

Fantasma de um gesto escritor: entre o manuscrito e a tela de cinema

Ana Luiza Andrade¹

Parece, aliás oportuno, iniciá-la [a aula] com esta imagem. Imaginem, inicialmente, uma lâmpada (uma pausa após esta afirmação). A princípio ela nada nos diz, mas uma emoção sobrevém se nos lembrarmos que sabemos que data do paleolítico e da Idade da Pedra, após a descoberta do fogo, um milhão de anos, as primeiras cerimônias de festas dançantes, talvez os primeiros contos. Olhando-a evocamos facilmente o clarão tímido que ela emitia nas antigas noites no seio das cavernas e das florestas, presidindo as primeiras reuniões de festas dançantes. Ao mesmo tempo queremos apresentá-la nesta primeira aula sobre arte, como um símbolo da ânsia humana de, através da arte, ver um fogo na escuridão do mundo.²

A volta ao gesto inaugural de escrever, em Osman Lins, que antecede ao próprio meio de produção literário, se relaciona tanto à escrita em si mesma quanto à sua origem.³ No entanto, isto vai se deixando perceber aos poucos, como os traços de um escritor que acabam por entrar na intimidade de quem o lê. Uma vez familiarizado com seus traços, percebe-se que este gesto escritor nele se constrói a partir das inscrições pela mão humana na pedra,⁴ antes da concretização em palavra, e remonta à própria matéria originária de que é feito. Isto quer dizer, em suas palavras: “argila antes do sopro”⁵. A palavra concretiza-se do ato de insuflar o seu espírito: “sopro na argila”. Desde a mistura caótica de água e terra da qual nasce o artefato material, concretização moderna e profana

¹ Professora de Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. É autora de *Osman Lins: crítica e criação* (São Paulo: HUCIETC, 1987); *Transportes pelo olhar de Machado de Assis* (Chapecó: Argos, 2001) e *Outros perfis de Gilberto Freyre* (São Paulo: Nankin, 2007). Atualmente traduz *Dreamworld and Catrastrophe* (Susan Buck-Morss). É líder do Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN).

² LINS, Osman. *Arquivo Osman Lins*. Transcrição *in loco* feita por Ana Luiza Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo, julho de 2010. Material sonoro pesquisado das aulas de Osman Lins dadas em Marília nos anos de 1970, organizado no IEB por Elizabeth Marin Ribas.

³ É importante salientar que o romance *Avalovara* se baseia em uma antiga inscrição na pedra, o quadrado mágico *Sator-Rotas* sobre o qual muito se escreveu, mas não se achou a origem precisa, para o qual Osman Lins inventa uma origem fictícia, a história do servo e do senhor para quem ele inventa a frase *Sator-Rotas* para ganhar a liberdade. Este gesto inaugural libertário diz respeito ao conceito de origem de Benjamin, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin: “No contexto mais político das “Teses”, Benjamin ressalta que a narração da historiografia dominante, sob sua aparente universalidade, remete à dominação de uma classe às suas estratégias discursivas. Esta narração por demais coerente deve ser interrompida, desmontada, recortada, entrecortada. A obra de salvação do *Ursprung* é, portanto, ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destituição e de restituição, de dispersão e de reunião, de destruição e de construção. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. SP: Perspectiva, 1999, p.17.

⁴ Existe aí, tanto clara a identificação da escritura com a atividade artesã de meio de produção manufaturado que é valorizada por Osman Lins como também a historicização do ato de escrever, o que Osman Lins faz em relação ao livro em *Guerra Sem Testemunhas*, ao registrar as matérias e os modos de produção dos vários estágios da escrita através do tempo. In “O Escritor e o Livro”, cap.VII, p.119.

⁵ LINS, Osman. “Retábulo de Santa Joana Carolina”, *Novo, Novena*. Prefácio João Alexandre Barbosa, SP: Melhoramentos 1975, p117.

de um mundo sagrado, a palavra entra no mundo como principal testemunha de uma narrativa humana oral, como um artefato que, em sua própria transmissão em primeira instância, deixa suas imperfeições quando impressas, do modo como ficam as mãos na produção de um vaso de argila⁶. É assim que este gesto volta, como fantasma, na marca escrita da argila osmaniana, e isso não só recorre em sua ficção, mas também como gesto fantasmático num modo de produção que se espelha visualmente como sopro de imagem na palavra⁷. Pode-se constatar que a palavra em Osman Lins, ao configurar-se como um objeto de desejo artístico, chega a constituir-se um fetiche procedente de uma fratura do “eu” do artista. Giorgio Agamben explica o fetiche na psicanálise:

O fetiche, já se trate de uma parte do corpo ou de um objeto inorgânico, é por conseguinte ao mesmo tempo a presença daquele nada que é o pênis materno e o signo de sua ausência; símbolo de algo e ao mesmo tempo sua negação, pode manter-se somente ao preço de uma dilaceração essencial, na qual as duas reações constituem o núcleo de uma verdadeira e própria fratura do Eu (*Ichspaltung*)⁸

Fraturado o Eu entre sujeito e objeto, não seria, pois, surpresa, dentro da preocupação com o meio de produção osmaniano, ler a palavra morta como um objeto de desejo que se perde, e que vira fantasma quando pensada por um personagem emudecido de Osman Lins: “Minhas palavras morreram. Só os gestos sobrevivem.”⁹ Fazendo-se alter-ego de seu autor, a palavra é o objeto de desejo que dele se separa, independentemente de sua vontade. Em compensação, um duplo nascimento da palavra, em outro texto, vai coincidir com um duplo nascimento do mundo assim como com a busca em elidir a fratura interior do artista:

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada ao existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o, portanto, separou, ordenou, uniu.¹⁰

⁶ BENJAMIN, Walter. “O narrador” in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas I. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁷ Andrade, Ana Luiza. “Gesto do escritor: o sopro da imagem na palavra”. Trabalho apresentado na ABRALIC, São Paulo: 2009.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias La palabra y el fantasma em la cultura occidental* Traducción Tomas Segovia Valencia: Pré-Textos, 1995, p.70.

⁹ LINS, Osman. *Os Gestos contos, 2ª ed.*, São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975. Há também um pequeno texto introdutório de Osman Lins nesta edição simultânea à reedição de *Nove, Novena*, intitulado “O Outro Gesto”. Interessante para uma fusão da ideia de *gesta* a *gesto* que um de seus objetivos fosse então de “não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse.” (p.5)

¹⁰ LINS, Osman. “Retábulo de Santa Joana Carolina” in *Nove, Novena*, SP: Melhoramentos, 1975, p.117.

Esta concepção da palavra como “re-criação” desconstrói a concepção teológica da arte, que segundo Sarah Kofmann, pressupõe a morte do autor como pai, ou criador auto-suficiente. A palavra só seria admissível, então, quando “mata” seu próprio pai, compreendendo que a vida do indivíduo se inicia na diferença da vida, na necessidade e no acaso de seu jogo: ela não se deve à vontade onipotente do pai, e também não se fundamenta em qualquer finalidade.¹¹ Esta passagem, quando não transmitida pela boca de um personagem, corresponde, de fato, à do desaparecimento do autor enquanto autoridade narrativa, o que vai dar lugar ao leitor como testemunha.¹² Com efeito, o autor/narrador desaparece para dar lugar ao gesto aparentemente sem autor, anônimo, gesto para ser lido através de “vidas postas em jogo”, assim como os do mímico em seu mutismo. Como explica Agamben:

O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente.¹³

Entende-se assim em “Os Gestos” de Osman Lins, o velho André suprir a falta da intermediação de seu autor, que é, por sua vez, suprida pelo leitor de seu texto. Com efeito, a partir da leitura crítica destes gestos, percebe-se que as narrativas de Osman Lins passam a se caracterizar propriamente por uma leitura de gestos – cuja intermediação de leitura - como na narrativa que leva o nome sintomático da coleção - *Os Gestos*-, é a própria “vida posta em jogo” do mímico em seu mutismo.¹⁴ Nela, a perda do poder das palavras significa o luto de um velho inválido, quando as palavras se desterritorializam do seu corpo e dos sentidos deste¹⁵. Mas esta morte também significa o resgate potencializador dos gestos, que, a seus olhos, se regeneram através da atualização do ritual de passagem de menina a moça de sua neta, gestos estes que ao se tornarem vivos na imagem do espelho

¹¹ KOFFMANN, Sarah. *A infância da arte*. “A obra de arte como texto a decifrar”, SP: Relume-Dumará, 1980, p.113.

¹² BARTHES, Roland, “La mort de l’auteur” in *Le Bruissement de la Langue*, Paris: Éditions du Seuil, 1984, p.61.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. *Profanações*. Tradução e Apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, p.55. Aqui Agamben percebe que a marca de um autor está na sua ausência e isto se aplica perfeitamente ao caso de Osman Lins.

¹⁴ O livro de Osman Lins, *Os Gestos*, é de 1957, republicado em 1975, junto com outra republicação de *Nove, Novena*, original de 1966. Na republicação de 1975 de *Os Gestos* o autor escreve uma pequena introdução, “O Outro Gesto”, em que diz concentrar-se em dois itens, cito: “a) lograr uma frase tão límpida quanto possível; b) não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse.” In: LINS, Osman. *Os Gestos*. Contos. 2ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p.5.

¹⁵ É interessante observar a importância que Osman Lins deu ao corpo como território dos sentidos, retomando o conto “Marcha Fúnebre” de Machado de Assis (in *Uma Antologia*, org. John Gledson, vol.2, SP: Companhia das Letras, 1998, p.475) em uma das narrativas de *Casos Especiais de Osman Lins*, de mesmo título (“Marcha Fúnebre”, in *Casos Especiais de Osman Lins*, SP: Summus Ed.,1978, p.91). Apesar de enredos diferentes, ambos os textos celebram um sentido estético cognitivo enraizado no corpo orgânico e mortal.

perante o velho, substituem o poder das antigas palavras. É assim que o velho André recupera o seu potencial como leitor de gestos e o texto de Osman Lins “não tem outra luz a não ser aquela – opaca- que irradia do testemunho desta ausência”.¹⁶ De outro modo, para ler ainda uma vez o texto osmaniano através da teoria benjaminiana, se poderia entender os gestos como a desaturização da palavra em Osman Lins, ou seja, a palavra que, ameaçada pela imagem, perde o seu caráter único ganhando a reprodutibilidade através de gestos.¹⁷

A partir de então, parece-me que a leitura de gestos como meios de produção, nos escritos de Osman Lins, vai caracterizar, de modo geral, as suas narrativas. Em todas elas, a palavra do autor se ausenta: elas se marcam pelos gestos intermediários testemunhais, fantasmas que se traduzem, ou de um a outro personagem ou mesmo, do mundo, diretamente ao leitor do texto. Mais que isso, desde então percebe-se uma problematização do ato de narrar que vem de encontro ao que Giorgio Agamben descreve como “gesto ilegível”, ou seja, “o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura.”¹⁸ Não à toa a coletânea de narrativas reunidas em *Os Gestos* parece sugerir paradigmaticamente a força dos gestos como meios de transformação da própria produção. Mesmo em narrativas cujo meio de produção não seja mais a palavra escrita, a partir da desterritorialização corporal das palavras daquele personagem emudecido de Lins, os gestos passam a ser reterritorializados ou até esteticamente *refuncionalizados* ao se tornarem, então, material sensorial a ser entendido dentro da concepção de interrupção de um meio na técnica brechtiana de teatro épico:

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambigüidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for este gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais freqüentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em conseqüência, para o teatro épico, a interrupção da ação está no primeiro plano.¹⁹

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. *Profanações*, p.63.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. “A arte na erada reprodutibilidade técnica”. *Magia e Técnica Arte e Política*, tradução Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Perspectiva, 1994.

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. “O Autor como Gesto” in *Profanações*, p.62.

¹⁹ BENJAMIN, Walter, “Que é o teatro épico” in *Magia e Técnica Arte e política*. Obras escolhidas I, trad. Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin, SP: Brasiliense, 1994, p.80.

Em *Os Gestos* a interrupção da fala gera a abertura dos “gestos” para o personagem emudecido das palavras, assim como para o escritor que busca salvá-las de seu estado fossilizado, uma nova dimensão criativa se abre através mesmo da visão crítica de sua própria condição. Na interrupção das palavras surgem os gestos. Há uma relação dialética²⁰ entre as palavras e os gestos para que, com a negação das primeiras, os gestos surjam, ainda anteriores a elas mesmas. A partir de então estes reflexos mudos, fantasmagóricos das palavras textuais, se traduzem ao leitor, passando a constituir, em sua limitação, um gesto alegórico da ação interrompida do escritor: a leitura é seu gesto vivo, sua força criadora. Este frágil limite entre leitura e escritura passa a ressignificar, para além da interrupção da ação do protagonista ou de um texto a outro: as palavras agora traduzem os gestos que se ultrapassam em sua individualidade para significar a presença silenciosa do escritor.²¹ E é por isso que em *Guerra Sem Testemunhas* Osman Lins faz uma distinção importante entre o gesto ritual “cujo verdadeiro sentido se perdeu” do “gesto vivo, compreendido”, na análoga distinção correspondente entre o esquema e o plano do escritor²².

Em “Domingo de Páscoa”, última narrativa de Osman Lins, que a chamou de novela²³, gestos de soterramento e de ressurgimento de “vidas postas em jogo” aludem a uma renovação das artes remetendo ao próprio ato de rememorar: lembranças reprimidas são trazidas à tona, analogamente a redescobertas de catástrofes como a que soterra Pompeia, e cujo gesto ritual, semelhante ao da tragédia cristã tem início com o sacrifício, a morte e a ressurreição de Cristo. Este ritual de gestos se realiza na novela de Osman Lins com o assassinato de um judeu russo, tanto motivando o esquecimento e a repressão da memória, como a redescoberta que o ressuscita. Nesta fantasia, que gira entre o presente, o passado e o futuro, a principal marca artística entre seres predestinados – uma “auréola negra” que caracteriza cenas emergentes de um fundo sombrio sonhado, aparentemente inconsciente, parentético – parece indicar que os “soterramentos” reprimidos e inconscientes prenunciam iluminações profanas extremamente contrastantes, entre elas: a

²⁰ BUCK-MORSS, *A Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução Ana Luiza Andrade. Santa Catarina: Grifos/Belo Horizonte: UFMG, 2002.

²¹ LINS, Osman. *Do Ideal e da Glória Problemas Inculturais Brasileiros*, p.46.

²² LINS, Osman, *Guerra Sem Testemunhas, (o escritor, sua condição e a Realidade Social)*, p.60.

²³ LINS, Osman, *Domingo de Páscoa* novela publicada pela primeira vez na revista *Status* n.47, abril de 1978. Foi reeditada em 1982 no volume *A South American Trilogy*, Universidade do Texas, Austin, organizada por Luis Ramos Garcia. A novela foi então traduzida em edição bilingue por Fred P. Ellison e Ana Luiza Andrade, e introduzida por Julieta de Godoy Ladeira. Nesta introdução a escritora, viúva e segunda esposa de Osman Lins, atesta sobre o fato de ele não saber de sua morte próxima ao escrevê-la. Ainda há outra reedição de *Domingo de Páscoa*, que utilizamos aqui. In: *Travessia 33*, revista de literatura. Ilha de Santa Catarina: Universidade federal de Santa Catarina, ago-dez,1996, pp.120-131.

de um gesto manual de luz e sombra, colocadas as mãos contra um lençol iluminado, no efeito de deslumbrantes lanternas mágicas antecessoras do cinema.

O gesto das mãos – gesto anônimo, gesto de quem se ausenta (quem?) - coincide com o sopro do olhar na imagem da palavra. Nela está a marca simbólica da arte que refuncionaliza a sua aparição, tanto no meio mais recente de produção cinematográfica, como também indica sua origem, ou a lembrança dela: as produções que remontam aos primitivos desenhos de animais das cavernas rupestres. Radicalizando extremos entre passado e futuro, Lins amplia as manifestações artísticas em suas possibilidades técnicas, dos cultos primitivos às telas de cinema. Cito as palavras entre parênteses de “Domingo de Páscoa”:

(A parede não é inteiramente branca e sim com desenhos verdes, losangos do tamanho de ervilhas, riscos verticais e folhas. Isso tornava ainda mais atraentes, mais vivas, as sombras que alguém fazia com as mãos. Agitam-se as orelhas do assustado Coelho. O Cão sem língua abre muitas vezes a boca e late. Voa o Pássaro, voa. O Macaco: seu rígido perfil. Levanta-se, longa, a garganta da Ema, bico interrogatório. O limitado de sombras me diverte. Mas quem, quem, com luz, mãos e parede, me fez tão feliz?)²⁴

O gesto das mãos parece querer desenterrar fragmentos de um *corpus* osmaniano quando sonhos, cenas familiares, emergem à tona do texto como de um inconsciente apenas vislumbrado. Fragmento de sonho. Mas no momento iluminado da cena, uma feliz volta à infância através da tela fantasiosa de um zoológico é recuperada junto com o fascínio artístico desenvolvido posteriormente. Em outros momentos do texto, paira a sombra do esquecimento. Logo no início da narrativa, a catastrófica imagem do zepelim Hindenburg, ao ser incendiada, tal qual a catástrofe do vulcão que destrói Pompeia, inverte o cenário natural no artificial: as areias orgânicas de Guarapari, onde se passa o ocorrido, com suas vulcânicas energias, exercem sua força curativa e natural, mas no ambiente turístico e artificial de um hotel balneário cercado de luzes néon. Representando um ser híbrido, Narcélia, narcotizada e solar, criatura meio viva e meio morta, já que parálitica e andando por meio de uma cadeira de rodas, portanto meio humana e meio máquina, profética e melancólica, esboça o gesto de um devir escritor em potencial. Em seu devir-maquínico e animal²⁵, condição do fim da modernidade recorrente nos textos de Osman Lins, Narcélia funciona como humana e desumana, monstro e máquina, símbolo e circunstância, corpórea e incorpórea, arte e engenho, expressando convivências

²⁴ “Domingo de Páscoa”, in *Travessia 33*, Ilha de Santa Catarina, p.126.

²⁵ DELEUZE, Gilles. *Kafka Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

conflitantes do texto com a cultura de seu tempo, assim como com a arte moderna em geral. A dualidade de Narcélia evoca a do olho nu e o de vidro que se contrastam em “Um Ponto no Círculo” (*Nove, Novena*) e outras dualidades semelhantes com outros personagens (*Rainha dos Cárceres da Grécia*) de Osman Lins. Mas, ao exibir os rastros das rodas de sua cadeira como marcas da memória impressas no texto, as palavras em sua tinta preta no papel branco, parece referir-se ao gesto escritor simbólico do apagamento e da recuperação da memória, ambos funcionando respectivamente como corte e continuidade na relação arte, literatura e morte, no fim da modernidade.

O gesto como resíduo

Corroborando a passagem das palavras aos gestos, em Osman Lins, na medida em que estes voltam a ser teórica e praticamente ressignificados, Giorgio Agamben contribui para a compreensão dos gestos em sua mudança, ao dizer que uma época que perde seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por eles.

Para os homens, [diz ele] que de todos eles a natureza foi subtraída, cada gesto se torna um destino. E quanto mais os gestos perdiam sua desenvoltura antiga, sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida se tornava indecifrável. É nessa fase que a burguesia, que poucas décadas antes estava ainda em posse de seus símbolos, cai vítima da interioridade e se consigna à psicologia. Nietzsche é o ponto em que, na cultura européia, esta tensão polarizada de um lado em direção à perda do gesto, e de outro, em direção à sua transfiguração em um fato chega ao seu cume. Pois só como um gesto em cuja potência e ato, natureza e maneira, contingência e necessidade, tornam-se indiscerníveis (em última análise, então, unicamente como teatro) é inteligível o pensamento do eterno retorno. *Assim falou Zarathustra* é um ballet da humanidade que perdeu seus gestos. É quando uma época se apercebe então (tarde demais!) de que começou a tentativa precipitosa de recuperar in extremis seus gestos perdidos. A dança de Isadora e Diaghilev, o romance de Proust, a grande poesia do Jugendstil de Pascoli a Rilke, e enfim, no modo mais exemplar, o cinema mudo, traçam o cerco mágico em que a humanidade buscou, pela última vez evocar o que se escapava de sua mão para sempre.²⁶

Ora, uma das narrativas mais representativas de Osman Lins justamente por contrastar gestos antigos a modernos, similarmente ao que Deleuze denominou como *gestus* social de uma época, em sua passagem de uns a outros, é sem dúvida “Um Ponto no Círculo”, de *Nove, Novena*, pela sobrevivência de gestos de escritor que, enquanto arcaísmos residuais, parecem muitas vezes possibilitar a elisão com um todo a ser reconstruído. Isso parece traduzir-se nas palavras textuais: “Agora, como os arqueólogos que pensam reconstituir, graças ao pedaço da asa encontrado em uma rocha, aves novas e curvas de seu

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Mezzogi senza fine*. Note sulla política. Torino: Bollatti Boringheri Editore, 1996, p. 48.

vôo, poderia compor, para a desconhecida, todo um mundo, a partir do fragmento deixado neste quarto.”²⁷ Vale lembrar a intertextualidade destas palavras em “Construções em análise”, famoso texto freudiano em que este compara o arqueólogo ao psicanalista exatamente por ser capaz de reconstruir um sonho ou um texto, através de seus pedaços, juntamente com o texto de Walter Benjamin “Escavando e Recordando” que contém significado análogo.²⁸ Jeanne Marie Gagnebin esclarece dois tipos de memória proustiana (a voluntária e a involuntária) na elaboração do esquecimento de um lado “objetivo” do tempo aniquilador, e contra a preguiça e a resistência, outro, o lado “subjetivo”, do escritor que se põe à obra.²⁹

Pensando de outro modo este mesmo gesto, ao contrário do fio repetitivo, progressista e linear, parece que a adesão de Osman Lins ao fio narrativo interrompido, ou ao fragmento, quando desconstrói a mecânica pronta da mentalidade técnica, estabelece a necessidade de uma volta constante à remontagem dos sentidos cognitivos corpóreos que a originaram, num movimento contrário ao da leitura linear: a surpresa do leitor pode ocasionar seu despertar estético, ao provocar um choque eletrizante entre fios narrativos que ao se conectarem re-ativam precisamente os gestos de uma época, fantasmas perdidos ou ameaçados de se perderem, resíduos cujos desdobramentos, em suas elisões, poderiam criar novas constelações de sentido. Em “Um Ponto no Círculo” as mulheres em seus modos de atar ou desatar os cabelos, na percepção do homem, passam a ser vistas de acordo com um *gestus* social em vias de se perder: “a dos cabelos presos, visível para o mundo; a dos cabelos desatados, cujo ondear imitava o dos ombros e as pregas da folgada camisa de dormir. Suas cabeleiras eram segredos revelados apenas a um homem.”³⁰

Agamben lembra que o cinema reconduz a imagem à pátria do gesto que é diferente da ação e do fazer, mas que “abre a esfera do *ethos* como esfera mais apropriada ao ser humano”.³¹ Para a compreensão do gesto em seu recorte como meio de produção, Agamben dá o exemplo da marcha de um corpo que vai de um ponto A a um ponto B, mas na diferença desta, a esfera do gesto como movimento tem em si mesmo seu fim: a dança, como dimensão estética do gesto, suporta e exhibe o caráter mediativo dos movimentos corpóreos. Agamben define então: “O gesto é a exibição de uma medialidade,

²⁷ LINS, Osman. *Nove, Novena*, p.25.

²⁸ FREUD, Sigmund. *Construções em análise*, in: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Direção Jayme Salomão. RJ: Imago Editora, 1996, p.275. BENJAMIN, Walter. “Escavando e Recordando”. In *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas II Tradução de Rubens R. Filho, José C.M. Barbosa. 5ª. Edição. São Paulo: Brasiliense, 1995.

²⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O rumor das distâncias atravessadas” in *Lembrar Escrever Esquecer*, São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006, p.155.

³⁰ LINS, Osman. “Um Ponto no Círculo”. In: *Nove, Novena*, p.23.

³¹ AGAMBEN, Giorgio, *Mezzogi senza fine*, p.51.

rende visível um meio como tal.” E isso, segundo ele, faz aparecer o ser-em-um-meio do homem, e deste modo, abre, para ele, a dimensão ética.³² Agamben aproxima o gesto e o cinema da filosofia, pois como um e outro, expõe o ser-na-linguagem do homem, pura gestualidade.

Gesto protético: entre o olho nu e o olho mecânico

Osman Lins exhibe este ser do homem em meio à linguagem e abre sua dimensão ética quando coloca um olho mecânico em contraposição a um olho nu, desfavorecedor de um projeto exclusivista de uma modernidade progressista. Em “Um Ponto no Círculo” a cinematografia exerce um papel fundamental que expõe o contraste entre meios: aí, se o olho mecânico atua qual câmera de cinema mudo, inventariando o entorno, flutuando no espaço ao descrevê-lo em seus pormenores, o olho nu estabelece suas conexões estéticas sensoriais: ele sente, e por isso, toca os objetos por onde passa.³³ O olho mecânico dá conta de uma perspectiva atual, de uma memória voluntária. O olho nú percebe e reconstrói através de uma memória involuntária e irracional.

No entanto, contrário ao sentido histórico linear e repetitivo do tempo presente-passado-futuro, Osman Lins parte, ao invés, da moldura narrativa atual, o meio de produção cinematográfico, enquanto gesto que substitui o meio de produção literário, mesmo que em forma de mediação através de um inconsciente ótico³⁴ ou ainda, enquanto a tela do cinema funciona como prótese moderna de um olhar mecânico³⁵. Este funcionamento, diga-se de passagem, ocorre com a percepção da maioria dos escritores contemporâneos, queiram ou não, depois de uma exposição centenária à tela do cinema. Evidentemente, Osman Lins traz, de modo mais consciente, o olho como órgão residual simbólico do corpo, relativo às óticas mecânicas da modernidade, mais precisamente o olho ligado a um *ocularcentrismo* que se intensifica a partir do século XIX. Mas faz isso tão-somente para voltar a lembrar as fantasmagóricas origens orgânicas e artesanais do olhar literário.

³² AGAMBEN, Giorgio. *Mezgi senza fine*, p.52.

³³ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado” In *Travessia 33 Revista de Literatura: UFSC/Ilha de Santa Catarina*, ago-dez,1996, p.11-41. Lê-se aí que “aistitikos” é a palavra grega antiga para aquilo que é “perceptivo através do tato”, a experiência sensorial da percepção.

³⁴ KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. London/Mass.: The MIT Press, 1994.

³⁵ BUCK-MORSS, Susan. “A tela do cinema como prótese de percepção: uma abordagem histórica” (Cinema as prosthesis of perception: na historical account” in *The Senses Still*.Org. Nadia Seremetakis. Massachusetts: MIT Press, 1990). Tradução Ana Luiza Andrade. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Desterro:[Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

Deleuze esclarece o *gestus* no interrelacionamento literatura/cinema e filosofia através do diretor de cinema John Cassavettes, ao “desfazer não só a história, a intriga ou a ação, mas até mesmo o espaço, para chegar às atitudes como às categorias que introduzem o tempo no corpo tal como o pensamento na vida”, reconhecendo em Brecht a criação da noção de *gestus* quando ela se faz a essência do teatro

(...) irreduzível à intriga ou ao assunto: para ele (Brecht) o *gestus* deve ser social, embora reconheça que haja outras espécies de *gestus*. O que chamamos *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel.³⁶

Exemplo claro de passagem da cinematografia a palavras textuais em Osman Lins, a narrativa “Um Ponto no Círculo” tem um ponto de vista narrativo que se assemelha ao da câmera, ao mostrar gestos antigos em contraste a modernos. Aí, enquanto o olho mecânico atua como câmera de cinema mudo, inventariando o entorno, flutuando no espaço ao descrevê-lo em seus pormenores, o olho nu restabelece suas conexões estéticas sensoriais, extravasando a sensibilidade de um artista músico. O olho mecânico dá conta de uma atualidade, voluntariamente (como ponto de vista masculino), ao passo que o nu percebe e reconstrói³⁷, através de uma memória involuntária e feminina (Proust). Semelhantemente, Deleuze parece evocar no filme *La Cicatrice Interieure* de Garrel, o *travelling* circular que “permite à personagem fazer uma volta completa, permanecendo a câmera fixada nela, como se ela se deslocasse para o lado a fim, porém, de reencontrar o mesmo interlocutor”. Esta interlocução, no caso da narrativa osmaniana, se dá através do ponto de vista da mulher (“a jovem que lembra Ana da Áustria”) ao atuar como tal. Não por acaso Osman Lins coloca a circularidade como uma forma discutível de ponto de vista nesta narrativa. A figura do círculo ressurgirá duplicada e transformada nas formas elípticas da espiral de *Avalovara*.³⁸

³⁶ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo (Cinema II)* Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro Revisão Filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, pp. 23-231.

³⁷ “O olho verdadeiro colhe as minhas asperezas, minha imperfeição, o que sou de inacabado, e portanto de contíguo à sua natureza. Enquanto isto, perante a outra pupila, estranho como em frente ao universo da jovem que lembra Ana de Austria, apaga-se o meu lado mortal.” (p.31) LINS, Osman. “Um Ponto no Círculo” *Nove, Novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

³⁸ LINS, Osman. *Avalovara*. Romance. Prefácio Antônio Candido. São Paulo: Melhoramentos, 1973. Uma das linhas estruturais de *Avalovara* é a espiral, que representa o tempo no romance. Há uma narrativa “A espiral e o quadrado” que corresponde ao significado da espiral e o quadrado dentro de uma ficção teórica romanesca: a frase-palíndromo que libertará o escravo (SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS) equivale ao espaço e a espiral, ao tempo.

Em “Um Ponto no Círculo” o gesto de “soltar a cabeleira” entre o antigo e o novo, no entanto, está contido num só gesto que, ao coincidir com o *keiròs* do próprio escritor, significando, literalmente, o da *oportuna apreensão do momento com as mãos*, reunindo seus fios, metafóricos de “cabelos narrativos” lembrando a trama de “teias, de fio em fio, através de movimentos que não falham”³⁹, enfeixa-os em um só instante-gesto, coincidentes ao do músico-personagem. Aqui vai a passagem por inteira:

Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim. Lembro-me de quando ouvi, adolescente, um concerto de trompa, instrumento que acreditava destinado a papel secundário de orquestras. Agora, tento imaginar os complexos toucados que estiveram em uso noutras épocas, há um século e meio, por exemplo. Arrumavam, as mulheres de então, suas cabeleiras – para visitas aos chalés cercados de jardins, com as ombreiras de porta e caixilhos de janela em pedra-de-lioz, os passeios de liteira levada por escravos que cantavam, a missa nas igrejas de cúpulas ornadas com telhas brancas e azuis, e mesmo para os dias ociosos em suas próprias casas – com inúmeros grampos, flores, marrafas, alfinetes, cobrindo-as com mantilhas rendadas ou de gaze. Soltavam-nas em um gesto mole e sinuoso, quando a camarinha se fechava e elas retiravam, dos braços, do pescoço, brincos, fitas coloridas e correntes de ouro, descalçando a seguir os sapatos que jamais eram pretos. Dividiam-se, assim, em duas entidades diversas: a dos cabelos presos, visível para o mundo; a dos cabelos desatados, cujo ondear imitava o dos ombros e as pregas da folgada camisa de dormir. Suas cabeleiras eram segredos revelados apenas a um homem. Não houvesse a intrusa (ignoro o seu nome e não pedi que voltasse) desprendido a massa dos cabelos, torçais, brilhantes que lhe roçavam a cintura, que outro gesto poderia ser tão significativo, como expressão de intimidade e oferecimento? Muitas coisas vi nesta pensão, antiga residência de algum comerciante abastado, onde floresciam no quintal – demarcado com uma sebe feita de folhas de palmeira trançadas – clematites, rosas-da-china e pés de maracujá. Nada verei igual ao que me sucedeu.

É através deste gesto artístico ao mesmo tempo inclusivo e excludente, contido no gesto testemunhal de escrever, que os outros se desencadeiam, inclusive o que historiciza, ao buscar, através do erotismo de publicidade atual as suas origens orgânicas, artesanais e antigas, ironicamente captadas através do olho mecânico (parece evocar, na tela da TV, o movimento ondeante do cabelo acetinado e brilhante como o que resulta de um uso mercadológico de xampu). Apesar da aparente trivialidade deste gesto, para além de ficcional e inclusive mercadológico, ele é claramente teórico, por ter sido singularizado e dramatizado como tal: um gesto escritor.

Mais ainda, se para Deleuze não existe mais diferença entre a psicologia da imagem como realidade psíquica e o movimento como realidade física, há uma coincidência plena com o gesto escritor de Osman Lins que, ao acrescentar propositalmente a prótese cinemática (o olho de vidro), reconstrói as pontes entre as discontinuidades sensoriais introduzidas pelos cortes da máquina moderna. Deleuze exemplifica o *gestus* de um diretor

³⁹ LINS, Osman. “Um Ponto no Círculo” *Nove, Novena*, p.27.

de cinema, de onde se percebe não só a equivalência à noção de eclipse do barroco de Sarduy⁴⁰, ou seja, a essência do teatro como “arte de destronamento e discussão”, mas também as atitudes que se desenvolvem como uma “teatralização direta dos corpos (...) independentemente de qualquer papel.”⁴¹

A peça *Lisbela e o Prisioneiro* de Osman Lins representa uma teatralização do gesto, quando os espaços sociais divididos entre o erudito e o popular se interrompem para dar lugar ao espaço de cultura “de massa”. Osman ultrapassa, com essa peça “de recreio”⁴² as divisões de espaços interior/exterior como cristalizações dos respectivos erudito/popular, para conseguir um espaço literário permeável, agora interpenetrando-se ao meio cinematográfico. As referências ao cinema de ação, ao “bague-bague” norte-americano são constantes na peça, muitas vezes satíricas. Lisbela admira a glória efêmera das estrelas (“Quero queimar minha vida de uma vez, num fogo muito forte”) e o *happy end* se faz conscientemente crítico: “Mas não é que tudo terminou bem? Quem diria... – E você falava que estas coisas não sucedem. Foi cada episódio, que nem fita de série.”⁴³

É, no entanto, Giorgio Agamben quem melhor aproxima a ideia do *gestus* através da leitura benjaminiana de Brecht coincidente à do escritor. Se de um lado, esse tempo-movimento da câmera nele é refuncionalizado, de outro, principalmente, destaca, no gesto, a passagem entre a obsessão de uma sociedade que perde seus gestos ao vê-los substituídos por uma interioridade consignada à psicologia, ao cinema mudo.⁴⁴ Gestos antigos – palavras – se veem substituídas por novos – imagens – que, ao se movimentarem, traduzem-nos socialmente.

Mas foi preciso que o gesto novo tomasse vida através do velho, para que fizesse sentido. E que o velho não fosse mais a representação do ausente, seu ícone, mas a imagem – sopro indistinto, emanção – da própria ausência.⁴⁵ E, de fato, Didi –Huberman

⁴⁰ Severo Sarduy faz uma pergunta retórica bem importante para o entendimento do barroco de Osman Lins simbolizado na figura da espiral, aqui transcrita: “Que significa hoy en dia una practica del barroco? Cual es su sentido profundo? Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? (...) El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse – esse suplemento de valor – subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto, entre todos, del círculo.” In: SARDUY, Severo. “Suplemento V” in *Obras Completas II*, Edición Crítica Gustavo Guerrero –François-Wahl coordinadores, 1999, p. 1250. En su totalidad este Suplemento se encuentra en Severo Sarduy, “Barroco y neo-barroco em América Latina en su Literatura, México: Siglo XXI, 1973.

⁴¹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Cinema II Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão Filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

⁴² Ver a “Encenação de um texto de recreio” de André Carreira em *Outra Travessia* Osman Lins Oitenta Anos Curso de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 1º Semestre, 2005.

⁴³ LINS, Osman. *Lisbela e o Prisioneiro*. Comédia em três atos. Primeiro Prêmio de Comédia no Segundo Concurso Nacional de Peças Brasileiras, 1961. Prêmio Saci de Teatro, 1961. São Paulo: Scipione, 1994.

⁴⁴ Agamben, Giorgio. *Mezzogi Senza Fine*.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre Corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

menciona o sítio estrangeiro do psicanalista de Pierre Fédida⁴⁶ quando este reencontra o *epos* grego, através do qual passam tanto o gesto como a gesta, ou seja, o sopro da memória sensorial tanto quanto a narração da história dos acontecimentos memoráveis.⁴⁷

A memória torna-se arquivo de traços, de fantasmas desmaterializados, de objetos que retornam na arte de Osman Lins diante da imposição das novas formas de esquecimento (“inovadoras”) capitalistas.⁴⁸ Coincidem aos vestígios da memória através do comentário de Raul Antelo no sentido *obvio/obtusos* de Barthes, sobre a ideia de um insuportável lugar /tempo vazio que provoca ilusões referenciais (a circular e a ilusão na crença):

Não se trata, portanto, de lidar com a imagem traumática, mas com a ironia traumática, que estabelece uma distância com relação ao caráter utópico da denotação, desentranhando uma temporalidade própria à imagem fotográfica, que já não é o *estar-aí*, mas a consciência de *ter-estado-aí*.⁴⁹

Daí ser possível uma leitura do *corpus* osmaniano enquanto arquivo de olhar protético em que a verificação géstica dos objetos, das palavras, das matérias, busca dissipar o vazio do *ter-estado-aí*. Em “Cadeira de Balanço” (*Os Gestos*) há uma nítida sensação do *ter-estado-aí* no lugar da mulher grávida oscilante com o peso de uma estrutura patriarcal em vias de mudança. Em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” (*Nove, Novena*) há uma narrativa fragmentada em tríades alternativas efetuadas por cortes “traíçoeiros” e profanadores de um referencial barroco tradicional de tempo e espaço. Já em *Domingo de Páscoa*, para além da leitura sagrada em memória de uma morte ritualística cristã, seria possível a releitura profana da morte de um cristo (um judeu russo em tempos de guerra fria) ocorrida acidentalmente em um hotel turístico de Guarapari, mas cujos gestos extrapolam seu próprio espaço/tempo e se tornam matéria de narração comum a todos os meios de produção. Inclusive, com a interrupção e o conseqüente desdobramento de gestos que daí se desencadeariam, ao ser reatuada por cristos desconhecidos, esta leitura se tornaria corriqueira. De fato, este cristo se atualiza por Osman Lins parecendo ressurgir socialmente nos meios violentos de hoje, por mortes clandestinas analogamente às mortes

⁴⁶ FÉDIDA, Pierre. *O Sítio do Estrangeiro. A situação psicanalítica*. Tradução de Eliana Borges Pereira Leite et alii. Revisão da Tradução Mônica Seincman. São Paulo: Editora Escuta, 1996.

⁴⁷Vale lembrar, como síntese de memória entre gesto e gesta, o segundo ponto ao qual Osman Lins chama a atenção em “O Outro Gesto”, na pequena introdução a *Os Gestos*. Cito de novo: “ b) não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único , privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse.” In: LINS, Osman. *Os Gestos*. Contos. 2ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p.5.

⁴⁸ Ver a respeito: DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2001.

⁴⁹ Extraído de um texto mimeografado de Raul Antelo, sobre “Arquivo e Imagem”, em julho de 2007.

em série dos campos de concentração como tão bem captou Giorgio Agamben.⁵⁰ E, diga-se de passagem, o hotel balneário de Guarapari onde isto se passa, concentra realmente um campo de ação muito violento.

No romance *O Fiel e a Pedra* se torna mais clara ainda a atualização de uma gesta antiga no gesto “menor”⁵¹: trata-se da *Eneida* de Virgílio em espaço nordestino⁵². Porém, diferente da gesta das mortes em série de Auschwitz em um submundo de crimes violentos, o gesto moderno das mulheres de soltar os cabelos volta-se ao erotismo (como momento histórico intervalar) das narrativas patriarcais antigas. Mas, ao serem enfeixados pelas mãos do escritor, de onde gestos corpóreos retornam da memória à vida, por cada um de seus fios sensíveis, trata-se de *kaíròs* coincidente ao instante iluminado simbólico da passagem do cinema como prótese do olhar literário, às palavras do texto (ou vice-versa), fazendo de Osman Lins um autor-produtor⁵³ intermediário entre o *cameraman* e o escritor.

Mas voltando ao fato de Brecht requerer, nesta concepção fundamental dos gestos, a interrupção frequente da ação de um protagonista para que se obtenha mais gestos,⁵⁴ Anatol Rosenfeld acrescenta que Brecht tomou conhecimento do simbolismo codificado dos gestos no teatro chinês e que este comportamento “convencional como o do desempenho medieval – estabelece modos cênicos de andar e de emitir a voz (falsete) que, no sentido europeu, são evidentemente anti-ilusionistas, e foi neste sentido que Brecht aplicou as lições asiáticas. Pode-se, assim, deduzir da citação seguinte de Anatol Rosenfeld, que os gestos se traduzem ao ocidental por sua força épica:

É extraordinária a economia e a reserva do jogo géstico. Um passo pode significar uma jornada inteira, o levantar de uma mão, um drama pungente, um ligeiro voltar da cabeça, uma recusa terrível. A codificação do gesto lhe dá ampla função narrativa. Mais do que apoiar o diálogo, o gesto lhe acrescenta comentário épico.⁵⁵

O comentário épico, evidentemente, significa o gesto como mediação brechtiana, modo de distanciamento, meio de conscientização de um teatro que “pretende romper com

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Quel que queda de Auschwitz*. L'Archivo e il testimone (Homo Sacer III) Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Kafka Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977. Deleuze esclarece: “Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos grande (ou estabelecida).” (p.28) E mais adiante: “Kafka diz precisamente que uma literatura menor é muito mais apta para trabalhar a matéria”. (em nota; “A memória de uma pequena nação não é mais curta que a de uma grande; portanto, ela trabalha mais a fundo o material existente”. p.29) O gesto “menor” equivale aqui à literatura menor.

⁵² LINS, Osman. *O Fiel e a Pedra*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

⁵³ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” in *Magia e Técnica Arte e Política*, 1994, p. 120.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico”, in *Magia e Técnica Arte e política*, 1994, p.80.

⁵⁵ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

a ‘quarta parede’ e quer também eliminar o isolamento entre o “mundo mágico da cena” e a “vida real”.⁵⁶ Rosenfeld destaca a influência decisiva de Erwin Piscator (1893-1966) para o teatro épico, ao pensar não só sobre um “homem deslocado do centro dramático, [que] se torna função social”, mas também sobre uma “tecnização cênica, usada conscientemente para realçar a supremacia das coisas e a ‘alienação’ do ser humano.”

Acrescentaria que “o horizonte de um narrador (...) relativiza a ação cênica”. O filme, por sua vez, sendo, sobretudo, uma forma narrativa e não primordialmente dramática, visto o mundo imaginário ser mediado pela imagem, “independe em larga medida do diálogo e exerce funções descritivas e narrativas.”⁵⁷ No caso osmaniano, o gesto escritor, ao metaforizar um ponto de vista narrativo através de um olho mecânico fazendo alusão ao olho da câmera como simbólico desta “nova” prótese do olhar artístico, empresta estranhamento épico à narração, funcionando não só enquanto prótese do olhar (Buck-Morss), mas, principalmente, enquanto distância que contribui para um efeito de reconhecimento do gesto social que se atualiza na leitura.

Em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, numa volta ao teatro (a adaptação de Marijosé Carvalho) ao serem reencenados os quadros da vida de Joana Carolina, culturalmente, eles passam a ser a ponta moderna que nos remete aos quadros dos antigos mistérios dos retábulos em sua origem medieval; mas o gesto escritor nos lembra que os *tableaux* colocam-se no limiar entre a recordação do passado agrícola e arcaico da vida nordestina do engenho colonial, e a percepção de um olhar presente, urbano e moderno. Desdobrado este limiar, os espaços sociais se interrompem entre o centro e a periferia, assim como no teatro, entre o palco e o público, para dar lugar ao espaço “de massa”, refuncionalizado, para o qual aponta o coletivo moderno do retábulo.⁵⁸

Não à toa, Rosenfeld foi quem melhor percebeu o sentido da “refuncionalização” ou do “autor-produtor” em Osman Lins, sem que fizesse uso do nome deste conceito benjaminiano⁵⁹. Rosenfeld refere-se ao “abandono da perspectiva” como

⁵⁶ E é nesse sentido que não há mais uma reprodução da realidade, e sim uma transformação. Não mais o teatro catártico aristotélico, no dizer de Brecht, que purga as angústias e faz o cidadão esquecer de seus problemas e ser levado pelas aventuras e desventuras de heróis e heroínas. Em vez disso, um teatro crítico, que tematiza os problemas sociais, a luta de classes e propõe ao espectador problemas em vez de soluções. Um teatro que procura expor a sociedade do avesso, mostrar suas vísceras, seu funcionamento.” Neste sentido, ele precisaria deixar o *canto de sereia entoado pelo progresso* de lado para ser ele mesmo. Maurício Ayer em Woz, “Um ator não é apenas um repetidor de falas”, onde fala sobre o Círculo de Giz Caucásico de Brecht sendo encenado pela Cia. do Latão em São Paulo, 2006.

⁵⁷ Rosenfeld, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁵⁸ Andrade, Ana Luiza. “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico”. In: *O Sopro na Argila*. Organização Hugo Almeida, SP: Nankin, 2004, p.95.

⁵⁹ Benjamin, Walter. “O autor-produtor” in *Magia e Técnica Arte e Política*, 1994, p.120.

a expressão do anseio de superar a distância entre indivíduo e mundo; distância de que a perspectiva torna a expressão decisiva do momento em que o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e ‘ilusionista’.⁶⁰

Esta ilusão é a que se instaura com a famosa tela de Velazquez, *Las Meninas*, comentada por Foucault⁶¹, à qual, no museu, se acrescenta o espelho para criar um efeito ilusório adicional. Este uso de um palco perspectivístico⁶² parece lembrar-nos que o teatro então começava a se transformar em tela de cinema, por assim dizer. Mas, antes de tudo, este seria o palco de uma sociedade que se transformava, dali em diante, na “sociedade do espetáculo” de que fala Guy Debord⁶³.

Sendo o gesto escritor um meio de produção entre orgânico e inorgânico, relativo ao gesto técnico, dele se extrai, antes de tudo, matérias como a pedra, a argila ou a madeira. Também dele se extrai a inorganicidade do vidro como a do “olho de vidro” relativo ao olhar mecânico cinematográfico e da imagem iluminada, filtrada naturalmente, no “vitral”, cuja iluminação “natural” se contrapõe à da luz da fotografia. “O Vitral” (*Os Gestos*) seria o momento em que uma “escrita de luz” (tradução literal da palavra *foto-grafia*) se capta através do gesto escritor (a narração é sobre um velho que não acreditava no poder da foto para reter o momento de felicidade), ou seja, em que o acaso da iluminação solar filtra-se pelo vitral assim como a luz calculada da técnica industrial fotográfica. Além disso, Osman Lins se impressiona com os vitrais em sua viagem à Europa, como descritos em *Marinheiro de Primeira Viagem*.⁶⁴ Ainda em “Noivado” (*Nove, Novena*) a transparência de vidros contaminados por insetos vai ter uma ligação direta com a fragmentação do personagem e suas múltiplas faces desdobradas em séries burocráticas.⁶⁵

⁶⁰ ROSENFELD, Anatol. “Os processos narrativos de Osman Lins”. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1994.

⁶¹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁶² Na famosa apresentação de Foucault ao livro *As Palavras e as Coisas*, ele aponta para a crise da representação. Das mil paródias do olhar ilusório deste quadro de Velázquez (a exemplo das de Salvador Dalí) a versão “nublada” de Waltercio Caldas em *Livro Velázquez*, se faz transgressora de um olhar fotográfico que o teria corrompido, ao buscar uma nitidez que por força não existiria na época, uma vez que as lentes ainda não existiam. O “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” de Osman Lins, sendo de 1966, é anterior. Nele, as narrativas, qual cenas de traição, interrompem os lugares e tempos e se alternam em grupos triádicos ou *tableaux* alternativos armando-se enquanto leituras opcionais.” Ver Catálogo da Exposição *Livros* de Waltercio Caldas. Porto Alegre, 19 de abril a 16 de junho de 2002, Pinacoteca de São Paulo: 29 de junho a 4 de agosto de 2003.

⁶³ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁶⁴ LINS, Osman. *Marinheiro de Primeira Viagem*. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1980.

⁶⁵ LINS, Osman. “Noivado” in *Nove, Novena*. Prefácio João Alexandre Barbosa. São Paulo: Melhoramentos, 1975. Aí o devir-animal e o devir-máquina se interpenetram fazendo lembrar a famosa leitura de Kafka de Deleuze em Kafka *Por uma Literatura Menor* (Rio de Janeiro: Imago: 1977) A dissertação de mestrado de Ana Julia Poletto “Escritas de luz: um ‘Noivado’ entre palavra e imagem na narrativa moderna de Osman Lins”

Outro material que se faz resíduo no gesto escritor é o papel, seja ele em forma de papagaio (como o que o menino, personagem de “Pentágono de Hahn”⁶⁶ empina, ou como Bonagásaro (nome do pássaro híbrido em “Exercício da Imaginação”, narração de Osman Lins como menino)⁶⁷ ou até como o próprio Avalovara, nome de pássaro e formado por muitos pássaros.⁶⁸ O papel se torna símbolo do gesto escritor, tão destacado como os fios da “cabeleira” (o feixe instantâneo *keiròs* em “Um ponto no Círculo”) ou a tinta negra que se faz personagem (Natividade), ao abrir caminho destacado em *Avalovara*, atravessando o romance/a cidade de São Paulo em um enterro e refletindo, a propósito, o que diz Otávio Paz sobre Mallarmé: “Nosso legado não é a palavra de Mallarmé, mas o espaço que sua palavra abre.”⁶⁹

Mãos impressas em vaso de argila: a volta ao gesto antigo de narrar

Por outro lado, o sopro na argila é o gesto das mãos do ceramista ao moldar seu vaso. Se a paisagem do homem nordestino colada à natureza, como nesse homem todo feito de cipós⁷⁰, que foi Euclides da Cunha, ela se explicita no gesto exemplar de um ceramista como é o de Francisco Brennand. Ainda que filho do massapê, Brennand possui também uma alma sertaneja, assim como Osman Lins, pois neles se junta, de forma disjuntiva, como em um filho de Saturno, a argila úmida à secura da pedra do agreste. Mas é preciso especificar que a argila ou o barro emerge, residual, do quadro histórico de uma arquitetura açucareira: o próprio ateliê do ceramista, desde a passagem da fábrica de cerâmica da família, residual do antigo engenho, ao se transformar em ateliê de artista, ostenta a marca de um nordeste em decadência desde a vinda da usina, representativa de uma produção industrial desencadeadora do fim de uma etapa econômica colonial de grandeza no Brasil: o engenho, com o seu fogo morto (alusão ao título do romance de José

constrói algumas pontes entre a famosa fotografia (“Os Trinta Valérios”) e a multiplicação de Mendonças, de Osman Lins em “O Noivado”. Orientação: Ana Luiza Andrade, julho de 2005.

⁶⁶ LINS, Osman “Pentágono de Hahn” in *Novo, Novena*. Prefácio João Alexandre Barbosa. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

⁶⁷ LINS, Osman. “Exercícios de Imaginação” in *Lições de Casa*. Org. Julieta de Godoy Ladeira.

⁶⁸ LINS, Osman. *Avalovara*. Prefácio Antonio Cândido. São Paulo: Melhoramentos, 1973. Em “A casa do romance e suas séries industriais: Avalovara como objet d’art” mostra-se a plurivalência do Avalovara, como nome, como palavra e como “pássaro e nuvem de pássaros” em sua ligação com uma “escritura alada”, expressão de Mallarmé lembrada por Derrida em *La Dissemination*, referindo-se a uma “nebulosa de autores”. Como *objet d’art*, o pássaro é colocado em sua série icônica. In *Olhares sobre o romance*. Org. Maria Augusta Fonseca. SP: Nankin, 2005.

⁶⁹ PAZ, Otávio. *Signos em Rotação*. SP: Perspectiva, 1976.

⁷⁰ Gilberto Freyre faz um contraponto entre Euclides da Cunha e Joaquim Nabuco (*Perfil de Euclides e outros perfis*) em que o primeiro, filho do sertão, é agreste e intratável enquanto o segundo, do massapé, é afrancesado e educado, ambos de acordo com este homem colado à paisagem, no nordeste.

Lins do Rego, *Fogo Morto*, que retrata essa decadência). Portanto a mesma estrutura barroca de doçura/dureza⁷¹ e das passagens do modo de produção manufaturado para o industrial abriga o engenho, a fábrica, e finalmente este singular ateliê.

Esta singularidade da arte do ceramista se demonstra em peças que se expõem num ateliê/museu que também poderia ser considerado um cemitério. Representam-se, por um lado, enquanto peças mortas, como ruínas de uma civilização perdida: a “civilização do açúcar” de uma cidade que foi grande polo econômico colonial. Ao mesmo tempo, expõe seu caráter fragmentário, caráter próprio do fóssil e da ruína: este se refere ao terem pertencido a uma composição maior que se decompôs. Por outro lado, suas peças de cerâmica, ao renascerem em sua nova pele, sua nova textura, através de uma incandescência transformadora, é, ironicamente, o resultado do trabalho daquele fogo destruidor que as cozinhou, e que as faz ressuscitar. Brennand se torna então representativo de tantos outros artistas de Pernambuco, inclusive de um nordeste popular como o de Mestre Vitalino, e de tantos outros lugares, que trabalharam e trabalham a matéria-prima do barro, aqui como uma subprodução do engenho de açúcar, mas cujo papel foi fundamental para que se entendesse a produção singular de uma arte engenhosa, porém marginal, e suas passagens através do fogo transformador, de um a outro tipo de engenho, de uma usina que fabrica açúcar, a outra fábrica, mas agora em sua singularidade de cerâmica. Mas é nesta volta ao barro como princípio que a gerou, que perde a sua singularidade para ser novamente barro desta mesma terra, que passa também a muitas outras terras.

Portanto, a estética residual de Brennand, gesto que volta, que se reconstitui enquanto tal, como o de outros artistas nordestinos, abre-se a outras terras, a outros lugares e também dissemina-se a outras artes. Porém a interrupção crítica de seu gesto, como Brecht o concebe inaugurando a modernidade no teatro, coincidindo à de um autor-produtor, teria muito em comum com o gesto narrativo de Osman Lins como gesto desgarrado que volta enquanto gesto de escritor. Com efeito, Osman Lins utiliza-se de uma metáfora que poderia referir-se coincidentemente a Brennand, pois a sua palavra concretiza-se do ato de insuflar o seu espírito como o “sopro na argila”. Volta-se aqui, portanto, ao narrador mais antigo osmaniano, desde o primeiro gesto escritor que se marca com a entrada da palavra no mundo: metafórica mistura caótica de água e terra da qual nasce o artefato material, a escultura ou a imagem, concretização moderna e profana do fantasma recalcado de um mundo sagrado, ou a palavra enquanto testemunha de uma narrativa humana oral, é como um artefato que deixa suas imperfeições impressas, como ficam as mãos na produção de um

⁷¹ ANDRADE, Ana Luiza. *Outros Perfis de Gilberto Freyre. Dobras duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2008.

vaso de argila⁷² Esta é uma imagem benjaminiana conhecida para o ato de narrar antigo (“O narrador”) que fica como um gesto comum ao do ceramista.

Manufatura e narração oral: gestos comuns aos tempos territoriais arcaicos. Gestos de volta renovados. O sopro no barro, ou seja, o sopro com referência à matéria de Osman Lins, é anterior ao *sopro da palavra* propriamente dita. Joana Carolina incorpora o *sopro da palavra* ao *sopro da imagem* em “Retábulo de Santa Joana Carolina”. A palavra reencarnada nos testemunhos de sua passagem pelo mundo se manifesta em milagres cotidianos, destacando-se em baixo-relevos de um mundo profano e sombrio ao revelar seu potencial sagrado. O sopro na argila de Osman Lins – tem o mesmo sentido de “tatear no escuro”, de soprar as palavras para que elas renovem o seu antigo significado, ressignifiquem-no. Em Osman Lins, o gesto do artesão é uma volta consciente que busca renovar o barro das palavras.⁷³ Daí que atear fogo na “massa líquida e incandescente com a qual serão fundidas as novas formas” não é só um gesto transformador que vai do cru ao cozido, como em Lévi Strauss, ao passar por um fogo “civilizador”, mas é principalmente a transformação artística comum ao gesto de “enfornamento” o ato de gestação da peça em cerâmica, como em Brennan, ou do silêncio da imagem à palavra, o que é comum ao gestar de um ovo, e portanto, o que lança os artistas em busca de um retorno modificado.⁷⁴

Por isso o gesto escritor que em *Avalovara* se traduz nas formas complementares – a espiral e o quadrado – apontam tanto para a interrupção do gesto narrativo num momento excepcional de repressão artística, ou, em outro sentido “catastrófico” ainda, com Walter Benjamin, para a impossibilidade de narrar, quanto para o gesto primitivo transgressivo da arte, quando arte e jogo se colocam como contrapartida da mera lei de sobrevivência (Bataille). Mais ainda, em *Avalovara*, ambas as linhas, a espiralada e a quadrada, dentro da ambiguidade do gesto visível e legível, poderiam ser consideradas “linhas de fuga” no sentido deleuziano para esquematizar o uso da perspectiva num desenho ou numa pintura figurativa, ferramenta de simulação num plano (espaço bidimensional) de tridimensionalidade. Mas Deleuze atribui à linha de fuga uma noção plural, de abertura, de caminho por onde alguma coisa pode escapar. E, neste sentido a amplia, pois de ferramenta de criação de uma convenção ótica, como a perspectiva, a linha de fuga em Deleuze se

⁷² BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. *Magia e Técnica Arte e Política*. 1994, p. 197.

⁷³ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” in *Magia e Técnica Arte e Política*, p.130. Além do personagem Damião Luiz, de “Mistério das figuras de barro” (*Santa, automóvel, soldado*, SP: Livraria Duas Cidades, 1975, p.14), artesão de figuras de barro subversivas, em “Pentágono de Hahn” (*Nove, Novena*) Osman Lins, através de uma *tromba d'água* de Hahn, a elefanta do circo, mostra a volta ao barro como “uma lembrança formando-se, nascendo sob a chuva”: o que em termos benjaminianos se traduziria na mistura de terra e chuva como uma “massa líquida e incandescente com a qual serão fundidas as novas formas”.

⁷⁴ ANDRADE, Ana Luiza. “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico” in *Osman Lins O Sopro na Argila*. Almeida, Hugo (organizador) São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p.103.

transforma num móvel capaz de transportar o pensamento do ponto de vista ao perspectivismo. Isto é importante em *Avalovara*, onde, como observa Antônio Candido, “o narrador se transforma em Autor periodicamente e a narrativa quebra a imagem do real para apresentá-lo como fantasia composta.”⁷⁵ Portanto, em *Avalovara*, ao coincidirem a perspectiva narrativa e o gesto transgressivo do escritor, já que “o autor marca o ponto em que uma vida, (a sua, de escritor) foi jogada na obra”⁷⁶, se coloca em jogo espiralado o fiar e o ser fiador, o real e a ficção, gestos de ar e de pedra em que lugares de sonho se alternam a lugares funerários, tempos contemporâneos a tempos antigos. Em suma, gestos lúdicos e transgressivos que, ao nos remeterem de nossa atualidade de tempos cinemáticos às origens artísticas encontradas nas cavernas rupestres, provocam o clarão impressionante de “um fogo na escuridão do mundo” no eco das palavras de Osman Lins em sua primeira aula em Marília (1970), citadas em epígrafe.

⁷⁵ CANDIDO, Antonio. “A espiral e o quadrado”. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p.10.

⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”, p.61.

Referências

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: EDUFMG (Coleção Humanitas), 2002.
- _____. *Quel que queda de Auschwitz: L'Archivo e il testimone (Homo Sacer III)* Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- _____. *Mezzi senza fine*. Note sulla política. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 1996.
- _____. *Estancias- La palabra y el fantasma en la cultura occidental* Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pré-textos, 1995.
- _____. *Profanações*. Tradução e Apresentação Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- Andrade, Ana Luiza. “Saturno Devorador da Modernidade” in *Revista de Literatura Comparada* n.4, Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.
- _____. “A casa do romance e suas séries industriais: *Avalovara* como *objet d'art*” in FONSECA, Maria Augusta (Org.) *Olhares sobre o Romance*, São Paulo: Nankin Editorial, 2005.
- _____. “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico” in *O Sopro na Argila*. Org. Hugo de Almeida. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- _____. *Osman Lins: Criação e Crítica* São Paulo: Hucitec, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Campinas: São Paulo: Véus editora, 2007.
- BARTHES, Roland. *O Obvio e o Obtuso*. Tradução Isabel Pascoal, São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.
- BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Tradução e Prefácio Eliane Robert de Moraes. São Paulo; CosacNaify, 2003.
- _____. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *A Experiência Interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *A Parte Maldita*: precedida de A noção de despesa. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BENJAMIN, Walter. “A arte na era da reprodutibilidade técnica” in *Magia e Técnica Arte e Política*, tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, tradução Ana Luiza Andrade, Belo Horizonte/Chapecó, EDUFMG/Grifos, 2002.
- _____. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução Ana Luiza Andrade. Desterro: Cultura e Barbárie, 2009.
- _____. “Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia 33*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995.

_____. “O que é arte política?” (*What is political art?*) Trad. Ana Luiza Andrade In: Dossiê Leituras Benjaminianas (Org. Ana Luiza Andrade). Revista Grifos Universidade do Oeste de Santa Catarina: Argos, 2001.

CARIELLO, Graciela. “Osman Lins: J. Luis Borges, encruzilhadas e bifurcações”. In *O Sopro na Argila*. Organização Hugo de Almeida. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. *Jorge Luis Borges y Osman Lins. Poética de la lectura*. 1ª ed. Rosário: Laborde Libros Editor, 2007.

Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Plateaux: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34 Letras, 1997.

_____. *Kafka Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. *A Imagem-Tempo Cinema II*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão Filosófica Renato Jaíne Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. SP: Papyrus, 1992.

DELCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das Coisas. Movimentos de Avalovara de Osman Lins*. Brasília: Editora Universitária de Brasília/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: 2003.

DERRIDA, Jacques. *O Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2001.

_____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d’Air et de Pierre. Corps, Parole, Souffle, Image* Paris: Lês Éditions de Minuit, 2005.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Muchail. SP: Martins Fontes, 2000.

FERREIRA, Ermelinda (Org). *Vitral ao Sol ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Editora Universitária da UFPE, julho de 2004.

_____. *Cabeças Compostas*. SP: Editora da USP, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste. Aspectos da influência da canna sobre a vida e a payzagem do nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1937.

_____. *Arte Ciência e Trópico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *Perfil de Euclides e Outros Perfis*. Prefácio de Prof. Paul Arbousse-Bastide. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1940. Col. Documentos Brasileiros (26) dirigida por Octavio Tarquinio de Sousa.

_____. *Insurgências e Ressurgências Atuais. Cruzamentos de sins e não num mundo em transição*. Rio de Janeiro e Porto Alegre: Editora Globo, 1983.

FREUD, Sigmund, *O mal estar na civilização. Obras Psicológicas Completas*, direção Jayme Salomão, vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FRIZZI, Adria. Fragments translated from the works of Osman Lins. *The Review of Contemporary Fiction*. Brigid Brophy. Robert Creeley. Osman Lins. Ann Arbor: MI, Vol 15, Fall 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

IGEL, Regina. *Osman Lins: biografia Literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, Brasília: INL, 1988.

LAGES, Susan Kampf. *Tradução e Melancolia*. SP: EDUSP, 2002.

LINS, Osman. *Guerra Sem Testemunhas. O escritor, seu meio e sua condição social*. São Paulo: Ática, 1975

_____. *Nove, Novena*. Prefácio João Alexandre Barbosa. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. Plano de romance de *A Cabeça Levada em Triunfo*. *Revista Continente Multicultural*. Ano III, n.31, Julho de 2003, Especial do 25º ano da morte de Osman Lins, Recife: CEPE, p.13.

_____. Plano de romance de *A Cabeça Levada em Triunfo*. Dez discos escaneados do original de Osman Lins na Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro: 2003.

_____. “Domingo de Páscoa” Publicado pela primeira vez na Revista *Status* 45, 1978. Republicado em *A South American Trilogy*, tradução ao inglês Fred P. Ellison e Ana Luiza Andrade (Org. Luis Garcia, University of Texas, Austin 1982) e ainda, na versão original em *Travessia*, n.33, Revista da Pós-Graduação em Literatura, *A estética do fragmento*. Florianópolis, EDUFSC, 1996.

_____. *Avalovara*. Prefácio Antônio Candido. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Romance. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.

_____. *Do Ideal e da Glória. Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus editorial, 1977.

_____. *Evangelho na Taba. Outros Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

_____. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Pref. Julieta de Godoy Ladeira. Teatralização Maria José de Carvalho. Ilustrações de Marianne Jolowics. São Paulo: Loyola/SP: Giordano, 1991.

_____. *Marinheiro de Primeira Viagem*. 2ª. Ed. São Paulo: Summus, 1980.

_____. *Casos Especiais Osman Lins. A Ilha no espaço, Quem era Shirley temple, Marcha Fúnebre*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

_____. *Missa do Galo - Variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.

_____. *Os Gestos. Contos*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

LINS, Osman; LADEIRA, Julieta de Godoy. *La Paz existe?* São Paulo: Summus Editorial, 1977.

MARTINS LINDOTE, Marta Lucia Pereira. *Entre a Grade e a espiral. Sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga*. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação do Prof. Dr. Raul Antelo, para a obtenção do título de Doutor em Teoria Literária. Julho de 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível. A decomposição da figura humana de Lautrémont a Bataille*. SP: Iluminuras, 2002.

MOURA, Ivana. *Osman Lins O matemático da Prosa*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2003.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto. Nove, Novena e o nouveau roman*. SP: Hucitec, 1987.

_____. *Transfigurações ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec, 2010.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução Cristóvão Santos. Portugal: Publicações Europa-América, 1965.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. “Os processos narrativos de Osman Lins”. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1994.

SARDUY, Severo. “Suplemento V” in *Obras Completas II*, Edición Crítica Gustavo Guerrero – François-Wahl coordinadores, 1999, p.1250. En su totalidad este Suplemento se encuentra en Severo Sarduy, “Barroco y neo-barroco em América Latina en su Literatura, México: Siglo XXI, 1973.

Xavier, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: CosacNaify, 2003.