

## OSMAN LINS: EXPERIÊNCIAS COM O NARRADOR EM *NOVE*, *NOVENA*

### *OSMAN LINS: EXPERIENCE WITH THE NARRATOR IN NOVE, NOVENA*

Ismael Angelo Cintra  
(UNESP)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em contraste com a obra *Os Gestos*, de 1957, coletânea de contos intimistas, Osman Lins publica, em 1966, *Nove, Novena* - livro de contos em que introduz uma série de inovações técnicas que têm continuidade em *Avalovara*, de 1973, despertando a desconfiança de críticos que classificam as duas obras como experimentalista. Tendo como referência *Os Gestos*, pretende-se oferecer um balanço crítico de *Nove, Novena* por meio de uma análise mais detalhada das narrativas “Achados e Perdidos” e “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

<sup>1</sup> Docente (aposentado) do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários e do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Ciências e Letras, UNESP - Campus de São José do Rio Preto-SP.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Nove, novena*. Experimentalismo técnico. Ornato. Retábulo.

**ABSTRACT:** In contrast to the work *Os Gestos*, 1957, intimate collection of short stories, in 1966 Osman Lins publish another book of short stories, *Nove, Novena*, which introduces a series of technical innovations that continue to *Avulvava*, 1973, causing the suspicion from critics who classify the two works as an experimentalist. Always having *Os Gestos* as reference, a more detailed analysis of the narratives of *Nove, Novena* - examples of which are the ones presented here - “Achados e Perdidos” and “Retábulo de Santa Joana Carolina” - aims to provide a critical assessment of them.

**KEYWORDS:** *Nove, Novena*. Technical experimentation. Ornament. Altarpiece.

Tentando encontrar as razões da pobreza dos romances na segunda metade do século XX, em artigo publicado em 1973, José Guilherme Merquior parece satisfazer-se com a hipótese segundo a qual a preocupação excessiva com a evolução técnica, com o *como* narrar pode significar a extinção da história, d’*o quê* narrar. Após distinguir o experimentalismo na técnica narrativa do chamado *romance elitista*, ele considera que “quando o experimentalismo na técnica é praticado por si, como uma espécie de jogo ‘a priori’, indiferente ao assunto do romance, novela ou conto, o virtuose da técnica vira um autor tão formalista quanto esse formalista à antiga que era o narrador ‘elitista’ (MERQUIOR, 1973, p.6). Após classificar Clarice Lispector, Adonias Filho, Autran Dourado e Osman Lins como narradores-elitistas, afirma que as narrativas mais recentes parecem caminhar “para uma posição em que não se discute mais a relação entre *o que* se narra e *o como* se narra [...] Até que ponto, porém, as inovações no modo de narrar não implicam uma busca de novas respostas e significações às crises e conflitos humanos, tomados como matéria literária? Afinal, é preciso reconhecer com

Adorno a posição paradoxal do narrador contemporâneo: é impossível narrar e o romance exige narração.

O Osman Lins de *Nove, Novena* talvez pudesse ser identificado mais com o experimentalista técnico do que com o narrador elitista. Suas inovações não são estereis, meras sofisticacões técnicas, que se enquadrem no fetichismo do estilo e da técnica. Isso salta aos olhos quando se compara esse livro com o anterior *Os Gestos*, composto de contos curtos, no qual não se nota problematizacão da linguagem ou inovacão técnica.

Na tentativa de compreender isso, vamos deter-nos em dois contos: “Perdidos e Achados” e “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

## 1. “Perdidos e Achados”

No entrecruzamento de narrativas, que envolvem diversas personagens num mesmo espaço – uma praia de Recife –, destacam-se em “Perdidos e Achados”, três histórias referencialmente distintas, as quais se unem pelo tema do mar, da perda e da procura (temas presentes em “Navio”, de *Os Gestos*).

[...] entre pessoas que também perderam filhos ou relógios, a juventude ou oportunidades, a coragem ou os dentes, os pais ou o dinheiro, a confiança ou o braço, ou o ardor, ou os bens de raiz, ou a identidade, ou o emprego, ou o juízo, ou o rumo, ou a força, ou a vida [...] (LINS, 1966, p. 212-3).

A história principal, com a qual as demais se interseccionam e à qual, ao mesmo tempo, se subordinam, configura como conflito a açã de um pai à procura do filho possivelmente desaparecido na praia ou no mar.

Tal procura, núcleo temático aparente, é narrada a partir de ângulos diversos. Os recursos técnicos utilizados, sobretudo com

relação ao narrador, propiciam um distanciamento estético do narratário, através do qual se pode perceber a representação como representação. Do ponto de vista temático, as tensões deixam de ser intimistas. Sincronizam-se tema e técnica: o conflito não é representado; representa-se a própria representação do conflito. Com isso ele se transfigura, numa espécie de questionamento da condição humana.

É possível isolar as vozes que se alternam no desempenho da narração, as quais, no livro, são introduzidas por símbolos gráficos, como ocorre em outros contos:

- Δ - banhista - à procura da foto do pai
- ∩ - pai (Renato) - à procura do filho
- ∅ - amigo - à procura de Z.I.
- ∞ - coro - multidão

Centralizando a narrativa, o pai, em primeira pessoa e no presente, intercala a narração-descrição de sua perda e procura, de seus diálogos, de seus pensamentos com uma espécie de monólogo dissertativo, sobre a terra, o mar e o surgimento das espécies animais, inclusive o homem. Por meio desta ladainha, que evoca as eras geológicas, expressa-se a angústia paterna, de forma transfigurada:

Os tempos desaparecidos, os fósseis de ciclones, de explosões, os gelos e os incêndios, os áridos milênios, as inundações, cataclismos, êxodos, montanhas submersas, o bater do sangue, a flecha disparada, a semente no chão, o fruto amadurecendo, tudo houve para que meu filho – nem pássaro nem peixe – fosse e deixasse de ser? (LINS,1966,p.226)

Num segundo plano da narrativa, um companheiro de excursão que se coloca como testemunha, descreve a figura do pai, sua aparência, seus gestos, narra as ações de Renato, participa da procura: são amigos. Aos poucos, porém, passa a intercalar a narração da procura da criança com representação de sua própria

procura: a volta de Z.I. (?), da mulher, das filhas.

Ali sentado na areia, em roupa de banho, junto à grande barraca de lona azul [...] vejo quando Renato, a três metros de mim, diz a última frase. Está de pés descalços, calção negro, camisa vermelha, e tem a mão direita estendida, indicando o tamanho do menino. (LINS,1966,p.206)

Como terceiro foco distingue-se uma voz feminina, uma banhista ocasional da praia que presencia e descreve o desespero do homem à procura do filho. A par dessa narração, a observadora passa a representar a sua própria perda e procura – uma foto do pai, um marinheiro morto.

Por isto, sei o que é a procura desse homem. Não decidi ainda transmitir sua inquietação. Em torno do local onde notou a ausência do menino e que assumiu, em seu espírito, a função de centro imaginário da aflição, vai traçando elipses concêntricas, ampliando calado – ou falando sozinho – sua busca. Assim vejo o cargueiro, abrindo uma espiral com a proa, por causa de meu pai morto no Atlântico. Todos os seus documentos haviam ido com ele; as repartições não conservam seus retratos; também não possuíamos nenhum em casa. Vinte anos depois, meu irmão, compelido afixar num rosto seu repentino amor ao pai nunca visto, iniciara outra procura, atrás de uma fotografia [...]  
(LINS, 1966, p.211)

Caracteriza-se, portanto, como motivo central da fábula a ação da procura (e, subentendido, seu conseqüente lógico, o encontro) que se diversifica no curso da narrativa. A procura do filho é vista e focalizada de perspectivas diferentes: a do próprio pai, a do amigo do lado, a da banhista.

Nessas mesmas perspectivas, no entanto, o motivo *a procura do filho perdido* dilui-se, aos poucos, em favor da ladainha paterna (monólogo dissertativo sobre o mar), ou a *procura de Z.I.* (e de si mesmo) pelo amigo, ou ainda em favor da *procura de uma foto do pai*,

narrada pela banhista, empreendida pelo irmão para recuperar a imagem paterna.

Inserem-se ainda, no desenrolar do conto, dois narradores não-representados, de características ímpares. Com uma única aparição, surge, anônimo, um ciclista desconhecido pela praia e descrevendo visualmente o panorama para registrar, através do tempo futuro, o observado:

[...] surgirei em minha bicicleta, lentamente cruzarei a praia [...] verei jangadas no mar e em repouso na areia [...] passarei por vendedores de mangabas em cestos [...] Tudo registrarei, sem que ninguém me lance o mínimo olhar, desaparecerei como termina um zumbido para nunca mais ser recordado. (LINS, 1966, p.207-8).

E, mais ao final, enquanto o pai se apressa em voltar para casa, esperando encontrar a salvo o filho, aparece, na primeira pessoa do plural, uma voz coletiva – “o coro dos cidadãos- que, “ diante do cadáver de um menino afogado, chora a vaidade e fragilidade humanas, num canto que lembra exemplos da Bíblia e da tragédia grega “ (ROSENFELD, 1970, p.5):

[...] Nós, que tanto perdemos, cercamos este menino. Nós, que tanto buscamos, achamos este morto, vítima do mar numa cidade conquistada ao mar.[...] Sabemos ser vulneráveis e frágeis como ele, ter ouvidos surdos quanto os dele, olhos desatentos quanto os dele.  
(LINS, 1966, p.233).

O coro se faz total: são homens, a cidade, o continente chorando, como que numa ladainha ou no lamento de carpideiras, a morte de um menino. Não passa despercebida, no entanto, uma alusão ao problema regional das enchentes:

[...] Quantas vezes desaparecemos e com que teimosia nos fazemos outra vez cidade, cabo, duna, recife, pantanal? Muito perdemos, perdendo vivemos, largamos o que temos, ganhamos e havemos,

quebramos, desperdiçamos, guardamos, não encontramos, usamos, rompemos o frágil e fazemos limalha dos bens resistentes. Para nós do Recife, não há segurança, por mais que estendamos os braços, tentando proteger a paz de nossa rua. (LINS,1966,p.237)

Universaliza-se, enfim, a temática do lamento: da morte do menino chega-se ao lamento de todas as perdas. Mais que isso, talvez, o que se lamenta é a fragilidade humana perante o universo, o antropocentrismo perdido.

Curioso observar como certos aspectos do mecanismo de construção do conto confirmam essa visão cosmológica: determinados acontecimentos são referidos por antecipação, no tempo futuro, e, posteriormente confirmados no presente:

[...] *Ver-se-á* sozinho e o infortúnio lhe *parecerá* uma incapacidade, algo como essas *gangrenas* [...] É assim que me *sinto* naquela noite, ao lado do canal, *gangrenado* [...]

(LINS, 1966,p. 220, grifo nosso)

Nesse aniversário, *levo* para Z.I. um *álbum* com desenhos de rosas [...]

(LINS, 1966. p. 225-6; grifo nosso)

[...] Vai sentado e mudo, sem olhar para os lados, sua *gangrena* invade-nos. À beira do canal, na mão o *álbum* com reproduções de rosas, aguardo o aparecimento de Z.I. (LINS, 1966, p. 228; grifo nosso)

Esse fenômeno da antecipação parece estar presente na fala do pai, quando já na volta para casa, após o esforço inútil, ele intercala, em seu monólogo dissertativo sobre mares, três períodos de, respectivamente uma, duas e três orações, que se repetem parcialmente;

Abrirei o portão [...]

Abrirei o portão, talvez veja meu filho [...]

Abrirei o portão, talvez veja meu filho, zombarei de todo este temor [...]

(LINS, 1966, p.231)

Após a segunda atualização idêntica destes períodos, certa alteração se observa:

Abrirei o portão [...]  
Abrirei o portão, verei meu filho[...]  
Abrirei o portão, zombarei de todo este temor.  
[...] (LINS, 1966, p. 231)

E, finalmente, no último fragmento narrativo, ao descer do ônibus, de frente à sua casa, volta a proferir as frases, omitindo, porém, a segunda e acrescentando a interrogação:

Abrirei o portão [...]  
Abrirei o portão. Verei meu filho? Zombarei de todo este temor?  
[...] (LINS, 1966, p. 237)

A dúvida permanece para o leitor, já que no final da narrativa se abre, indiciando a expectativa frustrada do pai:

Tenho a mão estendida, os olhos baixos, na atitude de quem fosse abrir este portão. *Não escuto o mínimo rumor.*  
(LINS, 1966, p. 238; grifo nosso)

Essa aparente ambiguidade final comprova a diluição do drama individual: a vida é uma perda e, portanto, o encontro perde o sentido; vale o sentido da procura, fertilizada pela esperança.

Osman Lins parece querer mostrar a dissolução do indivíduo e de seus dramas particulares, não como fruto de um sistema reificador, nos termos de Adorno; como parte, porém, de um universo cosmocêntrico, o que faz dele um romântico segundo Rosenfeld. Ou barroco.



É preciso ressaltar, por último, que certos aspectos da construção de “Perdidos e Achados”, comuns a outros contos desta obra. Numa descrição fantástica feita pelo amigo, a personagem Z.I. – que não tem fala e cuja existência se esgota na referência da narração - é afetada por certa inverossimilhança referencial, tal como se nota em “Pastoral” e “Noivado”:

[...] Então *vejo, vi, vejo* então que ela é feita de bichos ajustados. Ouço um rumor frouxo, um ruflar de asas, Z.I. desfaz-se em pássaros noturnos, vespas, mariposas, besouros e morcegos. (LINS, 1966, p.233; grifo nosso)

A exploração do tempo retoma o mesmo processo empregado em “Pentágono de Hahn”: as diversas histórias entrecruzadas são narradas simultaneamente, na medida em que isto é possível no contexto lingüístico, cuja característica essencial é a linearidade. O efeito de simultaneidade é, no entanto, conseguido graças ao uso constante do tempo presente e à alternância dos narradores no interior mesmo do sintagma.

Dada a importância do foco narrativo, tal como é utilizado em “Perdidos e Achados”, cujo principal mérito é o efeito de distanciamento estético do leitor, torna-se necessária a sua classificação. Tendo como base o esquema de Friedman, pode-se caracterizar o foco narrativo deste conto, a princípio, como um caso de onisciência multi-seletiva, pois os pensamentos e sentimentos das personagens são apresentados diretamente ao leitor. Observando a questão por outro ângulo, no entanto, é possível verificar um narrador eu-protagonista (Renato) cercado de dois narradores-testemunhas que oferecem, em primeira pessoa, sua percepção dos fatos, a sua interpretação das demais personagens, apoiando-se em índices como conversas, gestos etc.

Jean Pouillon, por outro lado, denomina *visão com* a escolha de uma personagem por meio da qual vivemos os acontecimentos

narrados e vemos as demais personagens. Segundo esse teórico, essa visão pode ser resultado do hibridismo de duas outras: a visão *por detrás* e a visão *de fora*. Dessa forma, é com dois narradores – testemunhas, segundo Friedman - que se pode ver Renato em sua procura desesperada. Do hibridismo da visão por detrás de seu amigo e da visão de fora da banhista, que, inclusive, se baseia apenas em gritos, gestos, diálogos e modo de andar de Renato, resulta a visão *com* em “Perdidos e Achados”

## 1.2. “Retábulo de Santa Joana Carolina”

Um dos mais complexos e também mais perfeitos dentre os contos de *Nove, Novena*, funcionando como uma espécie de modelo e síntese, em que é explorada a maioria dos recursos e das possibilidades narrativas postas em jogo no livro, “Retábulo de Santa Joana Carolina” tem como fábula um retrato biográfico da esplendorosa figura de Joana Carolina, pobre e humilde professora primária rural no Nordeste, cujos passos desde o nascimento até a morte se caracterizam por luta intensa contra toda sorte de dificuldade.

Lembrando a sequência dos signos do Zodíaco, a narrativa é distribuída em doze partes, denominadas *mistérios*, o que confere, juntamente com o título e a figura do retábulo, “certa aura medieval de hagiografia, adequada à narração da lenda da ‘santa’”, nas palavras de Anatol Rosenfeld (1970, p.5).

De Balança a Virgem, todas as constelações são ora referidas ora apenas indiciadas no doze mistérios, respectivamente, conforme se pode verificar:

- 1º mistério: “tudo medido pela invisível balança” (p.87)
- 2º mistério : “um ninho de escorpiões” (p.91)
- 3º mistério : “com figuras de centauro” (p.92)
- 4º mistério: “a montar no dorso de uma cabra” (p.93)
- 5º mistério: “A lenta rotação da água” (p.95)

- 6º mistério: “Tinha um anzol na língua, fiquei mudo, um peixe” (p.104)  
7º mistério: “Fiandeira Carneiro fuso lã dos geômetras “ (p.106)  
8º mistério: “A cabeça do Touro, com suas aspas” (p.113)  
9º mistério: “Só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo” (p.117)  
10º mistério: “morrendo em um só Outono em um só Inverno” (p. 125)  
11º mistério: “Leão de invisíveis dentes, de dente é feito” (p.129)  
12º mistério: “de não morrer virgem, de ter parido vocês.” (p.137)

A referência ao retábulo – painel que decora o altar – cria o clima do culto, conota o caráter de exaltação e veneração da santa. Para compor o retábulo, utilizam-se os mistérios, representando sucessivamente cenas da vida da personagem, os quais, à exceção do último, são todos iniciados por *ornatos*, espécie de introdução que, embora sem liame referencial com a história, cumpre certa função tanto no nível temático quando no do discurso.

No nível do discurso, o ornato funciona como elemento anti-ilusionista, espécie de freio à identificação do leitor com a história, forçando-o a verificar, num processo semelhante às interrupções no teatro de Brecht, que está não diante de uma fato real mas de uma composição artística. Eis caracterizada a distância estética.

Do ponto de vista temático, o ornato, cuja função é criar vínculos entre o indivíduo e o universo, apresenta um tom de universalidade caracterizado por curtas descrições imóveis e estáticas – em que o verbo ou se ausenta ou surge no presente atemporal – e pelo caráter de enumeração de elementos do mundo, da natureza, o todo no qual se encaixa a vida de Joana.

O massapé, a cana, a caiana, a roxa, a demerara, a fita, o engenho, a bica, o mel, a taxa, o alambique, a aguardente, o açúcar, o eito [...]  
(LINS,1966, p. 112).

Esse fragmento do oitavo mistério exemplifica as características mencionadas de estaticidade por força da ausência de verbo e da enumeração paradigmática de figuras rurais.

O ornato do sétimo mistério é metalinguístico e exemplifica, tanto pela trama da frase (palavras são interrompidas ao meio) quanto pela disposição tipográfica, o próprio auto-comentário:

Os que fiam e tecem unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma linhagem FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das invenções destinadas a estender LÃ LINHO CASULO ALGODÃO LÃ os fios e cruzá-los, o algodão, a seda, era como se ainda estivesse TECEDORA URDIDURA TEAR LÃ sem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo à ordem que os traz à claridade, transformando-os em obras, portanto em objetos humanos, iluminados pelo espírito do homem [...] (LINS, 1966, p. 106)

O ornato celebra metalinguisticamente sua própria ordem, sua disciplina que dá forma ao informe, que torna duradoura a realidade caótica e fugaz. A inclusão implícita dos artistas e escritores na linhagem dos geômetras parece estar, na prática, exemplificada no ato de escrever o ornamento, pois, como bem percebeu Rosenfeld, “o rigor dos que fiam e tecem é demonstrado pelo entrançamento gráfico, cujos padrões exigem até o mesmo número de letras nas palavras superpostas em sinais maiúsculas.” (ROSENFELD, 1970, p. 5).

Essa mesma visão da literatura e da arte, como força geradora através da ordem imposta ao caos – como no conto “O ponto no Círculo”, conto que antecipa a poética do “Retábulo”- reaparece no nono mistério, exaltando a palavra porque apenas no momento da nomeação das coisas, é que estas passam realmente a existir:

PALAV	Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do
RACAP	nada para o existente; e quando, alçado a um
ITULA	plano mais sutil, fez-se palavra. O caos, por-
RPALI	tanto, não cessou com o aparecimento do universo;
MPSES	mas quando a consciência do homem, nomeando
TOCAL	o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou,
IGRAF	uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou refle-

IAHIE xodo que significa, função servil, e sim o seu espírito,  
 RÓGLI rito, o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente  
 FOPLU enquanto não nomeada: então, investe-se da  
 MACÓD palavra que a ilumina e, logrando identidade adquire  
 ICELI igualmente estabilidade. [...] a palavra é o que  
 VRO permanece, é o centro, é a invariante, [...].  
 Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la.  
 (LINS,1966,p.117)

Celebra-se a palavra pela sua função de recriadora do universo; palavra que de mero signo passa a referente, oferecendo estabilidade e eternidade ao que foi por ela nomeado. Parecendo ornamental, este ornato, num possível *meta-ornato*, projeta, verticalmente, antes do início do parágrafo, uma lista de vocábulos truncados – como que em processo de decomposição silábica, sem delimitação nítida de significante, em evidente distribuição entrópica – que acabam por enumerar paradigmaticamente uma série de signos tais como *palavra, caligrafia, hieróglifo, livro* etc.

As doze partes (mistérios) em que está dividida a narrativa, e em que se encaixam os ornatos, são narradas por diferentes testemunhas – apenas uma só repete – via de regra personagens que mantêm alguma relação, de parentesco ou de amizade, com Joana Carolina. Sempre introduzidos por símbolos gráficos, esses depoimentos, na primeira pessoa, apresentam-se nesta ordem:

Mistério	sin	narrador	relação com Joana	p.
1º		negra	empregada	87
2º		tesoureiro	conhecido	89
3º		Jerônimo	futuro marido	91
4º		Álvaro	filho	93
5º		Totônia	mãe	95
6º		fazendeiro	dono da escola	101
7º		Laura	filha	106
8º		negra	empregada	112
9º		nós (Cristina+Miguel)	desconhecidos	117
10º		peçoas	conhecidas	125
( )		narração		
11º		padre	(morte de Joana)	129
12º		multidão	(enterro de Joana)	134.

Esse processo narrativo determina o modo de construção da personagem central. Por não ter voz - à exceção de curtas frases em contexto de diálogo - Joana não exerce o papel de sujeito de enunciação. Não é, por outro lado, apresentada diretamente por um narrador em terceira pessoa, mas por testemunhos de outras personagens, que em seus depoimentos comunicam, na primeira pessoa, suas experiências e informações em favor da causa de uma possível santificação.

No entender de Rosenfeld, “A projeção múltipla de Joana a partir de tantos focos dissolve o que se poderia chamar a perspectiva central da narração psicológica tradicional, perspectiva já em si diluída pela inserção da figura santa no ‘fundo de ouro’ da ordem cósmica e na amplitude dos ornatos.” (ROSENFELD, 1970, p.5).

Evitando impedir que a personagem se destaque demasiadamente do fundo universal, integram-se de forma significativa os procedimentos técnicos já mencionados quais sejam: a sequência dos mistérios homóloga à dos signos do Zodíaco, com um sentido universalizante; a introdução de cada depoimento através dos ornatos que se intertextualizam e interligam os testemunhos; finalmente, o fenômeno da multinarração, que neutraliza a perspectiva central com a projeção polifônica da santa.

Chega mesmo a acontecer num ou outro mistério que um *eu* ou *nós* narrador ganhe tamanha dimensão que se transforma em protagonista de uma micro-narrativa, provocando o afastamento de Joana do centro da ação para uma posição ocasionalmente secundária. Mesmo nesta circunstância, a figura da santa pode surgir repentinamente desempenhando um papel preponderante para o desfecho da micro-narrativa. É o que ocorre, por exemplo, no drama de Cristina e Miguel, casal de namorados que foge em razão da negativa do pai em aprovar o casamento. A interferência de Joana é providencial:

O que Joana dissera, embora mal repetido, calou em meu pai. Ele encontrara, enfim, alguém que lhe falava do alto e com justiça, como

sempre fizera minha mãe. Na mesma hora marcou o casamento [...]  
(LINS, 1966, p.124)

O efeito de tais procedimentos parece ainda mais fortalecido com o emprego das categorias verbais do tempo (presente) e pessoa (primeira) dos testemunhos. Com relação ao tempo, percebe-se uma espécie de presentificação capaz de aniquilar os limites de passado e futuro. Esse efeito de intemporalidade, de carência de perspectiva temporal, já indiciado pela sequência circular dos mistérios/signos, decorre do posicionamento das testemunhas perante os fatos narrados e a própria santa. Ainda que esses fatos sejam passados e que os depoimentos estejam sendo feitos possivelmente após a morte de Joana, eles são vinculados quase sempre no presente, um presente “que imobiliza um quadro para sempre gravado na memória” ou que aniquila o tempo “no âmbito da legenda e do absoluto”. De qualquer forma, pode-se dizer com Anatol Rosenfeld (1970, p.5) que “as testemunhas presenciam os acontecimentos no sempre-agora”:

Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia [...] (LINS, 1966, p.87)

O emprego sistemático do presente gramatical configura um ponto de intersecção entre os três contos que compõem esta unidade. Pode-se perceber, no entanto, um aspecto que os diferencia: enquanto o presente, solapando a referencialidade do enunciado, favorece o fenômeno da simultaneidade em “Pentágono de Hahn” e “Perdidos e Achados”, em “Retábulo de Santa Joana Carolina” o efeito é de intemporalidade.

Nesse painel atemporal parece adequar-se perfeitamente a premonição: o fato de algumas ações serem antecipadas e, posteriormente, confirmadas, o que estabelece mais um ponto de

intersecção com “Perdidos e Achados”. Curioso, por exemplo, observar um dos relatos, principalmente porque narrado por testemunhas diferentes:

a. [...] Por esse mesmo lugar, daqui a muitos anos, Joana *haverá* de passar, à noite, segurando a pequena mão de Laura, sua filha, que *estremecerá* de medo, fascinada, vendo no cemitério os fogos-fátuos, mesclado esse terror a uma alegria que *impregnará* sua memória, por causa do odor de café, de pão no fogo, que se desprende das casas do arruado, ao entardecer, como um barulho de festa.

(LINS, 1966,p.90, grifo nosso)

b. [...] Era ladeando o cemitério que entrávamos na cidade. Chegávamos aí, quase sempre às seis, às sete horas. Eu tinha medo das cruzes e vinha com fome. Fechava os olhos, para não ver os túmulos, os fogos-fátuos, ia como cego; e sentia, com o inteiro ser, o cheiro de café e pão que envolvia os casebres [...]

(LINS, 1966, p.112)

De que modo uma testemunha, o tesoureiro da irmandade, pode prever que a menina sentirá medo ou alegria? Dúvida semelhante pode assaltar ao leitor no nono mistério, na micro-história de Cristina e Miguel, quando ambos, numa espécie de dueto narrativo, embora distanciados espacialmente do pai da moça, conseguem dar conta detalhada de seus gestos, palavras e ações:

[...] Deu nome dos cabras que iriam com ele em nosso rastro, homens de ver uma pegada no vento [...] Já estava montado, quando resolveu: “Não vou. Não fica bem a um pai ir assim pelo mundo atrás de filha. Ela é que tem de vir. (LINS, 1966,p.120)

Segundo Anatol Rosenfeld (1970, p.5), o conhecimento do futuro “pela lógica da ficção, somente é concedido ao narrador



porque, mesmo não sendo do tipo onisciente, narra eventos, já decorridos e conclusos, no pretérito ficcional.” Ocorre que não há neste conto um narrador responsável pelo relato, mas um grupo de testemunhas para o qual é transferida esta função. Cabe, então, observar primeiro que tal fenômeno da antecipação ou profecia se justifica pela simultaneidade; e, segundo, que ele aponta para a figura do *arquinarrador* que, dos bastidores da ficção, governa todos os depoimentos. Na verdade, cada testemunha funciona como uma espécie de máscara do arquinarrador. Só assim é que se pode compreender tanto o efeito de antecipação, quanto o de conhecimento quase onisciente do que a outra testemunha ou personagem está sentindo, fazendo ou falando.

A presença do arquinarrador faz-se, ainda, notar no ponto de convergência das diferentes vozes: embora emitidas por diferentes testemunhas, elas também mantêm uma inequívoca semelhança, seja na estruturação gramatical, seja na fala. Trata-se de um recurso anti-ilusionista esta recusa de uma tensão entre a fala das personagens, normalmente coloquial, e o discurso formal que caracteriza o narrador; ou mesmo de uma diferenciação muito sensível entre as diversas vozes, o que acentuaria demasiadamente a individualidade em prejuízo do todo.

“Evitando a fala realista, a mesma unidade épica anima todas as personagens. [afirma Anatol Rosenfeld (1970, p.5)] O narrador talvez queira apenas ‘mostrá-las’ (como nas peças de Brecht, o ator muitas vezes mostra a personagem, deixando de a viver e de se transformar nela), sem encobrir que são narradas por ele, sem trabalhar com os recursos da ilusão mimética.[...] é sempre o narrador [diríamos: o arquinarrador] que fala, tecendo o universo com o fio do verbo, geômetra que estabelece leis e pontos de união para o desuno.” De qualquer forma, mantém-se dialeticamente a relação entre individualidade e totalidade, com as personagens-testemunhas diluindo-se na impessoalidade do verbo do geômetra e, simultaneamente, mantendo sua individualidade através do pronome da primeira pessoa, o que permite sustentar a

multiplicidade de focos responsável pelo “ícone aperspectívico da santa”.

Neste sentido, é significativa a atualização da voz coletiva – repetindo a ocorrência de “Perdidos e achados” – introduzida pelo sinal do infinito no encerramento do conto. Num mistério, o último, curiosamente sem ornato, é a este coro dos cidadãos que cabe relatar o enterro de Joana:

“O casario, as cruces, aves e árvores, vacas e cavalos, a estrada, os cata-ventos, nós levando Joana para o cemitério. Nós, Montes Arcos, Agostinhos, Ambrósios, [...] nós. (LINS,1966,p.134)

Como é a coletividade (pessoas, animais, coisas: o mundo) que fala, o ornato com sua função universalizante perde o sentido, por isso certamente não aparece:

Humildemente, sem silêncio, Joana Carolina toma seu lugar, as mãos unidas, entre Prados, Pumas e Figueiras, entre Açucenas, Pereiras e Amarílis, entre Rosas, Leões e Margaridas,entre Junqueiras, Gallos e Verônicas, entre Martas, [...] entre Bezerras, e Peixes e Narcisos, entre Salgueiros, e Falcões, e Campos, no vestido que era o das tardes de domingo e penetrada do silêncio com que ficava sozinha. (LINS,1966, p.138)

Não se pode dizer que *Nove, Novena* seja simplesmente uma coletânea de contos reunidos por acaso; pelo contrário, após a sua leitura, resta a impressão de um livro que é mais do que uma soma das partes, um livro planejado integralmente, obedecendo a um projeto de aperfeiçoamento contínuo de conto para conto. Nesse sentido, repetem-se sistematicamente algumas experiências, além de haver certo dialogo entre as narrativas, num exercício constante de intertextualidade. É o que caracteriza a unidade da obra.

A referência ao pentagrama como símbolo da vida, a presença da aranha como agente de uma ordem universal e a preocupação com

a literatura surgem, assim, como pontas de intersecção entre “O ponto no círculo” e “Pentágono de Hahn”. A visão da arte como geometria reaparece tematizada em ornatos de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, sendo, porém, experimentada na própria construção narrativa dos contos. O recurso de dissolução da personagem, através da descrição fantástica, é constante: em “Noivado” (Mendonça é feito de ferragens), em “Pastoral” (o menino é feito de cipós) e em “Perdidos e Achados” (Z.I. é feita de bichos).

Percebe-se, além disso, a utilização contínua de símbolos gráficos que indicam narradores e personagens. Ocorre inclusive a repetição do mesmo sinal e, portanto, do mesmo narrador, em dois contos consecutivos: é a voz coletiva, o coro dos cidadãos, presente tanto no “Retábulo de Santa Joana Carolina” quanto em “Perdidos e Achados”, através do símbolo matemático de infinito ( $\infty$ ).

Ainda que pareça supérfluo em certos momentos, é importante destacar o papel destes recursos gráfico-visuais que refletem a abstratização do *eu* e conferem um tom universalizante de impessoalidade, seja pela diluição parcial da personagem, seja pela ruptura dos limites da narração da história pessoal e da vida individual, narração esta tão característica da ficção burguesa, segundo Anatol Rosenfeld. Por outro lado, funcionando como “sínos do leitor” – na terminologia de Roland Barthes – eles dão uma orientação musical à leitura, pois identificam as diferentes vozes, anunciam as respectivas entradas, marcam a mudança rápida do eu-que-fala ou mesmo a emissão simultânea de vozes, numa espécie de dueto, pela fusão dos sinais, como se pode observar em “Pentágono de Hahn” e “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Tal recurso corre o risco de parecer gratuito – como em “Conto Barroco”, no qual não fica claro seu significado –, todavia facilita a percepção, sem leitura do discurso verbal, da mudança de emissor na página, ou, até mesmo, possibilita seguir a enunciação de uma personagem, isolando-a do contexto, e ler separadamente a micro-história desta personagem.

É possível relacionar ainda a narração simultânea, o entrecruzamento de histórias, a mudança de planos, o sistema quase cinematográfica de cortes, a fixação pelo tempo presente e pela primeira pessoa, como marcas da unidade do livro. Uma unidade que, por sinal, já é antecipada no título. A paronomásia *Nove, Novena*, figura retórica que prenuncia certo sabor barroco, sugere pela expansão sonora um caráter conjuntivo ao livro, a par de indiciar uma vaga conotação religiosa.

“Perdidos e Achados” e “Retábulo de Santa Joana Carolina” concentram quase toda a gama de recursos técnicos experimentados no livro, contudo acreditamos justificar-se a leitura em separado de cada narrativa, porque cada uma apresenta uma feição nova, um aspecto inusitado na organização formal, capaz de trazer, por homologia, ao nível da construção, o que está sendo tematizado. É o caso, por exemplo, de “Os Confundidos”, em que a possibilidade de diálogo transborda ao nível do discurso pela ausência da segunda pessoa; da visão multiplicada da personagem de “Noivado”, iconizando a estagnação do tempo; é o caso, enfim, na tentativa de criar ambiguidade, da narração paradigmática em “Conto barroco ou Unidade tripartite”, substituindo o discurso linear pelo simultâneo – marca característica do estilo barroco.

Conclui-se que, mesmo preservando a experiência totalizadora, sem destruir a unidade, as narrativas de *Nove, novena* distinguem-se pela originalidade no que tange à solução técnica encontrada em cada uma para iconizar, no nível da linguagem, os conflitos tematizados.

É justamente a observação desses recursos e o exame dos processos narrativos experimentados, que justificam a leitura exaustiva dos contos, atendendo ao desafio de verificar a relevância de tais inovações para a significação literária.

Um cotejo entre *Os gestos* e *Nove, Novena* demonstra que os temas presentes no primeiro reaparece no segundo com um novo tratamento. É o caso da crise de incomunicabilidade e do conflito

familiar que ganham um contorno mas nítido e maior densidade. Em “O Pássaro Transparente”, condensam-se e intensificam-se os conflitos relacionados com a prisão familiar, presentes em “A Partida”, “Conto de Circo” e “Lembrança”. O núcleo temático deste último parece ser retomado ainda em “Pastoral”.

Da mesma forma “Os Confundidos” representa uma nova proposta narrativa para a questão da incomunicabilidade no casamento, núcleo temático de “Cadeira de Balanço”, “Tempo” e “Episódio”. Pode-se, ainda, observar esse mesmo tipo de intertextualidade pela re-escritura, pela busca incessante da renovação, entre “Pentágono de Hahn” e “Os gestos”; “Perdidos e achados” e “Navio”; “O Ponto no Círculo” e “Reencontro”; “Conto Barroco ou Unidade Tripartite” e “O Perseguido ou Conto enigmático”.

É possível assegurar que em *Nove, Novena* a experiência não é abordada apenas tematicamente, mas assimilada à própria estrutura da obra. Por isso pode-se repetir, com relação aos temas, que, graças ao processo inovador de construção, são revolucionados. São aprofundados: o seu alcance é ampliado, o que faz passar a *tensão* do nível apenas intimista, psicológico, de *Os Gestos* para uma *tensão dramática* com a própria linguagem, conforme se pode ver em “Os Confundidos” e em “Noivado”, sobretudo.

Sobre tais inovações, que, para J.G.Merquior, se enquadrariam no fetichismo da técnica enquanto experiência formal, isenta do vínculo com a interrogação vital, Anatol Rosenfeld afirma:

[...] as radicais transformações de estrutura, que distinguem *Nove, Novena* das obras anteriores, certamente não decorrem de cogitações e de ordem apenas “técnica” acerca de processos narrativos. [...] Os novos processos não são resultado de um jogo “formal” gratuito, mas exprimem uma experiência mais profunda e mais pensada que a que se organizou nas obras anteriores, de feitio mais tradicional, mais próximas do romance psicológico legado pelo século XIX. (ROSENFELD, 1970,p.5 )

A opção por formas complexas e multivalentes, em substituição a formas simples e lineares, nasce do chamado “*artifício da arte* – artifício que não deve ser entendido como um ornamento supérfluo, mas como uma condição fundamental da beleza artística” - (SILVA, 1968, p.375), uma das marcas características do barroco.

Embora considerando com Alfredo Bosi (1970, p.474) que os seus recursos inovadores não se situam na estrutura da língua romanesca, mas no modo de organizar o todo narrativo, é forçoso reconhecer que na própria organização das orações se estabelecem novas tensões pela longa espera do verbo, quase sempre no presente. É fundamental o papel da *presentificação*, minando as fronteiras do passado e do futuro, na busca de uma circularidade temporal mítica, universalizante: o *sempre-agora*.

Todavia, é de fato nas experiências com o foco narrativo que a pesquisa ficcional de Osman Lins, inserida na crise da ficção moderna, ganha um peso extraordinário. Ela se caracteriza pela experimentação incessante de enfoques, perspectivas e pontos de vista, pela problematização da presença e da posição do narrador no universo narrado.

O narrador propriamente quase nunca se manifesta em *Nove, novena*. A voz que se percebe por trás das personagens emissoras pertence, de fato, ao *arquinarrador*<sup>2</sup> que mantém sua presença lúcida, organizadora, de *geômetra*. Identificando-se com as personagens, ele as autoriza a substituí-lo, falando na primeira pessoa e no presente. Caracteriza-se, assim, o processo contrário ao *discurso indireto livre* uma vez que a fala da personagem, aparentemente direta, está subjugada pelo arquinarrador.

A questão do foco narrativo deixa de ser um problema simples de forma ou de técnica para transformar-se em instrumento significativo de indagação da própria posição do homem no mundo.

Pode-se falar talvez, no caso de Osman Lins - afirma Anatol Rosenfeld (1970, p.5) – de um cosmocentrismo em substituição ao

antropocentrismo. Com os processos narrativos complexos procura reproduzir esta visão plana, aperspectívica, presentificadora (correndo o perigo de negligenciar o mundo histórico, ameaçado de amesquinhar-se ante a imensidão dos espaços e eras cósmicos). Esta concepção corresponderia ao que chama de *o espírito medieval em nossa época*.

Osman Lins justifica em seu *Guerra sem testemunhas* (1969, p. 217):

Havia qualquer coisa e medieval, do espírito medieval em nossa época. Sem peso, sem asas, desenvolvendo tal velocidade que, por assim dizer, faziam-se ubíquos, astronautas deixavam suas cápsulas e voavam sobre nós, exatamente como os anjos da iconografia cristã. A consciência de que um ser humano se multiplicava no espaço, contemplando-nos de muitos ângulos, deslocava o nosso espírito, adaptando a sensibilidade moderna, mais facilmente, ao mundo gótico ou romântico, estranho às leis da perspectiva, que ao da Renascença.

Corresponde a essa visão a tendência de superar o individualismo psicológico através da polifonia, da narração simultânea e da introdução do coro, que lembra o teatro grego. Sem negar as contradições e polaridades, procura-se exprimir e estabelecer, através desses processos, o delicado equilíbrio entre o homem e o mundo, entre o rigor e a desordem, entre os *ângulos dos géometras e os bichos do furacão*.

Além desse espírito medieval, e mais do que qualquer tendência romântica, parece predominar na experiência global do livro aquele sabor barroco, como se observa principalmente em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”. Isso pode ser notado pela concepção angustiosa do tempo, pela busca da verticalidade, pela fuga, enfim, às estruturas lineares e conseqüente busca de estruturas complexas que tendem ao pictórico.

Segundo Benedito Nunes (1967), a grande proeza de *Nove, novena*, dentre as tentativas de renovação da prosa criadora, foi

conseguir “ao longo de suas estórias, como controle estético do texto, uma reflexão sobre a arte de narrar, inseparável da matéria de ‘O Ponto no Círculo’ e dos *mistérios* que servem de módulo a ‘Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Seria o caso, então, de falar-se em uma *metalinguagem performativa*, em que os problemas – inclusive a reflexão sobre a literatura – não podem ser apenas expostos no nível temático; tornam-se, porém, parte da estrutura global da obra, processo único de transformá-los em experiência.

Nesse aderir da problematização temática à experiência do próprio fazer literário garante-se a integração dos planos (forma-conteúdo), o que descarta a hipótese do formalismo estéril, e confere ao livro uma posição destacada na literatura brasileira.

## Referências

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

LINS, O. **Os gestos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

\_\_\_\_\_. **Nove, novena**. São Paulo: Martins, 1966.

\_\_\_\_\_. **Guerra sem testemunhas**. O escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Martins, 1969.

MERQUIOR, J.G. Papo livre sobre prosa brasileira. **Minas Gerais Suplemento Literário**. 26-05-1973, p. 6-8.

NUNES, B. Narração a muitas vozes. **Suplemento Literário de O Estado de São Paulo**. 04-02-1967.

ROSENFELD, A. O olho de vidro de *Nove, Novena*. **Suplemento Literário de O Estado de São Paulo**. 05-12-1970.

ROSENFELD, A. O olho de vidro de *Nove, Novena* II. **Suplemento Literário de O Estado de São Paulo**. 12-12-1970.



## Nota

<sup>2</sup> Para evitar confusão com autor-implícito, imagem do narrador e autor-mítico, inspirado na linguística, com esse neologismo nomeia-se um fenômeno que se manifesta em decorrência da neutralização dos traços distintivos dos discursos direto, indireto, indireto livre. Caracteriza-se pelo emprego do discurso direto numa espécie de monólogo com função narrativa, marca do indireto, em narrativas que aparentam omitir o narrador. A figura do arquinarrador não está nunca inteiramente concretizada na ficção, mas sua presença pode notar-se em uma série de índices. A sua voz se oculta entre as demais vozes, a sua imagem se dilui nas personagens, no entanto ele desfruta do privilégio da onipresença e onisciência.