

O CÔNCAVO E O CONVEXO NA SUPERFÍCIE DO MUNDO

Francismar Ramírez BARRETO

1 A CURVA SALIENTE

No capítulo “Formas do tempo ou as intermitências do olho” [do livro *O olho interminável*, Jacques Aumont faz com que o leitor se detenha a repensar a **temporalidade do espaço**. Reflete o autor sobre o “instante pregante” (proposta por Gotthold Efraín Lessing¹; “pregante” por significativo) e, com vagar, chega à conclusão de que a representação temporal estende-se à tela, contrariando uma máxima aparentemente indiscutível. Hugh Lacey, por exemplo, acredita que aos “eventos mentais” (percepções, lembranças, sensações e experiências) não se possa, “em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial”². Ernesto Sábato diferencia as artes plásticas, “essencialmente espaciais”, da arte do romance, “essencialmente temporal” (que “nem sequer admite o tempo espacializado dos astrônomos”)³. Aumont, repensando, transpõe a máxima com estas palavras:

O que retenho aqui é, portanto (...), que a pintura representa *também* o tempo, que ela o representa, bem exatamente, e não que o contém; que ela deve inventar seus signos, seus substitutos. (...) a representação de um acontecimento em pintura é sempre da ordem da síntese temporal, e o operador dessa síntese é, precisamente, o texto, que permite selecionar os momentos significantes do acontecimento tendo em vista sua montagem no espaço de um único quadro (...). Assim o quadro inclui, representa o tempo. Como esse tempo é entregue ao espectador? Ou ainda: o que é o tempo de um quadro para seu espectador? (...). O que é um quadro no tempo do espectador? (AUMONT, 2004, 83).

¹ No livro *Lacoonte o sobre os limites da pintura e a poesia*.

² Ver *A linguagem do Espaço e do Tempo* (Perspectiva: São Paulo, 1972), p. 20.

³ Ver *El escritor y sus fantasmas* (Seix Barral: Madrid, 1991), p. 59: “(...) a diferencia de las artes plásticas, que son esencialmente espaciales, la novela es esencialmente temporal. Hoy sabemos, además, que lo es en el sentido más puro de esa palabra, pues ni siquiera admite ese tiempo espacializado de los astrónomos (...). En un cuadro vemos de golpe y simultáneamente toda su realidad, la vivencia estética es integral e instantánea, podemos sentir el todo, estructuralmente, antes de sentir sus partes o de reflexionar sobre ellas. En la narración es al revés”.

Frente a uma obra de Osman Lins, a junção de espaço e temporalidade compõem algo diferente -na linha de Aumont- pois o autor brasileiro consegue construir descrições (textos) com aspecto de quadros (pinturas), instantes “prenhes” de significado e tempos que -no dizer de Mircea Eliade- estariam na linha do sagrado, eterno e circular. Que aconteça isto com os escritos propositadamente literários, não é de estranhar. Afinal, o escritor pernambucano sonhava com renovar a sua criação de forma permanente ou, pelo menos, em levar ao pé da letra os sentidos pouco habituais a que Lacey faz referência.

Quando o leitor curioso, porém, observa esta angústia nas anotações reunidas de *Marinheiro de primeira viagem* -em teoria fruto fiel da experiência- a gestação de algumas idéias se reveste de um peso maior. A viagem como distância do próprio; como chance para revisitar na memória o conhecido; como oportunidade para traçar novos pensamentos e como período de renovação, de experimentação, é o grão que dá vida a este trabalho. Não só porque as notas de Osman Lins na Europa tenham adquirido concretude do livro, ainda em 1961, mas porque Abel -protagonista do romance *Avalovara*- é também um viajante. Não por acaso escritor. Menos por acaso com um ensaio pronto sobre o tempo mítico e as suas relações com a narrativa.

Publicada pela AABB-Bandeirante em setembro de 1966, uma declaração confirma ter sido aqueles seis meses em Europa (em 1961) uma experiência marcante. Pouco antes de cruzar o Atlântico, Osman Lins tinha concluído o Curso de Dramaturgia na Escola de Belas-Artes da Universidade de Recife. Seria esta a sua primeira visita ao Velho Continente, aos 37 anos e como bolsista da Alliance Française:

-Como e por que escreveu *Marinheiro de primeira viagem*?

-(...) Eu estava cheio de lembranças acumuladas. Elas me impediam de realizar tranqüilamente os trabalhos de ficção que antes me impusera. Então, planejei o relato, pus em ordem as recordações. Como disse em entrevista ao Esdras do Nascimento, escrevi para esquecer. E uma vez que ia fazer o livro, **tentei renovar o gênero viagem**, evitando de modo sistemático e permanente os lugares comuns, atendo-me em geral ao passageiro, ao que nenhum outro viajante poderá encontrar (LINS, 1979, entrevista a Mario Damotta, 132).

Um polido aprendizado da língua francesa, a imperiosa necessidade de vivenciar outros modos e uma imersão no ser interior, levam a Osman Lins a França e conseqüentemente à renovação das lembranças acumuladas que lhe impedem de realizar em santa paz os trabalhos de ficção. Com um terceiro romance em imprensa (*O fiel e a pedra*), Lins narra novamente a própria experiência, só que de uma forma mais literal. Pode-se pensar em uma literalidade ficcionalizada? Reinventada? Recriada? Algo semelhante a isso é o que acontece com esse viajante que acaba por outorgar estatuto de “literariedade” a suas linhas quando referido em terceira pessoa. Fala de si como um outro, um “estrangeiro” -“exilado” quando o escritor romeno Vintila Horia (ou seus livros) circulam por perto. E abre aspas quando deseja que a personagem intervenha de viva voz.

Acaba de chegar a Lisboa, está num velho hotel –cujo nome, por displicência ou fadiga, não reteve- e onde jamais voltará a hospedar-se, mesmo que um dia aqui regresse, pois virão em breve demoli-lo, por causa do metrô. Hotel condenado à morte. (Vibram, implacáveis, as perfuratrizes). É um dos últimos homens a dormir neste quarto (LINS, 1980, 7).

“Foram dias amáveis, estes de Sintra, em companhia dos Márcio. Hoje será a nossa despedida. Dentro de algumas horas tomarei o avião para o Brasil e quem sabe se nos reveremos? (...). Em breve, meu amigo descerá, baterá na porta delicadamente, perguntará se passei bem a noite” (LINS, 1980, 13).

O gênero escolhido para voltar sobre as experiências é o diário, *le journal intime*, um “Diário Tardio” para sermos exatos. O relato começa com o fim da viagem e a lenta retomada do vivido. Os subtítulos que dão nome aos fragmentos, por estranho que pareça, não acunham a fórmula dia, mês e ano. Também não são lugares, mas situações como “Ao fim da tarde” (p. 30) ou “Cena de rua” (p. 41). Quem conta se atém literalmente ao passageiro, àqueles “eventos mentais” (percepções, lembranças, sensações e experiências) assinalados por Lacey.

E é com estes “eventos mentais” que se inicia o amálgama -como se de uma liga de metais se falasse- do tempo e do espaço. Possivelmente ali se encorpam: a “espacialização” de quadros cotidianos, o exercício do ornamento, a preocupação pelo belo-transcendente e a imaginação de situações [como pontes levadiças, observam-se no

diário ligações imaginadas entre dois eventos: a ida de uma moça e a chegada de uma senhora, para colocar um caso, como se fosse a mesma personagem 40 anos depois]. Surgem também os momentos contemplativos de um “presente resgatado” [retoma-se a história ao final da viagem] e os retornos mentais -marcados- à terra natal. Breves trechos de “As sensações reveladas” e “Espaço e Tempo”, nesta ordem, dão a justa medida:

Ia adaptando-se, com rapidez, à sua vida nova e provisória. Como se ela fosse durar sempre. Descobririndo insólito prazer em atos aos quais não estava habituado ou em outros que, familiares, pareciam-lhe novos. À noite, de regresso, lavar roupa, estendê-la sobre o aquecedor, tomar um banho quente, voltar para o quarto. Lentamente, descascar uma fruta –maçã, laranja- da qual apreendia, na solidão, os matizes da casca, só durmo, descobrindo aos poucos a escala de sabores que podia haver na mesma qualidade de laranjas e até numa única maçã; no vinho; no chá; no leite aquecido, bebido devagar (LINS, 1980, 26).

Quando em Pernambuco é plena madrugada, Paris já despertou, os vendedores de jornal estão em seus quiosques, vendendo os matutinos ou revistas ilustradas com o último boato em torno de Margarteh ou de Grace Kelly (...). Às oito da manhã, quando o comércio do Recife abre as suas portas, em Paris os restaurantes começam a povoar-se, muitas lojas fecham e os corredores do metrô ressoam de passos apressados, pois lá é meio-dia (LINS, 1980, 29).

Contribui uma frase de Katherine Mansfield para o exercício memorialístico, frente à vista de uma janela: “Agora... agora são as reminiscências da minha ilha natal que desejo escrever” (apud Lins, 1980, 17). Ainda que transite em outras localidades e outros países, é Paris a Cidade (com maiúscula) onde o “estrangeiro” *se encontra*. São pontos luminosos deste universo, entre outros episódios, as visitas ao Louvre; as marionetes e pantomimas do Jardim de Luxemburgo; o vento frio do Boulevard Raspail; o sentimento de vitória de Edith Piaf; o palco do Sarah Bernhardt (uma constelação de obras, textos variados, atores, cenografias e figurinos, aliás); as velhas torres da Île de la Cité; os almoços na *Maison* de la Alliance; as Tulherias cheias de crianças em dias feriados e a dúvida sobre a identidade da Hanska que continuava a zelar o túmulo de Balzac em Père Lachaise. Quem de fora se encanta com as luminescências, entretanto, acompanha um *tempo espectral* (material, físico e contemplativo) e, em menor grau -pois são menos as referências- de um *tempo*

criatorial (o da produção escrita)⁴. Viagem é a palavra que nomeia a totalidade, mas o espaço para a leitura, o silêncio e a solidão propiciam a aparição de uma voz interior:

A intensidade com que as páginas do livro o atingiam devia-se a que também ele, de certo modo, era um exilado. Decerto, não havia em Paris um inverno inclemente como o descrito nas primeiras páginas do livro; não era possível ‘*se promener par-dessus les poissons*’, nem havia lobos famintos pelas ruas. Mas a ausência de verdadeiras relações humanas pode encontrar no inverno a sua imagem” (LINS comentando *Dieu est né em exil* de Vintila Horia, 1980, 24).

Talvez esta ausência de relações verdadeiras tenha contribuído também para a mudança de percepção do narrador sobre o passado. É curioso como, agora, o movimento acontece de forma inversa: uma circunstância espacial que transforma a sensação de tempo.

Acontecimentos de quatro meses antes, não pareciam muito mais recentes do que os sucedidos há sete ou nove anos. Acontecimentos e figuras. Agrupava-se, em suas lembranças, uma população antiga, e criaturas de quem há pouco mais de um mês se despedira, passavam, em sua memória, a contemporâneas de personagens da infância, mortos ou desaparecidos, extraviados quem sabe em que caminhos. Nem todos (...) pareciam-lhe tão distanciados. Certos rostos, certas vozes -as vozes mais necessárias, os rostos mais amados- recusavam-se a admitir que o tempo interposto entre aquelas horas e o instante dos adeuses fosse contaminado pela extensão do espaço que os separava (LINS, 1980, 30).

Perfilando uma leitura em perspectiva, outros dois aspectos do diário⁵ chamam a atenção. Ambos relacionados com o livro que, no futuro, seria a grande criação (aquela que “exauriu” certos “campos” de sua “mente” e de seu “ser”⁶). Do mesmo modo como muitas crônicas são uma prática de campo para quem se arrisca na

⁴ Jacques Aumont faz uso destes termos no ensaio *O olho interminável [cinema e pintura]* (CosacNaify: São Paulo, 2004).

⁵ Diário, para fins desta comunicação, será o livro *Marinheiro de primeira viagem*. No Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo encontra-se, de fato, a caderneta (inédita) com as anotações feitas por Osman Lins nesta primeira viagem a Europa.

⁶ “Custou-me a sangue e os osos”, terá comentado o escritor em 1973 [p. 169]. “*Avalovara* exauriu certos campos da minha mente, do meu ser (...), eu estaria destinado certamente ao fracasso total se tentasse lavrar nesses mesmos campos”, declarou em 1976 [p. 234]. Ver *Evangelho na taba. Outros problemas inculturais brasileiros* (Summus: São Paulo, 1979).

arte do relato, assim apontam estas anotações uma impressão germinal ao respeito de *Avalovara*. Ora pelas sensações que parecem existir isoladas do mundo (logo se verá um exemplo líquido que lembra o “corpo estranho”, a “presença intolerável”, que surge na linha R), ora pela intensa visão ampla e multisensorial do romance:

Escovava os dentes. Escutava, como sons preciosos, sons outrora insignificantes: o alegre jato da torneira, o bater do copo no aparador de vidro. Enfiava-se sob os cobertores, então frios e que logo lhe devolveriam, multiplicado, o seu próprio calor. Acendia a lâmpada da cabeceira, apanhava o livro cuja leitura interrompera na véspera, retomava o trecho interrompido. Ou escrevia cartas. Mais doce que o calor dos cobertores, mais límpida que o silêncio em torno, uma felicidade o envolvia. Uma alegria sem rugas, na qual deslizava (LINS, 1980, 26).

Levantou-se, despiu o sobretudo, subiu para o Trocadéro. Em algumas árvores, já brilham pequenas folhas verdes. Moças e rapazes, em roupas mais leves, lêem ou estudam, reclinados nos bancos. Mães de família tricotam, rodeadas de crianças. Num carrossel, uma pequena de quatro ou cinco anos (usa óculos e é um pouco estrábica) chora no cavalo de madeira, com medo de ficar sozinha, aos giros. Alguém toca um acordeão (LINS, 1980, 27).

II A CAVIDADE QUE SE ENCONTRA

Em um ensaio *sui generis* que nada tem de total, Ernesto Sábato diz que viajar é sempre um pouco superficial. Esta afirmação, que parece vaga, firma-se com uma ressalva: “O escritor de nosso tempo deve aprofundar na realidade (...). Se viaja, deve ser para aprofundar, paradoxalmente, no lugar e nos seres de seu próprio recanto”⁷. O “lado convexo” deste trabalho mostrou alguns indícios da preocupação de Osman Lins sobre o papel do escritor. A observação que Vintila Horia faz numa entrevista subscrita por Lins em *Marinheiro de Primeira Viagem*, ainda de Paris [“como poderemos criar uma obra exclusivamente para o nosso próprio prazer, perdendo de vista suas implicações sociais?”⁸], é compartilhada, digerida e incorporada à sangue e aos ossos do próprio projeto literário. Em 1969, numa conversação com Esdras do

⁷ Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 18: “El escritor de nuestro tiempo debe ahondar en la realidad. Y si viaja debe ser para ahondar, paradójicamente, en el lugar y en los seres de su propio rincón”.

⁸ A entrevista completa aparece sob o subtítulo “Vintila Horia”, p. 47.

Nascimento, o escritor pernambucano dirá: “Este é o mundo que eu tenho e a época que me foi dada. Cumpre-me enfrentá-los”⁹.

Na época que lhe foi dada -1966 e o que esse ano representa para um escritor no Brasil-, Abel enfrenta o mundo com a palavra. Fazem parte de seus “encontros, percursos e revelações” treze fragmentos de um texto sobre o tempo mítico e suas relações com a narrativa. O estilo que Abel escolhe é o ensaístico -crítico e reflexivo-, justo uma das águas que Osman Lins melhor conhece porque nela navega e porque a ela dedica os descansos noturnos¹⁰. É claro que tudo em *Avalovara* admite várias leituras e o livro de Abel não é a exceção. Afinal, a personagem tem uma “inclinação por tudo que gravita, como os textos, entre a dualidade e o ambíguo”¹¹. Sua missão como criador é investigar os planos “ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se”¹². *A viagem e o rio*, então, considera o eterno, a arte da escrita e o papel do artista em tempos de opressão -tema por sinal fartamente discutido no romance. Neste sentido, o *tempo criatorial* de Jacques Aumont é, agora sim, enquadrado com detalhe.

Vi? Vejo: o tempo e o tempo, as duas faces. Tempos. Vejo e aflijo-me: não tenho meios para expressar. Entretanto, mesmo sabendo ser inútil, devo tentar -um sinal-, pois ver e não dizer é como se não visse. Um sinal (LINS: 2005, R7 / 40).

Num trecho posterior, Abel esmiuçar os critérios. Por enquanto, e apesar da escuridão, a função da pena é “falar” ainda que pareça inútil. A personagem pede um sinal, suplica por um sinal [é outra personagem quem detém a voz no ensaio? Ou pode se pensar que seja Abel ali um narrador-protagonista?]. Em tempos de crise a presença de uma voz é significativa, como o rastejador referido em *A viagem e o rio* que diz: “*Aqui passou uma rês perdida (...). Aqui, perdida, passou uma rês*”¹³, sem saber a cor ou a marca do animal. Quem esse farejador? O escritor? O leitor?

⁹ Ver Evangelho na taba. Op. cit, p. 154.

¹⁰ “Leio à noite, alternando, dentro do possível, ensaio e ficção”, conta Osman Lins a Esdras do Nascimento, numa entrevista publicada em *O Estado de São Paulo* em 24 de maio de 1969.

¹¹ Ver *Avalovara* (Companhia das Letras: São Paulo, 2005), p. 40.

¹² *Avalovara*, R9- p. 64.

¹³ *Avalovara*, R7- pp. 40-41.

Viaja-se para buscar a paz e a imortalidade, o centro espiritual no interior do próprio ser¹⁴. O que seria o tempo mítico neste contexto? Nas linhas do ensaio presentes no oitavo capítulo da linha R, pergunta-se Abel pela existência e o lugar do Pai (escrita a palavra com letra maiúscula). Senão o Criador quando menos uma divindade. A Eternidade mostra-se viva pois ressoa. Ao mesmo tempo está o leitor frente a insetos que não se movem. Do mesmo modo como uma rês foi percebida por um rastejador, um pescador lê agora a superfície das águas e diz: “Aqui há peixe”¹⁵. Assemelham-se estes personagens, sábios graças à experiência, a uma das tipologias de narrador que Walter Benjamin vislumbra no ensaio sobre Nikolai Leskov. Não o marinheiro que migra para voltar com algo que contar; mas ao camponês “que ganhou honestamente a vida sem sair do seu país e conhece suas histórias e tradições”¹⁶.

O título do livro de Abel tem duas partes: uma viagem e um rio. E com a metáfora do rio vem o curso da vida, o andamento das águas, a idéia da mobilidade. O paradoxo que coloca o ensaio, como se verá a seguir, tem a ver com o fluir. Se não há começo nem fim, não pode haver duração. É então um critério privado de limites e afirmador do ‘estar no mundo’.

Imaginal uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, onde existe uma leitura ou execução da viagem. Há uma face da viagem onde passado e futuro são reais; e outra, não menos real e mais esquiva, onde a viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário (LINS, 2005, R11 / 104-105).

Em um determinado momento, o ensaísta põe em prática -de forma mais pronunciada- a “expressão privilegiada de uma visão profunda”. O que, segundo Gérard Genette, constitui a metáfora¹⁷. Não é apenas então a viagem e o rio, senão as narrativas

¹⁴ Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (José Olympio: Rio de Janeiro, 2007). Verbete “Viagem”, p. 951.

¹⁵ *Avalovara*, R8 - p. 51.

¹⁶ Ver *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política* (Brasiliense, São Paulo, 1994), p. 198.

¹⁷ Ver *Figuras* (Perspectiva: São Paulo, 1972), p. 42.

escritas revistas de mistérios e organizadas em começo, meio e fim. Nas narrativas, explica Abel, há um fluxo (um ir) e uma permanência (um estar). Nas entrelinhas reflete-se sobre fixidez e mobilidade (fala-se inclusive de uma fixidez móvel). Neste momento, duas sensações (a viagem e as narrativas) aproximam-se na qualidade do eterno:

Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual –outro rio- existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo nem fim, nos desafia, imóvel e móvel? Vejo no mundo, na superfície do mundo, nas suas águas, um convexo e um côncavo (LINS, 2005, R20 / 328).

E como a leitura do ensaio de Abel -ou a do romance de Osman Lins- é aberta o suficiente para gravitar entre a dualidade e o ambíguo (ainda que abraçada por claros limites), lê-se nestes sentidos -côncavo e convexo- uma abertura ao mundo e uma busca mais íntima, um tempo histórico (o indivíduo na dança do mundo pois existe um mundo) e um tempo mortal (o indivíduo em face aos esgotamentos naturais). Por sorte, criador e espectador, escritor e leitor, continuarão -como o barqueiro de *A viagem e o rio-* presentes em todos os pontos do percurso e com felizes instantes de visão privilegiada.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I. Magia e técnica. Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano. A essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LACEY, Hugh. **A linguagem do espaço e do tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LINS, Osman. **Evangelho na taba. Outros problemas inculturais brasileiros.** São Paulo: Summus Editorial, 1979.

_____. **Marinheiro de primeira viagem.** São Paulo: Summus, 1980.

_____. **Avalovara.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SÁBATO, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas.** Madrid: Seix Barral (coleção Biblioteca Breve), 1991.