (LINS, 2005, p. 209). Ainda que o “traço constante” de sua escrita seja contra o esquecimento, a favor da “recordação”, (LINS, 2005, p. 227), o professor conclui que: “criações e atos perecem [...]. Posso viver e vivo enquanto morrem em mim os traços e, ainda mais efêmeros, as dos meus mortos e o peso na pele das mãos deles” [...]. Sei, sei eu não se vive por simples decisão e que a morte ronda, ronda, sei que nada posso contra” (LINS, 2005, p. 207).

Diante disto, a vida do escritor é uma vida em fuga, como é a de Ana da Grécia: de obra em obra, ele segue burlando normas, buscando novos caminhos, recusando os caminhos já percorridos. Para o escritor, “toda conquista em literatura é caso encerrado, irrepetível”, escrever “é um contínuo ato de amestramento e descoberta” (MOURA, 2003, p. 42). Em *Marinheiro de primeira viagem*, lemos que este também é a sina do livro e de suas significações:

a obra-de-arte, testemunha de uma circunstância, modifica eternamente o seu depoimento. Infundimos-lhe nossa visão das coisas, atribuímos ao mundo no qual ela se produziu [...] realidades nascidas de nossa própria experiência, impregnamos com a nossa vida o seu significado original. [...] a literatura em torno de uma obra, resultante da contemplação interessada, acrescenta-lhe, com o passar dos anos, outras vestes (Lins 1963, p. 155).

Ao leitor não cabe uma existência diferente. Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, lemos isto na reflexão oferecida pelo professor:

Eis-me aos dezoito anos: cai a noite, e eu leio, indiferente ao decréscimo de claridade na sala, um romance de Stendhal. Anos passaram-se. Meditei sobre os processos romanescos, estudei-os em autores ilustres e estou lendo, de Stendhal, um romance. O livro é o mesmo, *O vermelho e o negro*, mas as leituras divergem, e isto modifica-o (LINS, 2005, p. 70).

Continua o professor:

O confronto entre romance e leitor, em nossa época, não se restringe entretanto a uma questão de idade. Diferem o leitor atual e o de outros tempos. Ao leitor pronto a evocar o que lia, seduzido por processos cuja soma resultava em uma espécie de mágica e que ele não distinguia, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer, quando solicitado: 'Não me recorde e não quero recordar' (LINS, 2005, p. 70).

Para o ensaísta de *A rainha dos cárceres* há uma explicação para o desejo dos escritores em representar em suas obras “felizes circunstâncias” (transitórias e frágeis) nas quais ocorre o “acordo entre o desejo do homem e o variável universo”, a exemplo do encontro ou da separação entre amantes: para ele, o escritor transfigura essas injunções “para acrescentar, por artes do imaginário, tais ocorrências; para contrapor, ao que tão depressa nos foge, uma espécie de eternidade” (LINS, 2005, p. 150).

Em *Nove, novena*, especificamente em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, há uma passagem que coloca em paralelo o ofício de tear e o ofício de escrever, o que, retroprojetivamente, vai ecoar na reflexão do professor citada anteriormente, escrita dez anos depois:

Os que fiam e tecem unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma linhagem [...] dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das invenções destinadas a estender [...] os fios e cruzá-los, o algodão, a seda, era como se ainda estivessem [...] imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos humanos, iluminados pelo espírito do homem. Não é por ser-nos úteis [...] que o burel ou o linho representam uma vitória do nosso engenho; [...] sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme e rigoroso enlace da urdidura, das linhas enredadas. Assim é que [...] que suas expressões mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina, floresce o ornamento: no crochê, no tapete, [...] no brocado. Então, é como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoads e Carneiros, casulos, [...]

campos de linho, novamente surgissem, com uma vida menos rebelde, porém mais perdurável (LINS, 1966, p. 106).<sup>158</sup>

No “Nono mistério” da mesma narrativa (Retábulo), temos:

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra. [...] A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente enquanto não nomeada: então, investe-se da palavra que a ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente estabilidade. Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo. Assim, gêmea inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece, é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutuação que a circunda e salvando o exposto das transformações que acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto de um lugar, de um reino, jamais desaparecer de todo, enquanto subsistir o nome que os designou (*Byblos, Carthago, Suméria*), a palavra, sendo o espírito do que - ainda que só imaginariamente - existe, permanece ainda, por incorruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua original clareza. Distingue, fixa, ordena e recia: ei-la (LINS, 1966, p. 117).

A partir do exposto, podemos afirmar que a palavra, a narrativa, a escrita, para o escritor Osman Lins foram compreendidas como único meio possível para alcançar a uma compreensão dos fios e nós que enlaçam as coisas no mundo, fazendo durar tudo que está ausente ou claramente rumo para o esquecimento. Todavia, isto se faz não pelo mero registro e petrificação, mas pelo ato de vivificar, acrescentando novos sentidos às significações nascidas de nossas relações com que experienciamos. Vivendo intensamente seu ofício de narrar, percebendo as duas margens opostas da aventura humana – a saber, de um lado o aniquilamento total do mundo que mantém as significações em uma órbita acessível, do outro, o desejo de fazer durar essas significações – cabe ao escritor embarcar junto com sua mitologia vivencial nos livros e seguir o fluxo do rio transvivencial, onde atua a corrente retrojetiva, a simultaneidade, aonde partida e chega se confundem.

Cada obra de Osman continua descendo o fluxo do rio, cujas águas correm entre duas margens: esquecimento e duração. Em cada um deles há um recém-nascido que pode ser acolhido pelo leitor, que se banha nas águas de literatura<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> Para sintetizar o sentido do texto, suprimimos os termos que estão escritos em negrito e em caixa alta no texto original (LINS, 1966, p. 106).

<sup>159</sup> Moisés, nome tradicionalmente traduzido como "tirado das águas", ou simplesmente "filho", foi um líder religioso, legislador e profeta, a quem a autoria da Torá é tradicionalmente atribuída. Sua história inicia-se assim: uma mãe israelita, chamada Joquebede, teve um filho. Para salvá-lo da morte

## 5.7 O personagem autor: o Báçira

Em muitas narrativas osmanianas vamos encontrar personagens que exercem o ofício de escritor. Quase sempre eles estão envoltos em questionamentos, em buscas por uma expressão, por uma cidade, ansiosos por vencer o informe, por desvelar os agenciamentos que subjazem entre as coisas e as pessoas, escritores em luta com as políticas editoriais, com a palavra, ou vivendo uma vida diaspórica, indo de cidade em cidade procurando a liberdade, o amor, ou voltando à cidade natal como estrangeiros de sua própria terra. Nas obras iniciais surgem personagens que escrevem sem objetivos profissionais (Celina e Arthur de *O visitante*), jovens que buscam a cidade grande e meios para viver o ofício de escritor (*Os gestos* e em *Nove, Novena*). Nas mais tardias, já encontramos escritores iniciantes com alguma obra publicada (Abel de *Avalovara*, o professor e Julia Enone de *A rainha dos cárceres*).

Biograficamente, Osman deixa sua pequena Vitória para morar no Recife em 1941. Desta, ele parte para São Paulo em 1962, com o objetivo de encontrar um ambiente mais propício ao desenvolvimento de seu ofício. O Recife surge metamorfoseado sobretudo em *Nove, novena* e em *Avalovara*, já a capital paulistana está transfigurada em *Avalovara* e em *A rainha*. Em *Avalovara*, Abel é um jovem escritor que vive até os trinta e seis anos no Recife, depois da morte de Cecília, parte para São Paulo, continuando sua busca pela cidade sonhada, pela palavra, pela narrativa enunciada, e por um amor. Abel confessa: “caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto” (LINS, 1973, p. 64).

No que se refere às relações entre narrativa, escritor e leitor, Lins (1979, p. 250) afirma, em entrevista concedida a Esdras do Nascimento em 1977, que, *Avalovara* releva a preocupação pelas relações operadas entre escritor e narrativa,

---

determinada pelos egípcios, escondeu-o durante três meses. Porém, não podendo conservá-lo oculto por mais tempo, tomou um cesto de junco, colocou dentro o menino e o lançou nas águas do Rio Nilo. A irmã do menino, Miriam, conservou-se escondida a alguma distância para ver o que acontecia. A filha do faraó, que se banhava no rio, vendo o cesto, mandou uma criada buscá-lo. Abriu-o e viu o menino chorando. Ficou cheia de pena e decidiu cuidar da criança. A irmã de Moisés, que observava tudo, aproximou-se e perguntou se a princesa queria que ela fosse buscar uma mulher israelita para amamentar e cuidar do menino, a princesa aceitou. A menina chamou a própria mãe. Esta levou o menino e o educou. Quando já estava crescendo, Moisés foi devolvido à filha do faraó, que o adotou. Fonte: <https://www.bibliacatolica.com.br/conhecendo-a-biblia-sagrada/14/>

enquanto que a *Rainha dos cárceres* oferece reflexões sobre o “modo como a narrativa impregna o leitor, e, inversamente”, o “modo como o leitor anima o texto”.

Em *A rainha dos cárceres*, lemos sobre Julia Enone, uma escritora Pernambucana que morou no Recife, trabalhou no INPS junto com Gilvan Lemos, e era amiga de Hermilo Borba Filho (LINS, 2005, p. 201)<sup>160</sup>. Julia conhece um professor de ciências naturais e com ele se muda para São Paulo. Ao seu lado, vive seus últimos dias e seus desafios para escrever um romance, mas morre sem conseguir publicá-lo – muito por causa da falta de interesse dos editores e dos empecilhos colocados pelos familiares da escritora.

Após a morte de Julia, o professor, cujo nome não se revela, decide fazer um ensaio, em formato de diário, sobre o romance da amiga. Ao longo do diário, o texto e as desventuras dos personagens<sup>161</sup> criados por Julia vão surgindo, sempre transmigrados pelas interpretações, comentários e experiências diárias do professor. Encontramos também fatos históricos introduzidos a partir das reportagens de jornais da época. Um dos exemplos é a referência ao caso da “Operação Camanducaia”<sup>162</sup>. Em uma entrevista lemos um comentário interessante sobre esta obra:

---

<sup>160</sup> Gilvan de Souza Lemos, escritor pernambucano (1928-2015), trabalhou também no INPS, uma de suas obras recebe o título *Cecília entre os leões* [1994] que remete a um dos temas de *Avalovara*. Gilvan e Osman se conheceram em 1952. Hermilo Borba Filho (nascido em 1917; falecido em 1976) foi advogado, escritor, crítico literário, jornalista, dramaturgo, diretor, teatrólogo e tradutor pernambucano; também amigo de Osman, com quem trocou intensa correspondência entre 1965 e 1976. Sendo a obra inconclusa de Lins *Cabeça Levada em triunfo* uma tentativa de realizar o projeto combinado com Hermilo, o qual também escreveria uma obra com a mesma temática: a cabeça de um cangaceiro morto que é roubada na cidade de Palmares – PE. Hermilo morre antes de iniciar o projeto e Lins morre sem concluí-lo (BARBOSA, 2017, p. 202; PEREIRA, 2017, p. 93).

<sup>161</sup> O romance de Julia está repleto de personagens que ressignificam heróis da história do Brasil: Marechal de Ferro; O Barão Rio Branco; Rui Barbosa; D. Pedro II, etc. Deformando e mesclando traços, Julia recria como internos dos hospícios alguns escritores brasileiros, sem fazer referência explícita a seus nomes: Padre Anchieta, Clarice Lispector; Machado de Assis; Gregório de Matos; José de Alencar, etc. (LINS, 2005, 193-195). Estes últimos, isolados em hospícios junto com Maria de França, podem ser identificados por meios do oferecimento de traços e significações que remetem aos seus modos de se vestir, cor de pele, performances sociais, bem como por discursos e temas tratados em suas obras literárias. Tais personagens surgem a partir do discurso louco de Maria de França, não sendo portanto uma “simples galeria da memória”.

<sup>162</sup> “Operação Camanducaia” foi o nome dado ao episódio ocorrido em 19 de outubro de 1974, quando 97 menores de idade, supostamente infratores, foram, às margens da Rodovia Fernão Dias, nas proximidades de Camanducaia (MG), despídos, espancados e jogados de uma ribanceira. O caso foi denunciado pela imprensa como um dos maiores escândalos de violação de direitos humanos do país, contudo, todos os réus foram absolvidos e o caso foi arquivado.

Autobiografia? Osman também foi professor (só que de literatura, e em faculdade) na época em que estava escrevendo o livro, também é um apaixonado pela leitura, também vive em São Paulo e também passou pelos mesmos fatos sociais e políticos que marcaram seu personagem. Mesmo assim [Lins] diz que ‘é difícil saber até que ponto o personagem me influenciou e eu o influenciei’ [...] foi uma troca mútua de influências e experiências (LINS, 1979, p. 237).

Esse romance/ensaio “possui uma estrutura complexa”, seria “uma tentativa de imitar a aparência do mundo e, escondida nas aparências, a sua verdade, lentamente, dificilmente revelável ao contemplador, mesmo adestrado” (LINS, 2005, p. 203). Essa “complicada máquina astuciosa” está repleta de passagens metanarrativas. Em uma delas, o professor questiona a identidade que se pretende firmar no emprego do pronome “eu”. Para ele, escrever “eu” em um papel não garante qualquer identidade, pois o texto altera esse “eu” constantemente (LINS, 2005, p. 209-210). Um narrador, ao cuspir sua teia de discursos, tece também seu ser cambiante:

Traçado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador como criado. Mesmo porque aquele a quem alcance este murmúrio, o meu, não terá outro laudo, outro indício, outro testemunho, outra comprovação. Somos incontestáveis, eu e minha outra realidade, estranhada em mim, dissociada de mim, o discurso [...]: então, atingida a essência do monólogo, eis-me atingido igualmente no meu ‘ser’, eis-me atingido em minha essência e logo me revelo outro, não mais um ente que escreve, e sim que é escrito. Espectro do autor dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído, imerso numa versão singular – e da qual talvez se possa dizer mágica – do espaço e do tempo (LINS, 2005, p. 211).

Isto nos remete às considerações de Michel Foucault (2009, p. 267) sobre a questão do Autor. Para o pensador francês, “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”. A “obra”, que inicialmente tinha a função “trazer a imortalidade”, passa a ser a “assassina do seu autor”, pois marca o início do “desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve” (FOUCAULT, 2009, p. 269).

O nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois polos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o

que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição: ligação específica (FOUCAULT, 2009, p. 272).

É verdade que o nome do autor “exerce um certo papel em relação ao discurso”: a partir dele se classifica, agrupa ou reagrupa, delimita, opõe ou relaciona (FOUCAULT, 2009, p. 273). O fato de haver um nome indica que o discurso é uma palavra singular, dirigida, uma palavra que permanece, que não é consumível, “uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*” (FOUCAULT, 2009, p. 274). “A função autor” tem a ver com o “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274):

a função autor [...] não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2009, p. 279-280).

O “autor” seria um “personagem” (FOUCAULT, 2009, p. 267) feito de textos, que se diversifica proporcionalmente às interpretações do leitor em relação aos seus livros. Portanto, o autor é mais um “sujeito coletivo ou “transindividual”<sup>163</sup> do que um “sujeito individual” (FOUCAULT, 2009, p. 290). No caso do ensaio sobre livro de Julia, à medida que interpreta as possíveis significações do livro, o professor vai se transformando em um ser fragmentado: o espantalho chamado Báçira.

O Báçira é o espantalho que vem proteger Maria de França dos “pássaros desmensurados”. Seu nome<sup>164</sup> tem ligação com mapas antigos, especificamente com o “mapa brasileiro de Marcgrave”, no qual há a representação de um monte chamado “Báçira”, também conhecido por “monte Trovão ou serra do Abalo”. Essa

---

<sup>163</sup> Apoiado em Goldmann, Foucault (2009, p. 291) afirma que há três teses que resumem a ideia de “sujeito transindividual”: há um sujeito; na dimensão histórica e cultural, esse sujeito é sempre transindividual; toda atividade psíquica e todo comportamento do sujeito são sempre estruturados e significativos, ou seja, funcionais.

<sup>164</sup> No texto de Julia, o Báçira também é chamado “de a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem”. “Convergem, todos [esses cognomes], para as noções de brandura, força, proteção, fecundidade e amplitude, atributos de um ser incomum, ligado ao bem e o único capaz de guardá-la dos pássaros” (LINS, 2005, p. 155).

serra marca a fronteira entre o que é conhecido e o que é desconhecido. Atualmente identifica-se com a “Serra da Passira”, localizada no município de mesmo nome, em Pernambuco, a “oitenta ou noventa quilômetros, do porto de Recife” (LINS, 2005, p. 156-157).

Aos poucos, o melancólico professor começa a perceber que o discurso do espantalho ressoa alguns dos acontecimentos vividos ao lado da amada. Exemplo: um dia ele observa, em silêncio, os sinais de velhice que marcam a face de Julia (à época com trinta e três anos). Para o professor, havia sido um momento fugas que ele pensava ter sido ignorado por Julia. Contudo, sua amante havia captado cada um de seus pensamentos e transposto para a obra, na voz do espantalho sobre Maria de França:

Mulher! Tão moça ainda, e os lábios enrugando? A mocidade vai, foi, era, ser é perecer, lê-o-lê, lê-o-lá, o rosto baixo, e a velhice um enxame de vespas começando a casa, aí, no talho da boca, stx. Debando os pássaros, mas não o tempo, debando os pássaros, não a corrupção, os pássaros debando e só (LINS, 2005, p. 159).

Esse é um exemplo de agenciamento transvivencial, apesar de ter sido operado por uma escritora inventada por Osman Lins. Outro ponto relevante é a relação que se opera entre o espantalho e o tema do “esquecimento”, “tema obsessivo em Julia Marquezim Enone”. O ser misterioso declara: “tudo vai morrer, vento e ventura pouco dura [...] tudo vai morrer, e só ficam elas, graças a elas tu és, sou, somos, ei-las: boiando, cardume de quadrados, alados, sobre o xadrez da morte” (LINS, 2005, p. 161).

Aos poucos o narrador vai se confundindo com o Báçira, assumindo sua natureza de “vulto obscuro, impenetrável”, feito de “fragmentos dispersos”:

O discurso do espantalho, atroador e autônomo, revoava na escuridão e houve, vejam bem, houve uma hora em que, perdendo toda a noção da minha vida anterior, eu me reconheci no meio da cidade condenada, os braços abertos, bicos de pássaros (ou do discurso?) vazando-me os olhos, vários tumores na pele, e esses tumores eram ainda o discurso, doloroso e, conquanto encravado no meu corpo, intocável, fora de qualquer compreensão [...]. Na desolação da peste, eu inquiria sobre a minha identidade e, nessa caçada, buscava reencontrar alguma arte perdida [...]. Identidade e arte confundem-se (LINS, 2005, p. 165).

Sem saber como, o professor levante-se e abre os braços; surge vestindo um paletó frouxo e fino como um lençol, e um “chapelão”, com um barbante que o prende ao queixo, mãos de pano, de algodão ou de madapolão; veste uma ceroula herdada de um acidentado, uma “calça esburacada” sem botões nem casas. Ele se pergunta: “onde estou e quem fui, hein, quem sou, eu, jogo espalhado e unido [...]?”, “tenho uma missão?”. Ele agora aparece “desfeito e feito”; “era uma vez o homem”; “crucificado no ar”; ocorre a “passagem, o trans” (LINS, 2005, p. p. 219-231). Eis que surge o Báçira, de mãos dadas com Maria de França, rumo ao impossível, e diz: “o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida [...] xô, passarões canhotos, bichos de bico triste e furador, xô, esta é Maria, sua passagem uma chuva que tanto chega como passa (LINS, 2005, p. 231).

A transfiguração do professor/escritor em personagem pode ser utilizada para estabelecer uma diferenciação entre autor e escritor ‘real’, na relação com a argumentação de Foucault anteriormente citada: o escritor é aquele que escreve o texto e assumir ativamente a responsabilidade por ele, nesse sentido pode ser interpretado como sendo o lavrador que ara o campo e semeia possibilidades. Igel (1988, p. 102) estabelece esta relação ao afirmar que há uma “proximidade intuída entre o Lavrador/Criador, os sulcos e a órbita por eles controlados, com o Escritor e a produção literária por ele elaborada”. Isto está escrito em *Avalovara*: “idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes” (LINS, 1973, p. 72). Já o ‘autor’ é o nome escrito na capa do livro, feito do texto presente e de outros textos escritos ou falados. Cada interpretação de sua obra atua sobre as significações que orbitam seu nome. Portanto, este existe na mesma dinâmica de seus personagens, passivamente funcionando como um ponto no círculo, uma coerência discursiva ou um fundador de “discursividade (como afirma Foucault), um norte, uma presença que dura enquanto durar as leituras.

Nesse sentido, afirmamos: Osman da Costa Lins escreve textos e assina como Osman Lins, isto significa um segundo acesso no mundo: a partir disto, suas recusas e escolhas, suas palavras e silêncios, seus encontros e distanciamentos, seus percursos e permanências, suas compreensões do vivido e do por viver

passam a ser regidos pelo que escreveu e pela necessidade de viver novas experiências literárias. Em *Avalovara*, lemos uma passagem que, à seu modo, confirma isto. Ela refere-se à interpretação de um sonho do comerciante Ubanius, marcado pela presença de um unicórnio: “o homem – seja na vida, seja na arte, tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e as suas próprias criações” (LINS, 1973, p. 95).

Soma-se a isto a declaração do escritor, concedida em entrevista, sobre o professor de *A Rainha*: “de certo modo, há nele muito de mim, mas ele também me influenciou. Fui formado, em parte, nestes últimos anos, pelo meu próprio personagem” (LINS, 1979, p. 249). O professor “transforma-se, ao longo da narrativa, passando de fora da obra que ele próprio analisa, para dentro dessa mesma obra, da qual vem a ser um dos personagens” (LINS, 1979, p. 236).

Em seu último monólogo, o professor conclui que “Julia Marquezim Enone é seu livro”, mesmo que este possa “enganar, esconder”. Para ele, seu ensaio por mais objetivo que procure ser não será o “testemunho de quem conheceu a romancista”, mas, ao contrário, será somente o resumo da “tentativa de conhecê-la”, de desvendar sua sombra. Como resultado, talvez, ofereça apenas um “ângulo diverso” de seu próprio rosto, “uma imagem de modelos” que ignora, mas que o governam (LINS, 2005, p. 197). Neste trabalho, “um misterioso processo vem impregnar o real com o seu discutível símile: e o símile, mais forte que o real, por um momento o reveste” (LINS, 2005, p. 199).

A escrita impõe ao destinatário longínquo uma determinada presença, seja um personagem ou o autor (nome). O destinatário, o leitor, pode contestar a identidade dessas presenças, o que não pode é contestar a presença do texto: “posso criar-me outro na escrita, posso criar-me todos, menos um – este que, real e infinitamente, sou no tempo” (LINS, 2005, p. 210). Esse ser “real e infinitamente” que é no tempo é seu nome de autor, feito por todos os textos (ficcionais ou não) que escreveu e falou. Por mais que uma narrativa se confesse autobiográfica, ela não consegue oferecer ao leitor a totalidade desse ser no tempo, pois sua existência precede o livro, continua nele e vai se completando ao longo do tempo e das interpretações. Quem escreve tece o texto e se tece a si (2005, p. 211).

Podemos afirmar que se aplica ao conjunto das obras de Osman Lins o que se declara sobre *A rainha dos cárceres*: o espaço é transfigurado pela injunção de elementos diversos e desmensurados, de modo que tudo surge “refeito pela imaginação” (LINS, 2005, p. 167). Do mesmo modo o escritor é “refeito pela imaginação”: para Gomes (2014, p. 201), em *Avalovara* e *A rainha dos cárceres*,

a realização da obra em projeto do escritor-personagem parece exigir a perda gradativa de si mesmo, o despojamento das marcas pessoais, a aniquilação do eu para poder criar [...]. O escritor morre no seio do texto para poder renascer, tanto tecido quanto tecedor. O texto mata o traço identitário individualizador. Ao *eu* agenciador corresponde um esquecimento do si, daquele que está por trás do pronome. Na sua articulação sinuosa, entretanto, o *eu* se revela, impondo uma presença que não coincide nem com o autor nem com o narrador, mas com o sujeito impessoal da criação.

Este o Osman Lins que conhecemos, não o escritor, mas o autor, o personagem feito de obras literárias, ensaios, diários de viagem, de entrevistas, de interpretações alheias, etc. Um ser que continua se formando no tempo, cujas dinâmicas transvivenciais procuramos analisar.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese analisamos a ficção do escritor pernambucano Osman Lins à luz do conceito de “Narrativa transvivencial”. Para tanto, tivemos que realizar duas travessias: a primeira pelas muitas teorias sobre a escrita de si, iniciando com a Autobiografia de Lejeune, passando pela Autoficção de Doubrovsky e por outras muitas concepções e nomenclaturas pensadas por teóricos-escritores da autoficção, chegando finalmente à “Narrativa vivencial” de Leonor Arfuch. Estas foram analisadas e questionadas a partir dos conceitos de “acontecimento”, de “experiência” (vivência) e de “ipseidade” segundo o pensamento fenomenológico de Claude Romano, os quais nos permitiram definir outros fundamentos (que não a coincidência onomástica e o pacto) para o que decidimos chamar de “Narrativa transvivencial”.

Este tipo de narrativa, inseparável das vivências quem escreve, não oferecem uma restauração de memórias de um sujeito centrado que pensa seu passado, um passado sempre acabado e fornecer de referentes verdadeiros, diferentemente, ela opera um agenciamento entre palavra, vivência e significações, que transfigura os aspectos factuais do passado pessoal do escritor e/ou de pessoas próximas a ele. A Narrativa Transvivencial estabelece novas relações de sentido que retroagem modificando as compreensões das recordações e se projetam definindo as novas compreensões por vir. Nesse processo, as vivências são transmutadas, junto com elas, a compreensão que o escritor tem de si, de seus textos e da Literatura. Ao fim desse processo, o escritor torna-se um personagem que percorre toda a sua produção escrita, formando e sendo formado, segundo as alterações trazidas pelas leituras.

Desde o primeiro momento, reconhecemos a dificuldade de relacionar em uma pesquisa a escrita de si e a obra osmaniana, posto que são evidentes os conflitos, quando observamos os conceitos tradicionais da escrita de si e os agenciamentos operados pelo escritor. Contudo, ao buscarmos contornar os conceitos de sujeito cartesiano e de tempo linear com a introdução dos conceitos do pensador Claude Romano, pudemos estabelecer um novo conceito capaz de subsidiar a análise de obra tão singular.

Verdadeiramente, realizamos cortes e atamos fios nessa travessia teórica, menos preocupados com a grandeza das teorias abordadas e de seus mentores, do que voltados para a construção teórica de uma possibilidades de leitura. Este viria a ser, como se pretende demonstrar na tese, o preenchimento de uma das casas vazias no quadro definido por Lejeune, especificamente, a casa “2 b indeterminado”. Neste estaria situada a narrativa osmaniana, posto que, segundo nosso ponto de vista, parte de dois fundamentos diversos: a experiência com as vivências inseparável do ato de narrar; e os agenciamentos operados pela visão de mundo do osmaniano. Esta visão somente aos poucos vai se estruturando, sendo as obras escritas parte fundamental da história desse processo.

Tudo isto fica mais claro quando lemos e analisamos seus diários de viagens *Marinheiro de primeira viagem* e *La Paz existe?*. Num primeiro olhar, seriam obras mais próximas do conceito tradicional de Autobiografia, contudo, mostram-se o campo mais evidente dos afastamentos e de inovações. O agenciamento transvivencial nessas obras deslocam o olhar da narrativa do escritor (viajante) para as vivências, para as impressões e experiências, de modo que se mostram livres da ideia de reconstrução do passado e transmissão daquilo que foi visto pelo sujeito centrado no nome.

Seus diários destacam a importância das viagens na construção de suas narrativas, percebemos isto sobretudo no romance *Avalovara*, posto que este conjunta seus percursos. Nesse obra, podemos identificar, além da viagem à França, outras duas experiências que se mostram fundamentais no conjunto da escrita transvivencial desse escritor: os encontros e as relações com a palavra. Tais vivências se mostram transmutadas em três mulheres amadas pelo protagonista Abel: Rose, Cecília e ☺. Estas vivem em três regiões por onde Lins viveu as experiências mais significativas de vida: a Europa, o nordeste, e a cidade de São Paulo.

No Nordeste viveu sua infância e adolescência, nesse período viveu as narrativas sobre os viajantes nordestinos e sobre sua mãe falecida. As narrativas de seu Tio Antônio Figueiredo e de outras pessoas forneceram as impressões sobre o ato de narrar que o menino carregou durante toda a vida, para ele, narrar era a única possibilidade de sondar o mundo, criando assim o que Deus por algum motivo

deixou de criar ou levou para perto de si. Mas ele desde cedo percebeu que tais narrativas significavam a partir do que acrescentavam e tiravam do referente, nunca sendo um medo restaurar. Cada personagem criada era ao mesmo tempo maior e menor do que a pessoa “real” que buscavam transmutar. O jogo dessas construções, inseparáveis da região onde ocorrem, é sempre um ir e vir entre margens de sentido vivenciais, impressões sentidas mais do que aspectos analisados.

Sua partida para o Recife, inaugura um novo tempo. Tempo de trabalho, de autonomia e de desenvolvimento de seu processo narrativo. Seria nada menos do que um eco do êxodo tão comum à cultura do nordestino. Este sempre vai em busca de melhores condições de vida. Mais significativo que em outras culturas, a mudança, o ir e vir, a terra estrangeira e todos os afetos e mitos que os compõem tornam a cultura desse povo singular, assim como tornam singular a obra desse escritor, obra verdadeiramente nômade quando consideramos seus conceitos, técnicas, temas, personagens e soluções artísticas.

Sua viagem para São Paulo dá continuidade ao processo de busca, busca por uma cidade, não mais a provedora de bens econômicos, mas provedora de bens culturais, encontros ligados à literatura, experiências junto a editores, tradutores, a outros meios de comunicação. Realmente, em *Avalovara* está bem figurada a busca pela cidade, sendo que neste romance a cidade está no corpo de uma mulher, um corpo desejado, amado. Primeiro lemos as edificações que ocupam o corpo feminino, depois as pessoas que ocupam outro corpo e que passam a povoar a cidade vazia, depois surge as palavras, as narrativas, os discursos que explodem da mulher amada, dando voz e história as pessoas da cidade.

Na convivência com livros de Lins, tivemos a oportunidade de constatar que no labirinto literário desse escritor atua uma Ariadne previdente e ardilosa que, seguindo afetos diversos, desenrola um emaranhado de fios, ligando obras, temas, personagens, vivências. Na relação com esse emaranhado de fios, nossa primeira impressão é acreditar na ilusão de que será fácil encontrar a saída, a solução, o sentido, a palavra. Mas nossa travessia mostra justamente o contrário: a cada (página) virada, fica mais evidente que o excesso de linhas multiplica as possibilidades, criando novos labirintos dentro dos labirintos.

Diante disto optamos por um processo: reviver na leitura teórica o ofício do alfaiate. Passaríamos então a medir, cortar, atar, costurar e unir fios e tramas diversas. O resultado é uma tese tecida a partir de uma urdidura vivencial cujas tramas narrativas oferecem um desenho singular, neste circulam personagens e pessoas, vivências e impressões, viagens e ambientes ficcionais, palavras lidas e ouvidas, presenças e ausências. Cada imagem nesse tapete narrativo é móvel, tem vida própria e é percebida assim: móveis insólitos de vivências.

Sabemos que toda decisão é a recusa de infinitas possibilidades, mas assim precisamos agir para poder situar um ente infinito como é uma obra literária num objeto limitado como o é inevitavelmente uma tese. Mesmo que uma tese seja feita de diálogos com a obra, com teorias e teóricos, ela seria a réplica inversa da obra literária. Aquela tente a buscar um centro, um equilíbrio, uma compreensão, a obra é avessa a isto, ela se mantém em direção às bordas infinitas da espiral. Regina Igel (1988, p. 07) já destaca:

[...] muitas áreas do processo da formação literária de Osman permanecerão encerradas no misterioso complexo criativo do qual os resultados, sejam ficcionais ou não ficcionais, vistos e lidos, são inalcançáveis quanto aos profundos entrosamentos mentais que os causaram.

Não obstante isto, essa tese, ainda que um objeto limitado, busca fomentar novas discussões sobre a teoria da escrita de si e sobre a obra osmaniana. Sendo a abertura de uma nova senda, resultado de paixão e de análise, essa tese propõe um percurso singular de reflexão sobre a literatura de Lins, uma nova conjunção da sonata distribuída em seu mecanismo literário. Semelhante ao relógio de Julius, a nossa travessia aguarda novas interferências, novos ciclos abertos por outros leitores, para seguir seu caminho.

Nesse momento final, surge a certeza de que ao falarmos sobre as relações transvivenciais agenciadas nos textos osmanianos falamos menos sobre descobertas e revelações do que sobre as vivências experienciadas por nós ao longo desses quatro anos de trabalho apaixonado e necessário. Cada palavra dessa tese é fruto de vivências com os livros de Lins, com teorias diversas, com teóricos e críticos de sua obra, com experiências vividas em leituras diversas, vividas na universidade desde a graduação, com nossa história pessoal e até mesmo com

nossa história pré-pessoal ligada à nossa região Nordeste, à nossa comunidade e tudo que compreendemos como nossa história.

Com base na declaração do escritor sobre o livro escrito, que para ele seria uma “construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, campo de provas de materiais tantos novos como aparentemente obsoletos [...], fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir” (LINS, 2005, p. 46), concluímos e concluímos: 1) o *‘autor é uma construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir’*; 2) o *‘pesquisador é uma construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, fingindo servir à tese que projeta, dela se serve para existir’*.

## BIBLIOGRAFIA

### I. Obras de Osman Lins

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

\_\_\_\_\_. **Avalovara**: romance. 2. ed.. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. **Casos especiais de Osman Lins**: Ilha no espaço; Marcha fúnebre; Quem era Shirley Temple. São Paulo: Summus, 1978.

\_\_\_\_\_. **Do ideal e da glória**: problemas inculturais brasileiros. São Paulo, Summus, 1977.

\_\_\_\_\_. **Domingo de Páscoa**. Ana Luiza Andrade (org. e trad.). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

\_\_\_\_\_. **Evangelho na taba**: novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Martins, 1969.

\_\_\_\_\_. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

\_\_\_\_\_. **Marinheiro de primeira viagem**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. **Nove, novena**: narrativas. São Paulo: Martins, 1966.

\_\_\_\_\_. **O fiel e a pedra**. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

\_\_\_\_\_. **Os gestos**. 3 ed. São Paulo: Moderna, 1994.

\_\_\_\_\_. **O visitante**. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1970.

\_\_\_\_\_. **Retábulo de Santa Joana Carolina**. Coleção Memória. Teatralização Mariajosé de Carvalho. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

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

### II. Bibliografia sobre Osman Lins

ALMEIDA, Cristina. O escolha da leitura. In FERREIRA, Ermelinda (org.). **Vitral ao sol**: ensaios sobre a obras de Osman Lins. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.

\_\_\_\_\_. "Osman Lins: depoimento pessoal sobre a trajetória da crítica". **Cerrados** nº 37 Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, p. 45-53, 2014.

BARBOSA, Nelson Luís. “As cartas de Osman Lins e Hermilo Borba Filho: uma amizade virtual, tocada pelo real”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 67, p. 184-203, ago. de 2017.

BARRETO, Francismar Ramirez. “Um fio na incerteza e no tumulto: o esquecimento como sintoma duplo em *A rainha dos cárceres da Grécia*”. In **O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins**. HAZIN, Elizabeth (org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_. “Um postal vespertino de Vitória de Santo Antão”. **Cerrados** nº 37 Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, p. 199-209, 2014.

BOSI, Alfredo. “O Osman Lins que conheci”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 172-176, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/630>.

CARONE, Modesto. ‘*Avalovara*: precisão e fantasia’. In ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro da argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

CARUCCIO, Margot Ines Villas Boas. “O edifício Martinelli em *Avalovara*, de Osman Lins”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 244-260, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/632>.

DALCASTEGNÈ, Regina. **A garganta das coisas: movimentos de Avalovara**, de Osman Lins. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DAMASCENO, Carolina Duarte. “Loucura e representação literária em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 366-380, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/516>.

DOLZANE, Harley Farias; FERRAZ, Antônio Máximo. “*Avalovara*: Tempo, Ser e Linguagem em O Relógio de Julius Heckethorn”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 261-282, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/633>.

FERREIRA, Ermelinda. **Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins**. 2. ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. “Cecília: uma surdez em mim”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 304-325, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/635>.

\_\_\_\_\_. “Espelhamento Abissal: o sujeito encarcerado no *holodeck* da ficção osmaniana”. **Anais do X Congresso Internacional da ABRALIC**, Rio de Janeiro, Brasil, 2016, p. 4988-5003.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo; PORTELA, Adriano Siqueira Ramalho. “Osman Lins na televisão”. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo** - v. 13 - n. 3 - p. 571-594 - set./dez. 2017. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/6871>.

GOMES, Inara Ribeiro. “Impessoalidade e subjetividade na ficção de Osman Lins”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 195-206, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/615>.

GOMES, Leny da Silva. “*Avalovara*: a espacialização da narrativa”. In ALMEIDA, H. (Org.) **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin, 2004.

GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth. “Este que, real e infinitamente, sou no tempo?”. **Cerrados** nº 37 Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, 2014.

HOLANDA, Lourival. “A afirmação pela recusa: em torno de Osman Lins”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 184-194, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/614>.

IGEL, Regina. **Osman Lins**: uma biografia literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

KILANOWSKI, Piotr. “*Avalovara* de Osman Lins: o escritor em busca do romance interativo e total”. **Revista CERRADOS**, Brasília, v. 7, nº 7, 1998, p. 80-96.

Disponível em:

[http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/12902/pdf\\_210](http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/12902/pdf_210)

MOISÉS, Carlos Felipe. “Osman Lins: 5 Momentos + 1”. **Cerrados** nº 37 Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, p. 55-65, 2014.

MOURA, Ivana. **Osman Lins**: o matemático da prosa. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.

NAKAGOME, Patrícia Trindade. “Marinheiro, estrangeiro e viajante: a mudança do olhar em *Marinheiro de primeira viagem*”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 432-445, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/547>.

NITRINI, Sandra. “O pássaro na trama de *Avalovara*”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 220-230, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/616>.

\_\_\_\_\_. **Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

PEREIRA, Eder Rodrigues. **A chave de Jano**: os trajetos da criação de *Avalovara*, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25112009-102113/pt-br.php>.

\_\_\_\_\_. “A biblioteca de Osman Lins no IEB/USP e na Fundação Casa de Rui Barbosa”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 66, p. 86-107, abr. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lembrança de Osman Lins”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 177-183, Jul. 2014a. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/631>.

\_\_\_\_\_. “Osman Lins, forma e fôrma”. **Cerrados** nº 37 Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, p. 93-100, 2014b.

RAMOS, Darcy Attanasio T. “A geometria e a metáfora: uma reflexão acerca dessas relações em Osman Lins”. **Eutomia**, Recife, 13 (1):446-454 Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/638>.

RIBEIRO, Renata Rocha. **Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins**. Tese apresentada ao Programa de PósGraduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora em Letras, Goiânia, Goiás, 2010. Disponível em: <https://pos.letras.ufg.br/up/26/o/renata.pdf>

SANTOS, Wellington de Almeida. “O jogo da rainha”. Revista **Itinerários**, Araraquara, 15/16:221-232, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3502/3273>.

### III. Bibliografia Geral

ADACHESKI, Emanuelle Alves; PACHECO, Keli Cristina. “A rainha dos cárceres da Grécia: a escrita em exílio”. **Eutomia**, Recife, 13 (1): 381-393, Jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/554>.

ALBERCA, Manuel. “Es peligroso asomarse (al interior): Autobiografía Vs. Autoficción”. **Revista de Literatura Rapsoda**, nº 01, 2009, p. 1-24. Disponível em: <http://webs.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. “Autoficção e literatura contemporânea”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, 2008, p. 31-49.

BAKHTIN Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *In* **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense s. a., 1987.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 183-191, 2006.

CARREIRA, André (org.) **Teatro e experiências do real**. Florianópolis: Editora Argus-a Artes y Humanidades, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 26. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLONNA, Vincent. "Tipologia da Autoficção". In NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Tradução de Jovita Maria Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

COTTERELL, Arthur. **Dicionário de mitologia universal**. Tradução para o espanhol de Vicente Villacampa. Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1988.

CRISTI, Miguel Ahumada. "Acontecimiento y natalidad em Claude Romano". Revista **A Parte Rei**. N. 74, março de 2011. Disponível em: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Floresta da língua portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Floresta, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imano Editora Ltda, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. "O último eu". In NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Tradução de Jovita Maria Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

DUALIBE, Ane Beatriz dos Santos; COSTA Maria Iranilde Almeida. "A autoficção e a reconfiguração autoral na obra *Divórcio*, de Ricardo Lísias". **Anais do XV encontro acadêmico da ABRALIC**, 2016, p. 1729-1739. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1490918496.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf).

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FAEDRICH, Anna Martins. "Autoficção: um percurso teórico". **Revista Criação & Crítica**, nº 17, dez. 2016, p. 30-46. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>.

\_\_\_\_\_. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado), Faculdade de Letras, PUCRS. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf>

FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário escolar latino-português**. 3 ed. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção”. **Revista Ipotesi**, v. 11, nº 02, 2007, p. 21-30. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2011/05/3-R%C3%A9gine-Robin-autofic%C3%A7%C3%A3o-biofic%C3%A7%C3%A3o-ciberfic%C3%A7%C3%A3o.pdf>

FILLIOZAT, Jean. “Avalokiteçvara, d'après un livre récent”. In **Revue de l'histoire des religions**, tome 137, nº1, 1950. pp. 44-58. Disponível em: [http://www.persee.fr/docAsPDF/rhr\\_0035-1423\\_1950\\_num\\_137\\_1\\_5701.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/rhr_0035-1423_1950_num_137_1_5701.pdf).

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 3. ed.. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.

GASPARINI, Philippe. “Autoficção é o nome de quê?”. In NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Tradução de Jovita Maria Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIDALGO, Luciana. “Autoficção Brasileira: influências francesas, indefinições teóricas”. **Revista Alea**. Rio de Janeiro, vol. 15/1, p. 218-231, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/330/33027017014.pdf>

JEANNELLE, Jean-Louis. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”. In NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Tradução de Jovita Maria Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 127-162.

KLINGER, Diana. “Escrita de si como performance”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, 2008, p. 11-30. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>.

\_\_\_\_\_. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. “Autoficções & Cia”. In NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Tradução de Jovita Maria Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a, p. 21-37.

\_\_\_\_\_. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização e Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MAIA, Antonio Cavalcanti. “Deleuze leitor de Foucault: elementos para uma crítica da cultura contemporânea”. In RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (org.). **Figuras de Foucault**. 2º ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MALET, Patricio Mena. “Natalidad, acontecimiento y hospitalidad, reflexión a partir de las obras de Paul Ricoeur y Claude Romano”. La Lámpara de Diógenes. **Revista de Filosofia**, n. 14 e 15, 2007, p. 90-102. Disponível em: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/ahumada74.pdf>

MARTINS, João Gomes. **A existência à luz dos eventos**: uma introdução à obra de Claude Romano. Faculdade de letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado, 2008. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/9143>

MIRANDA, Walder Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

NABOKOV, Vladimir Vladimirovich. **Fala, memória**: uma autobiografia revisitada. Tradução José Rubens Siqueira, 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

NITRINI, Sandra. “Uma nova forma de autobiografia”. **Revista Todas as Letras** V, v. 15, n. 2, 2013, p. 14-21. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/5492/4514>.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Tradução de Jovita Maria Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PELLEJERO, Eduardo. “Entre dispositivos e agenciamentos: o duplo deleuzeano de Foucault”. **Revista Margens Interdisciplinar**. V. 6, n. 7, JUN/2010, p. 11-21. Disponível em: <http://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2807/2939>.

PONTES, Isadora de Araújo; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. “L’événement de annie ernaux: escrever o indizível”. **Anais do XV encontro acadêmico da ABRALIC**, n.12, 2016, p. 6111-6120. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491572074.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491572074.pdf)

RAFAEL, Maria Teresa Rabelo. **A escrita do eu em La Place e Les armoires vides, de Annie Ernaux**: entre a História e a Sociologia. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, 2014. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br/handle/tede/6285>

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Volume I. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas/SP: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tempo de narrativa**. Volume I. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Tempo de narrativa**. Volume II. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Tempo de narrativa**. Volume III. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010c.

RODRIGUES, Elisa Fernandes. **O Acontecimento em tradução**: sobre a reescrita autobiográfica em Annie Ernaux. Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

Disponível em:

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/157735/001018579.pdf?sequence=1>

ROMANO, Claude. **El acontecimiento y el mundo**. Tradução Fernando Rampérez Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012.

\_\_\_\_\_. **Event and time**. Tradução para o Inglês Stephen E. Lewis. New York: Fordham University Press, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SOUZA, Eneida María de. "Autoficção e sobrevivência". **Revista La Palabra**, nº. 30 Tunja, jan.-jun. de 2017, p. 107-114

VELASCO, Tiago Monteiro. "Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual". **Anais do XIV encontro acadêmico da ABRALIC**. Belém -Pará, p. 01-12, 2015. Disponível em:

[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456108793.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108793.pdf).

VILAIN, Philippe. "A prova do referencial". In NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre autoficção**. Tradução de Jovita Maria Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 163-179.