

Ler Osman Lins, a partir da sua própria teoria sobre o espaço literário: ilações possíveis no seu conto lírico "Os gestos".

Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes – Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu.

Na nota de apresentação à obra organizada pela nossa insigne convidada – Elizabeth Hazin –, sem dúvida uma das mais lúcidas especialistas de Osman Lins a nível internacional, cujo título significativo é *O Nó dos Laços*, diz a pesquisadora, com aquele tom, em que a voz da poetisa ilumina o encanto do discurso ensaístico:

"Primeiro encontre, depois procure" são as instigantes palavras de Cocteau, cujo significado profundo emerge, precisamente, da inversão lógica dos verbos por ele utilizados: *encontrar* é que devia ser resultado de *procurar*. Cito-as aqui, porque configuram – à perfeição – o meu percurso mental em relação a Osman Lins. Lido por primeira vez nos longes da vida, ainda à época em que residia no Recife, se me afigurou – desde o primeiro instante – como o objeto de uma procura, que a partir de então eu deveria encetar.

Há muito seduzida por seu fascínio literário, transformei *Avalovara* no texto eleito de minhas leituras e reflexões. Tanto o folhee, tanto minhas mãos o manusearam, que o volume, envelhecido, acabou transformado num alfarrábio andrajoso: não pode haver maior prova de amor por um livro do que essa maceração de suas páginas, tal como as pétalas de uma flor se maceram entre as páginas de um livro. (Hazin, 2013: 7)

Depois, no douto estudo que escreve, intitulado "A espiral e a página: criação e intertextualidade em Osman Lins" (Hazin, 2013: 69-90), procede a ensaísta a um tipo de análise intertextual muito peculiar: a relação da literatura com a geometria, a propósito do dialogismo que averiguou existir entre o texto osmaniano e Matila Ghyka – poeta, romancista, matemático, historiador e diplomata, nascido na Roménia, em 1881, que ensinou Estética em universidades americanas, e que veio a falecer aos 83 anos de idade, em Londres, no ano de 1965. Este foi, sem dúvida, um dos grandes inspiradores da

obra de Osman, conhecido, sobretudo, pelos títulos, que citamos na língua original em que foram escritos: *The geometry of art and life*, *Le nombre d'Or* e *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Como bem esclarece a especialista, e o que nos dá logo um entendimento sobre a importância do espaço na obra de Osman Lins, é que, na sua grande fonte que foi Matila Ghyka, os temas fundamentais são os da simetria e da analogia, através de conceitos como “simetria dinâmica”, “composição sinfônica”, “sistema de proporções”, que conduzem o leitor “necessariamente à ideia de harmonia e beleza no mundo” (Hazin: 2013: 71).

Por isso, tem Matila Ghyka – em consequência das suas especulações, derivadas da analogia – a convicção da similitude entre O Grande Criador do Cosmos e o artista. Nesta perspectiva, existe também a certeza da “correspondência entre o Macrocosmo (O Universo Criado pelo Grande Ordenador) e o Homem, o Microcosmo”. É este pensamento que Ghyka deixa escrito, no prefácio do seu primeiro volume, do grande *Le nombre d'Or*:

Les plus intéressantes parmi ces hypothèses s'accordent aussi incidemment avec la théorie pythagoricienne de l'harmonie des Sphères, les idées philosophiques et cosmogoniques énoncées par Platon dans le plus pythagorisant de ses dialogues (le Timée), et les spéculations dérivées sur l'analogie, la correspondance, entre le Macrocosme (l'Univers créé par le Grand Ordonnateur) et l'Homme, ou Microcosme. (Ghyka, 1980: 12)

Como parêntesis – e apenas porque Matila Ghyka cita o nome de Platão – lembremos que este corifeu da filosofia, e também da literatura, tinha escrito, na entrada da sua Academia, lá na antiga Grécia, a frase: “Não entre ninguém que não saiba geometria” - ΓΕΩΜΕΤΡΗΤΩΣ ΜΗΔΕΙΣ ΕΙΣΙΤΩ.

Tivemos uma surpresa enorme – seja-nos desculpado o desabafo – quando demos conta que o grande poeta Paul Valéry (1871 – 1945) foi o autor do prefácio (“Lettre à l’auteur”) da obra *Le nombre d'Or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale* (1931), de Ghyka, em que se compraz com a magnífica análise que o autor fez ao número de ouro, que se escreve pela letra grega Φ (Phi), e que é grafado na matemática profissional pela letra τ (tau) – grafema minúsculo equivalente ao maiúsculo T

(Tau), de grande profusão no romance *Avalovara*, e que simboliza a cruz, “o mais totalizante dos símbolos”, segundo Chevalier e Gheerbrant (1994: 245).

Paul Valéry, que se manifesta, neste curto, mas profundo prefácio, um entusiasta da relação intrínseca existente entre a matemática (“*la mathématique qui paraît ou qui point dans les premières et les formules, arbitraires en apparence, qui servent dans les arts...*”), a geometria, as artes e a literatura, afirma, em tom diáfano e até perentório:

En vous lisant, je ne puis m’empêcher de songer un peu à la Littérature. Cet art le cède malheureusement aux autres, en ce qui concerne la recherche de rapports intrinsèques, l’observance de proportions et de conditions formelles... Pas le Section d’or. J’ai toujours rêvé de construire quelque œuvre secrètement armée de conventions raisonnées et fondées sur l’observation précise des relations du langage et de l’esprit. J’ai toujours reculé devant la difficulté excessive, - l’immense travail de se refaire une conception si nette de la littérature qu’elle permît d’en raisonner. (Valéry, 1980: 8-9)

Hazin, na mesma linha em que Ghyka se referiu à grande questão das palavras palíndromas e dos anagramas, pondo em evidência os seus efeitos quase que mágicos, e que a expressão latina *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS* exemplifica sugestiva e singularmente, propõe uma analogia que nos é muito grata, atendendo sobretudo ao facto de a língua de Homero se nos afigurar como a mais bela e a mais geométrica que conhecemos: a palavra *Avalovara*, nome extraído de uma divindade hindu, aproxima-se, de certa forma – apenas, obviamente, em termos visuais ou ótico-grafemáticos – da palavra Ἀναλογία.

Elizabeth Hazin – que examinou, de forma minuciosa, os arquivos que contêm manuscritos, anotações e correspondências do escritor de Pernambuco, que viveu de 1924-1978, depositados em São Paulo (Instituto de Estudos Brasileiros – USP) e no Rio de Janeiro (Museu de Literatura da Fundação Rui Barbosa) – teve em mãos o material que, como a própria afirma, lhe desvelou novas possibilidades de compreensão da escrita de Lins, na fase do processo de sua elaboração. Mas não é preciso estudar este espólio – privilégio que também gostaríamos um dia de experimentar – para perceber, desde logo, o que pensa Osman Lins sobre o espaço. Ainda que pareça um pouco desproporcionado, é precisamente por isso que estamos a invocar o romance *Avalovara*, talvez o seu

monumentum (“mais perene que o bronze”, como diria o poeta latino Horácio), a respeito do qual o escritor brasileiro afirma: “A construção desta obra é uma construção que nos remete ao Cosmos [...] todo o romance é construído minuciosamente para nos remeter à ordem cósmica”; a que acrescenta: “Parti para uma construção que fosse significativa, evocando a ordem cósmica, as medidas do mundo” (Lins, 1979: 207). O mesmo estaria, decerto, a pensar o autor de *Nove, novena*, quando faz anteceder o *corpus* ficcional, propriamente dito, desta sua obra de uma epígrafe, que retirou da obra do grande Matila Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, que diz o seguinte: “Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano.” (Lins, 2012: 5). Nesta perspectiva, têm, assim, toda a pertinência as palavras da Professora Elizabeth Hazin sobre uma característica nodal da “*poiesis*” osmaniana: “o rigor na ordenação, o domínio sobre a matéria tratada, a recusa ao acaso, sem perder, todavia, a noção do poético, da beleza, do transcendente” (Hazin, 2013: 70).

Mas porquê tudo isto - reiteramos? Apenas para nos consciencializarmos de que a espacialidade foi o centro de interesse número um deste escritor pernambucano que, a propósito das suas grandes influências a nível literário, elegia o prosador alagoano Graciliano Ramos (1892-1953), mais até do que o próprio Lima Barreto (1881-1922), sobre quem fez a sua tese de doutoramento, e até o “chamado Eça de Queirós brasileiro”, que é Machado de Assis (1839-1908), sobre quem disse que não desejaria tê-lo conhecido - se esses anacronismos fossem possíveis - “prefiro ficar com Capitu”, disse ele, em tom jocoso, no ensaio *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros* (Lins, 1977: 78).

Em síntese, e depois de todo este arrazoado, que fios puxar e que filões heurísticos vamos privilegiar?

- Osman Lins foi um grande criador literário, demiurgo de grandes obras narrativas e dramáticas, em que o espaço, ainda que inconscientemente, era por ele sentido, talvez, como a categoria de eleição;

- Osman Lins escreveu a sua teoria sobre o espaço numa tese de doutoramento intitulada *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, escrito, pelos vistos, em seis

meses incompletos, de 02/04/1973 a 30/09/1973 (obra que parece estar esgotada, a nível mundial, mesmo entre os alfarrabistas);

- Lima Barreto, até porque leu, como uma “bíblia” de referência, a obra de Matila Ghyka, tinha uma conceção harmónica entre o espaço, que é o universo, e o homem, também ele um espaço.

Esta última ilação afigura-se-nos como uma grande aposta a evidenciar, através do conto / *short story* “Os Gestos”, que, com um *corpus* apenas de seis páginas, também a esse nível, se configura como um exemplo particularmente feliz. Não foi por acaso que invocámos, com sintonia e agrado, Paul Valéry, a respeito do prefácio que ele escreveu à obra *Le Nombre d'Or* (1931). É que este poeta francês, no seu *Cahiers I*, escreveu um texto sublime chamado *Soma et C.E.M.*, sendo C.E.M., a sigla de *Corps, Esprit et Monde*, fazendo notar, com esta tríade indissociável, o papel mediador do corpo, que fazia do espírito “um momento da resposta do corpo ao mundo” (*Cahiers I*, 1973: 1125). Notemos que também Merleau-Ponty, na sua obra *Le visible et l'invisible*, afirmou que o seu corpo era feito “da mesma carne do mundo”: “Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde [...]” (Merleau-Ponty, 1964: 302), ou ainda, na obra *Nature*, “eu sou, através de meu corpo, parte da Natureza”: “Je suis une partie de la Nature et fonctionne comme n'importe quel événement de la Nature: *je suis, par mon corps, partie de la Nature.*” (Merleau-Ponty, 1994: 159) (Itálico acrescentado.)

Todavia, devemos considerar, ainda, que um texto, segundo nos diz Michel Collot, em *La Pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature* é também uma paisagem (“o sentido de um texto, como de uma paisagem, assenta na disposição dos elementos que o compõem” (Collot, 2011: 202)) - a tal paisagem, que o protagonista de “Os Gestos”, André, se recusou a construir com grafemas alfabéticos, quando a filha lhe deu uma folha branca, para que ele a utilizasse como meio alternativo de comunicação – atitude que leva o incapacitado ancião a uma reação negativa, rasgando-a. É o mesmo Collot, aliás, que, citando o Merleau-Ponty do ensaio “Le langage indirect et les voix du silence” (Merleau-Ponty, 1960: 117), afirma que: “a tarefa da escrita consiste (...) em fazer da “palavra” “uma paisagem do pensamento”” (Collot, 2011: 202).

Antes de nos debruçarmos sobre o conto, comecemos pela teoria proposta por Osman Lins sobre o espaço, com uma transcrição que talvez, ainda que subrepticiamente, tivesse servido de mote para o título que demos a esta comunicação/ artigo. Desta forma, escreve Osman Lins, ao dilucidar o conceito de ambientação dissimulada ou oblíqua:

A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação. Leon Surmelian designa-a como “o método dramático”; “description blending with the flow of action”. É também à ambientação dissimulada que se refere Georg Lukács, quando adverte, no seu ensaio “Narrar e Descrever”, não se deter a reconstituição do ambiente, em Balzac, na pura descrição, vindo “quase sempre traduzida em ações (basta evocarmos o velho Grandet, consertando a escada apodrecida)”. Assim é: atos da personagem, neste tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. (Lins, 1976: 83-84)

Ora, parece-nos interessante a aproximação que existe entre o título do conto “Os Gestos” e o segmento “como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos”, com que o ensaísta Osman Lins termina a dilucidação deste tipo de ambientação – que, como vamos aferir, não é, de todo, a ambientação que predomina no conto que elegemos como objeto de análise.

O estudo *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* vale fundamentalmente pela novidade da teoria da ambientação, criada por Osman Lins, e que o ensaísta muito bem aplica, sobretudo na obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, uma obra não muito longa, mas de grande beleza estético-literária, do escritor, tão genial, como neurasténico-dipsómano, Lima Barreto. A obra está dividida em sete capítulos, com uma bibliografia, para o tempo, algo criteriosa, onde insere o grande escritor e crítico, desaparecido no pretérito agosto, Michel Butor (14-09-1926 – 24/08/2016), a quem é justo fazermos uma homenagem num congresso sobre espacialidade. Osman cita o original francês *Répertoire II*, porque ainda não existia a tradução brasileira *Repertório* (1974), onde se encontra o estudo “O Espaço no Romance” (Butor, 1974: 39-46), ainda hoje muito útil sobre esta matéria¹.

¹ Quanto a Butor, porém, notemos que no *Répertoire II* (1964), existe, além do estudo “L’espace du roman”, outro que devemos inserir também nesta especialidade, cujo título é “Philosophie de

Os três primeiros capítulos dão-nos uma visão global biobibliográfica de Lima Barreto. O capítulo quarto fala do conceito e possibilidades do que pode ser o espaço romanesco; o capítulo quinto relaciona, por sua vez, o espaço romanesco e a ambientação, procedendo Osman Lins a uma destriça entre ambientação franca, ambientação reflexa e ambientação oblíqua. O capítulo sexto fala sobre as funções do espaço romanesco, em que o autor estabelece proficientes relações entre a personagem e o espaço, desvelando também o que entende por espaço-moldura e espaço inútil. No último capítulo, aplica toda a sua teoria à obra de Lima Barreto, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

Oziris Borges Filho, para quem sabemos que Osman Lins é uma referência incontornável na teoria da espacialidade, desenvolve esta perspectiva osmaniana, na sua obra *Espaço e Literatura. Introdução à Topoanálise*, fundamentalmente no capítulo segundo, em que fala das funções do espaço, e no capítulo terceiro (“Perspectivas Espaciais”), numa rubrica específica que intitula “Espacialização” – termo que ele prefere a “ambientação”, proposto por Lins. Depois há toda uma proliferação de referências linsianas, ao longo deste estudo de Borges Filho, nomeadamente quanto à questão dos gradientes sensoriais.

No que concerne, pois, à espacialização - apropriemos esta preferência terminológica do especialista da topoanálise ao que Osman Lins teorizou – ela diz respeito à forma como o espaço é instalado na narrativa, não se devendo confundir (se bem que lhe é próxima) com a questão da descrição do espaço, de que muito se ocupou Philippe Hamon, sobretudo em “Qu’est-ce qu’une description” (Hamon, 1972: 465-485).

A este respeito, e em traços muito gerais, devemos distinguir, assim, a espacialização franca, composta por um narrador independente, onde a descrição aparece eivada da maior objetividade, dependendo apenas dele, numa narrativa de terceira pessoa; a espacialização reflexa, em que é a personagem que tem a perceção dos espaços, sem haja uma intrusão direta do narrador, exceto se o narrador também for personagem; por fim, a

l’ameublement”. Estes dois estudos encontram-se, também, no livro de Michel Butor, *Essais sur le roman*, datado de 1969.

espacialização dissimulada ou oblíqua, que exige uma personagem ativa, na medida em que são os seus próprios atos que fazem surgir o espaço.

Borges Filho, sublinhando a advertência de Osman Lins, afirma que estes três tipos de espacialização se podem matizar numa mesma unidade temática, sendo, desta forma, tarefa do topoanalista a verificação cuidadosa, nos espaços estudados, dessas mesmas formas de espacialização, bem como os efeitos de sentido a que as mesmas dão ensejo.

A preferência pelo termo *espacialização*, em vez de *ambientação*, é justificada por Oziris, por um motivo sobretudo operacional, uma vez que o conceito osmaniano de *ambientação* pode, segundo aquele autor, levar a um equívoco com o conceito de *ambiente*. E, de facto, fica patenteada um pouco essa indistinção no texto da tese de Osman Lins:

por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976: 76)

O interesse pela ambientação, traduzido por Lins como equivalente ao “interesse dos recursos literários para estabelecer, nas histórias, o espaço” (Lins, 1986: 89), não foi descurado também por outros ensaístas, nomeadamente por António Dimas, que, em *Espaço e Romance*, pegando na teoria de Osman, procede a uma destrição muito válida, explicitada nos seguintes moldes:

Em outras palavras: na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: *o espaço é denotado; a ambientação é conotada*. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (Dimas, 1985: 20) (Itálico acrescentado.)

Relativamente ao conceito de *ambiente* – que, para Borges Filho, não se deve confundir com o conceito de *espaço* e que, numa conceção topoanalítica, deve ser definida, segundo o autor, como “a soma de cenário ou natureza mais a

impregnação de um clima psicológico” (Borges Filho, 2007: 50) – é bom lembrar que ele é mencionado, numa aura conceptual porfiada, na clássica obra de René Wellek e Austin Warren, de 1948, intitulada *Teoria da Literatura*, onde lemos, antes da dilucidação propriamente dita, o seguinte: “a preocupação com o ambiente – o elemento literário da descrição, distinto da narração – parecia, à primeira vista, diferenciar a “ficção” do drama; mas, pensando melhor, afigura-se que tal preocupação é mais uma questão de época” (Wellek & Warren, 1962: 278). Depois, procedem os autores à definição e exemplificação do conceito, pondo em evidência um aspeto que veio a colher seguidores diversos, entre os quais o, ainda vivo, teórico e professor francês Jean-Yves Tadié² - a relação metonímica e metafórica que existe entre as personagens e o espaço (ambiente, para Wellek & Warren):

O *ambiente* é o meio circundante, e este, especialmente o interior doméstico, pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem. A casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante. As pormenorizadas descrições que Balzac faz da casa do mesquinho Grandet ou da Pensão Vauquer não são nem relevantes nem estão a mais. Essas casas são a expressão dos seus donos; afetam, como *atmosfera*, as outras pessoas que lá têm de viver. O horror pequeno-burguês da Pension constitui a provocação imediata da reação de Rastignac e, noutro sentido, da de Vautrin, enquanto mede a degradação de Goriot e proporciona constante contraste às grandezas alternadamente descritas. (Wellek & Warren 1962: 279) (Itálico acrescentado)

Nesta mesma linha, e com toda a acuidade, averigua Márcia Rejany Mendonça, na sua tese de doutoramento, *Representações do Espaço em Narrativas ficcionais de Osman Lins*, Goiânia (2008), que “as configurações dos espaços são modificadas pelo modo particular como cada personagem apreende o

² Jean-Yves Tadié, a propósito precisamente da narrativa lírica, como é o caso do conto “Os Gestos”, de Osman Lins, afirma no seu *Le Recit Poétique*:

l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique. Le recours aux images accroît ce mouvement, puisque, grâce à lui, chaque phrase glisse de niveau: métaphore et métonymie font fuir ou juxtaposent les significations. L'espace du monde tel que le représente le livre s'accorde avec l'espace du langage qu'incarnent les figures, en même temps qu'il se délivre du rôle subordonné, du rôle de cadre ou de hors-d'œuvre qu'il occupe dans le roman classique sous le nom décrié de description. (Tadié, 1978: 10)

espaço e que, em certa medida, os espaços apresentam ambientes e atmosferas com significações que se equivalem (Rejany, 2008: 63).

No excerto apresentado de Wellek & Warren, aparece-nos também o conceito de *atmosfera*, que, como podemos constatar, mantém, por vezes, uma correlação intrínseca com o *ambiente*, de modo que ambos podem ser tratados, circunstancialmente, como elementos comuns, não obstante, também em muitos textos narrativos, eles não se revelarem, de modo algum, equivalentes, já que a atmosfera depende, por via de regra, do estado psíquico da personagem, enquanto o ambiente é o resultado da aplicação de um conjunto de processos que Osman Lins denominou de ambientação. Este autor, no seu papel de ensaísta e teorizador sobre o espaço literário, refere-se ao conceito de atmosfera, com uma finura e uma sugestibilidade inolvidáveis. Perscrutemo-lo:

Diremos, finalizando, que a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de carácter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. – consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (Lins, 1976: 76)

A anteceder este parágrafo, Osman Lins refere-se a um trabalho de António Soares Amora, com o título *Classicismo e Romantismo no Brasil*, pondo em evidência, fundamentalmente, o capítulo “Iracema – um Romance de Atmosfera”, em que Soares Amora, a propósito do romance de José de Alencar, chega a conclusões muito consentâneas com o que acontece no conto “Os Gestos”, falando de “atmosfera (...) predominantemente poética” (Amora, 1966: 125) e “vivo sentimento lírico” (*idem*: 125), dado que esta *short story* osmaniana é também, como tentaremos provar - ainda que de forma sintética, atendendo aos limites textuais que temos que cumprir –, uma narrativa lírica.

Não será ousado afirmar que a liricização, ínsita em “Os Gestos”, se combina, e é, ao mesmo tempo, uma deriva do tipo de ambientação que, a nosso ver, prevalece nesta narrativa - a ambientação reflexa, com uma compleição, todavia, muito específica, olhando a que tudo o que o narrador onisciente nos descreve depende, apenas e só, do mundo interior de André, o protagonista do conto.

Efetivamente, são as suas pungentes, e indelevelmente incisivas, reflexões que dão matéria à voz do narrador, que, por vezes, chega a materializar palavras, em discurso direto, daquele “eu”-personagem central, julgando-se, assim, o sujeito da enunciação um demiurgo do espaço psicológico do protagonista.

A narração – excetuando transcrições pontuais de alguns desafogos de André, em primeira pessoa – é feita na terceira pessoa, por um narrador que evidencia um conhecimento transcendente da história e que utiliza uma exposição direta ou simultânea do pensamento da personagem focalizada, analisando permanentemente o seu fluxo de consciência. O *incipit* da *short story*, prolongado ao longo do primeiro parágrafo, evidencia, em absoluto, o que acabamos de afirmar:

Do leito, o velho André via o céu nublar-se, através da janela, enquanto as folhas da mangueira brilhavam com surda refulgência, como se absorvessem a escassa luz da manhã. Havia um segredo naquela paisagem. Durante minutos, ficou a olhá-la e sentiu que a sua grave serenidade o envolvia, trazendo-lhe um bem-estar como não sentia há muito. “E eu não o posso exprimir”, lamentou. “Não posso dizer.” Se agitasse a campainha, viria a esposa ou uma das filhas, mas seu gesto em direção à janela não seria entendido. E ele voltaria a cabeça, contendo a raiva. (Lins, 1994: 11)

Em termos narratológicos, estamos, efetivamente, em presença do discurso indireto livre que, como dizem Carlos Reis e Ana Cristina Lopes,

É um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz “dual”. A terceira pessoa e os tempos da narração coexistem lado a lado com os deícticos, as interrogações diretas, os traços interjectivos e expressivos... (Reis & Lopes, 1991: 312)

Este tipo de narração concitou, sem dúvida, a uma profusão de lirismo, presente, aliás, em toda a sintagmática narrativa de “Os Gestos”, em que o intimismo, a sensibilidade e a verosimilhança foram estudados, ao pormenor, pelo autor, como técnica de aprofundamento psicológico da personagem principal, construída *in fieri*, ao longo de toda a horizontalidade discursiva, com o desvelo necessário para que a sua densidade psicológica fosse notada, merecendo, por isso, a designação de personagem modelada ou redonda.

Como podemos notar, o tempo e o espaço estão explicitados no primeiro parágrafo do conto, circunscrevendo-se, desta forma, a primeira categoria a uma manhã, em que “durante minutos” André ficou a olhar a paisagem, que o atraiu de uma forma como não era habitual; quanto ao espaço, ele é extremamente confinado, reduzindo-se a um quarto, com um leito, onde a personagem protagonista se encontra retida, por incapacidade física, e a uma janela que lhe possibilita, através do gradiente sensorial da visão, contemplar uma mangueira, envolta numa natureza nublada, mas com algum mistério. Como parêntesis, diremos, seguindo o pensamento de Gaston Bachelard, de *A Poética do Espaço*, que o que a personagem consegue ver através da janela pertence também ao seu espaço envolvente, já que “A acolhida da casa é tão total que *o que se vê da janela pertence à casa.*” (Bachelard, 2012, 79) (Itálico acrescentado)

As coordenadas espaço-temporais, porém, ampliam-se, sobremaneira, devido à imaginação e aos fluxos de consciência que habitam no espaço mental da personagem e que o narrador analisa detalhadamente.

A este propósito, não podemos deixar no olvido o, também clássico, estudo de Robert Humphrey, *O Fluxo da Consciência*, dado que a situação criada em “Os Gestos”, por Osman Lins, se coaduna à teorização de Humphrey, sobretudo quando o especialista americano se referiu ao monólogo interior indireto, numa aceção idêntica ao que hoje designamos por discurso indireto livre. Atrever-nos-íamos a afirmar que este parágrafo, citado de seguida, em tradução brasileira, explica, na perfeição, a realidade que encontramos no conto que estamos a analisar:

Neste caso, o monólogo interior indireto é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela. Basicamente, difere do monólogo interior direto no sentido de o autor intervir entre a psique da personagem e o leitor. O autor está em cena como guia para o leitor. Retém a qualidade fundamental do monólogo interior no sentido de que é direto aquilo que apresenta em matéria de consciência; isto é, vir no idioma e com as particularidades dos processos psíquicos do personagem.

Na prática, o monólogo interior indireto geralmente vem combinado com alguma outra das técnicas do fluxo de consciência – especialmente com uma descrição da consciência. (Humphrey, 1976: 27).

Nesta conformidade, parece-nos que as lúcidas palavras de Ana Luiza Andrade, no ensaio *Osman Lins: Crítica e Criação* (dos trabalhos particularmente inteligentes de crítica literária que já tivemos oportunidade de ler!) vêm corroborar as últimas asserções que temos vindo a expender. Fruamo-las atentamente:

“Os Gestos” inaugura a coleção de contos de Osman Lins com uma nova forma de expressão criativa e crítica – os gestos -, imagens gesticuladoras que lutam entre a repressão imposta às palavras, ritual repetido, e uma nova forma de liberá-las, na arte de narrar. Os gestos são reflexos mudos das palavras que os indicam. Por isso, o narrador onisciente preenche a ausência de expressão dos gestos com as palavras textuais que os traduzem ao leitor. (Andrade, 2014: 87)

Ainda para dirimir, concluindo, o problema do tipo de ambientação que julgamos prevalecer neste conto de Osman Lins – e que será a *reflexa* – invocamos, de novo, o próprio autor, no seu vazo de ensaísta, no estudo *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, dado que o seu teor parece-nos vir confirmar a realidade textual do conto “Os Gestos”. Assim, numa primeira opinião, a propósito de *Madame Bovary*, de Flaubert, afirma Lins:

Há ainda a observar que essa ambientação, classificável em princípio como franca, na verdade é reflexa: as coisas, sem engano possível são percebidas através da personagem. Atento à eficácia da linguagem, reconhecia Flaubert a inutilidade de reiterar, mediante pronome pessoal e os verbos correspondentes, informações já implícitas no texto. (Lins, 1976: 82)

Logo de imediato, procede à clarificação do conceito de ambientação reflexa, estabelecendo um cotejo entre o universo de Zola, estudado por Philippe Hamon, e o que se passa em *Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto:

A ambientação reflexa é característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência, proclamada pelo estudioso de Zola, de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia. Sucede, porém, embora mais raramente, que mesmo o personagem-narrador transfira a outrem a percepção do ambiente, como podemos ver em *Gonzaga de Sá*. (Lins, 1976: 82)

Não resistimos a transcrever também uma deixa teórica muito importante de Osman Lins, a respeito ainda do mesmo conceito, cuja circunscrição não nos parece alheia totalmente ao que se passa no conto lírico que analisamos:

A esta altura, uma pergunta se impõe: os casos em que o espaço nasce através o discurso direto, emitido por uma das personagens (não o personagem-narrador) representam uma modalidade da ambientação reflexa? Parece lógica, ao primeiro exame, a resposta afirmativa. Observemos, entretanto, que, nesse caso, desloca-se o eixo da enunciação. Assumindo a palavra, pode a personagem, por sua vez, empregar – em segundo grau, diríamos – os mesmos recursos do narrador. A situação não se modifica substancialmente, sofrendo apenas uma gradação, se o discurso direto é substituído pelo discurso indireto ou indireto livre. (Lins, 1976: 83)

Embora com um código técnico-compositivo ligeiramente diferente, também se nos afigura aplicável ao conto “Os Gestos”, o que afirma Eileen Baldeshwiler, no artigo “The Lyric Short Story: Sketch of a History”, a propósito precisamente de um dos ingredientes do conto lírico e propiciador, por consequência, às questões existenciais dos narradores, que se aproximam da inquirição filosófica. Assim, esta especialista lembra que, nos grandes autores russos do conto lírico, como foram Tchekov e Turguenev, o *locus* da narrativa se transfere, amiúde, da ação exterior para os estados mentais, concitando a que o “eu” narrante se aproprie, de forma indelével, do texto, postergando, deste modo, a ação de outras personagens e depurando os eventos narrados:

With these authors, the locus of narrative art has moved from external action to internal states of mind, and the plot line will hereafter consist, in this mode, of tracing complex emotions to a closing cadence utterly unlike the reasoned resolution of the conventional cause-and-effect narrative. (Baldeshwiler, 1994: 234)

Numa situação de incapacidade, André também não podia fazer muito mais, em termos de ação, dado o duplo confinamento em que se encontrava. Os advérbios temporais “sempre” e “nunca”, do extrato a seguir apresentado, vão dar ênfase a essa situação irredimível:

“Para sempre exilado – pensou. Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. Igualmente remotos os que me ignoram e os que me amam. Só os gestos, pobres gestos...”

Os pensamentos fatigaram-no. Veio, como de outras vezes, a idéia de que tudo aquilo poderia cessar, restituindo-o à companhia dos seus, mas ele recusou a esperança. “Nunca mais”, insistiu. “Nunca. Essa é que é a verdade.” Súbita, febril impaciência fê-lo agitar-se, trazendo-lhe à mente o seu despertar um mês antes e o horror ao perceber que estava sem voz, mas ele tentou afastar a lembrança. “Esquecer todas as palavras. Resignar-me ao silêncio”. (Lins, 1994: 11)

Ana Luiza Andrade detém-se, de forma muito interessante, na destrição entre “gestos rituais” e “gestos vivos”, a propósito deste conto, considerando que os rituais são aqueles que se repetem automaticamente, de maneira inócua e desprovida de significado; os gestos vivos manifestam-se em determinados momentos, quando a personagem ganha uma consciência crítica da sua condição.

No caso concreto de André, ele encontra-se impossibilitado de comunicar, quer por palavras, quer por gestos, numa situação, portanto, de total isolamento, atendendo à sua situação compulsiva de acamado, num dos quartos da casa, sem quaisquer condições para se poder movimentar, ainda que fosse nesse espaço interior, nem tão-pouco de comunicar verdadeiramente com os seus familiares.

Talvez, nesta linha de entendimento, possamos pensar nos efeitos perlocutivos desta incomunicabilidade, sinónima, possivelmente, de o autor ter querido afirmar o sentido inefável da interioridade, sobretudo quando não existem *afinidades eletivas* (para utilizar o título da obra de Goethe) entre as pessoas. Para isso, bastará recordar a antinomia que se estabelece no conto entre Rodolfo, aquele amigo que o visita, e a própria mulher de André, que nem sequer aparece designada com nome próprio. Enquanto Rodolfo é caracterizado como tendo “o rosto largo, de maçãs salientes, o semblante sem malícia, o torso amplo, a alva roupa de linho” (Lins, 1994:12) e ar de vida, a lembrar “um marinheiro” que “tinha uma amplitude de viagens” (*idem*); a mulher surge com uma indumentária escura, apelidada de fria, magra e esquiva. É por isso que Rodolfo lhe vem acicatar como que um “renascer das cinzas”, pelas similitudes que nele encontra, em termos de sensibilidade, alegria e liberdade, que o gosto pela viagem emblematiza.

O fragmento que se segue deixa plasmada essa identificação entre os dois amigos, precisamente depois da visita de Rodolfo ter terminado:

André ficou só, olhando as rótulas fechadas. Quisera pedir à esposa que as soltasse, deixando-lhe algumas nergas de céu, mas nem ao menos esboçou o gesto. Imobilizava-o novo acesso de fadiga e ele ficou a ouvir os passos da mulher – um caminhar sorrateiro, em que os pés se encurvavam nos chinelos, contidos, pousando aos poucos no solo, de modo que ao fim do corredor já não eram escutados, embora ele os acompanhasse ainda em imaginação.

A chuva anunciada chegou, banhando o arvoredor invisível; alguém correu na calçada, as primeiras gotas bateram na janela, ressoaram nas telhas. Ele sorriu, enleado, mas uma visão trespassou-o: Rodolfo alcançado pela chuva, a mão protegendo a frente, a roupa de linho a molhar-se. Foi como se o visse esmagado: oprimiu-o uma compaixão violenta; soergueu-se, tomou a campainha e agitou-a, frenético, até que a mulher voltou e pôs-se a fazer-lhe perguntas, com tal rapidez que seria impossível entendê-la. As duas filhas surgiram na porta, assustadas; voltou-se para elas e entrou a gesticular, ainda aflito. Veio-lhe então o desejo de estar só, sem aquelas presenças inúteis; escorraçou-as com um gesto brutal e deitou-se. (Lins, 1994:13)

Podemos facilmente constatar que a incompreensão de que André se achava vítima, à exceção, obviamente, do amigo Rodolfo e também da sua filha mais velha Lise, que (ao contrário de Mariana, a mais nova) cumpria dignamente o seu dever filial, contribuía, ainda mais, para o desenvolvimento da sua imaginação criativa, além de ser também apenas, através da memória, que ele consegue resgatar os espaços que conheceu quando a sua mobilidade o permitia. É nesta ótica da lembrança que ele imagina ainda a filha a apanhar a roupa estendida no quintal, após a mãe lhe ter dado essa ordem, num grito, que adveio da sala de jantar. Por outro lado, a par da lembrança, a imaginação tem um papel muito ativo na interioridade do protagonista. Por isso, um casal de pássaros, que esvoaçava, veio-lhe lembrar a sua juventude, achando-se, durante algum tempo, “debruçado ante uma paisagem lacustre” (Lins, 1994:11).

A murmuração daquelas três mulheres, que nada conseguiram fazer perante a sua inquietude, face ao ímpeto violento que ele manifestou, por não poder ser útil ao amigo, que imaginava violentamente alcançado pela chuva, no seu regresso a casa, após a visita, deu ensejo a que André fizesse uma indagação

existencial e ainda presentificasse uma memória de infância, que uma analepse, algo inesperada, vem confirmar:

De olhos cerrados, ouviu-as murmurar. Três mulheres espantadas queriam que lhes dissesse algo. Deviam saber que isso era impossível: sua voz estava morta. Quando pereceriam os olhos? Quando seria a morte da memória?

Afastaram-se os passos, confusos, entrelaçando-se como os fios de uma trança. Mariana, Lise e a mulher fundiram-se numa sombra vaga, dispersaram-se e mergulharam na chuva que as dissolveu.

Ele corre na manhã invernal, os pés descalços cortando poças de água. A prima chama-o à janela; voam cabelos sobre o rosto infantil, que sorri. A viagem do barco de papel repousa nas mãos da menina. Ele toma-o, curva-se, entrega-o à enxurrada. Nascem veleiros, alvíssimos, libertos no mar. (Lins, 1994:13)

Em suma, os espaços que André conheceu, quer na sua infância, quer num passado mais recente, anterior à sua doença incapacitante, vão ser valorizados e transformados pela memória - que impõe distância, emoção e subjetividade -, sendo, nessa ordem, elevados à categoria de espaços líricos.

Para concluir, e deixando em aberto vetores que a circunstância não permitiu desenvolver, com “Os Gestos”, talvez Osman Lins quisesse provar a fragilidade das palavras face à essência da interioridade humana, que possivelmente só um gesto vivo e totalmente renovado pode manifestar. Assim se entende que, na parte final do conto, quando André se apercebe, de forma luminar, que na sua filha Mariana, que “estava de costas para a janela, os cotovelos no peitoril e as mãos cruzadas sobre o ventre” (Lins, 1994: 16), se tinha operado uma mudança silenciosa, que ele não conseguiria transmitir por palavras, mesmo que tivesse a faculdade da fala, como anteriormente. Por isso, conclui, no seu foro mais íntimo, com palavras que o narrador transcreve na primeira pessoa:

“Isso é inexprimível”, pensou. “E que não o é? Meus gestos de hoje talvez não sejam menos expressivos que minhas palavras de antes.” (Lins, 1994:16).

Quererá este conto concitar o leitor a uma atitude de busca constante daquele signo primordial, confluyente a um *logos* genesíaco? Poderá, nesta perspetiva, a literatura ser o lugar privilegiado desse *logos*, em que na limitação da “palavra escrita, silente (...) estão a sua força, sua vida, sua identidade”, (Lins, 1969:178)

tal como o próprio autor, em *Guerra Sem Testemunhas*, afirmou? Tentemos decifrar...

Bibliografia

Amora, António Soares (1966): “Iracema – um Romance de Atmosfera”. In: *Classicismo e Romantismo no Brasil*. São Paulo – Brasil: Conselho Estadual de Cultura. Comissão de Literatura: 123-147.

Andrade, Ana Luiza (2014): *Osman Lins: Crítica e Criação* 2ª Ed., Curitiba/Paraná: Appris.

Bachelard, Gaston (2008): *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Baldeshwiler, Eileen (1994): “The Lyric Short Story: Sketch of a History”. In: Charles E, May, *The New Short Story Theories*. Athens: University Press: 231-241.

Filho, Ozíris Borges (2007): *Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise*. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica Editora.

Chevalier, Jean, e Gheerbrant, Alain (1994): *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, Lda.

Collot, Michel (2011: 202): *La Pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*. Arles: Actes Sud.

Ghyka, Matila (1980): *Le nombre d’Or. Rites et Rythmes Pythagoriciens dans le développement de la Civilisation Occidentale*. Paris: Gallimard. [1ª ed. de 1931].

Hamon, Philippe (1972): "Qu'est-ce qu'une description". In: *Poétique* 12. Paris. Seuil: 465-485.

Hazin, Elizabeth (Org.) (2013): *O Nó dos Laços*. Brasília: Editora UnB.

Holanda, Lourival (1992): *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Humphrey, Robert (1976): *O fluxo da consciência*. Brasil: Editora McGraw-Hill do Brasil, Lda.

Igel, Regina (1988): *Osman Lins. Uma biografia literária*. São Paulo: T.A Queiroz Editor.

Lins, Osman (1969): *Guerra Sem Testemunhas – O Escritor, sua Condição e a Realidade Social*. São Paulo: Livraria Martins Editora.

_____ (1976): *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática.

_____ (1977): *Do Ideal e da Glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus.

_____ (1994): "Os Gestos". In: *Os Gestos*. São Paulo: Editora Moderna.

_____ (2012): *Nove Novena. Narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Merleau-Ponty, Maurice (1960): *SIGNES*. Paris: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm> (27/05/2016).

_____ (1964): *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.

_____ (1994): *La nature. Notes, cours du Collège de France*. Paris: Le Seuil.

Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina (1991): *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

Tadié, Jean-Yves (1994): *Le Récit Poétique*. Paris: Gallimard.

Valéry, Paul (1973): *Cahiers I. édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry*. Paris. Gallimard.

Valéry, Paul (1980): "Lettre à l'auteur". In: Matila Ghyka. *Le nombre d'Or. Rites et Rythmes Pythagoriciens dans le développement de la Civilisation Occidentale*. Paris: Gallimard: 7-9).

Wellek, René e Warren, Austin (1962): *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América.