



**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-graduação em Literatura**

**SEPARAR, ISOLAR, CLASSIFICAR O QUE NO TEXTO É UNO:  
um narrador, nove espaços e nove tempos em “O pássaro transparente”**

Marcos Eduardo Lopes Rocha

Brasília/2019

Marcos Eduardo Lopes Rocha

**SEPARAR, ISOLAR, CLASSIFICAR O QUE NO TEXTO É UNO:  
um narrador, nove espaços e nove tempos em “O pássaro transparente”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Elizabeth Andrade  
Hazin

Brasília/2019  
Marcos Eduardo Lopes Rocha

**SEPARAR, ISOLAR, CLASSIFICAR O QUE NO TEXTO É UNO:  
um narrador, nove espaços e nove tempos em “O pássaro transparente”**

Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura

Banca Examinadora:

---

Professora Doutora Elizabeth Andrade Hazin (UnB) (Presidente)

---

Professora Doutora Fabrícia Wallace Rodrigues (UnB) (Membro efetivo)

---

Professora Doutora Sebastiana Lima Ribeiro (Agility Educacional LTDA)  
(Membro efetivo)

---

Professora Doutora Ludimila Moreira Menezes (Faculdade Projeção)  
(Suplente)

*A todas pesquisadoras e pesquisadores deste  
país, pela bravura na busca por conhecimento  
mesmo em tempos de ameaça.*

## AGRADECIMENTOS

A mim, por perseverar ao longo de todos os altos e baixos encontrados no percurso.

A minha orientadora Elizabeth Hazin e a Osman Lins, mestres que sempre me direcionaram à excelência.

A minha mãe, Maria do Socorro, e ao meu pai, Manoel Andrelino, pelo apoio incondicional.

Aos membros do Grupo de Estudos Osmanianos, por todos os diálogos instigantes e pelo companheirismo.

A todas as professoras e professores que, com ética e empenho, fizeram parte da minha formação acadêmica.

Às minhas amigas e amigos, em especial a Pedro Barreto e Ana Castello, nunca entediados ao me escutarem durante três anos falando repetidamente sobre o mesmo tema.

A Luiza Chaves e a Amanda Lucy, por terem lido e revisado minha dissertação.

A Maíra Medeiros, pelas indicações de livros e pelas explanações sobre tarot.

A Tham Borges e Anderson Vieira pela companhia diária.

A Raquel Lustosa, por ter me recebido assim que me mudei para Recife.

A George Farias, pelas massagens ayurvédicas capazes de desfazer os nós de tensão adquiridos no processo de finalização deste texto.

Ao governo de Luiz Inácio da Silva e de Dilma Rousseff, sem os quais possivelmente não seria possível meu ingresso em universidade pública.

A Rafael Souza, por ter me acolhido por longos quinze dias em São Paulo, viagem necessária para ter acesso ao Fundo Osman Lins no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Ao Santuário Mãe Anandamayi, por ter possibilitado alguma leveza e tranquilidade ao longo do Mestrado.

Às filhas de Osman Lins por estarem sempre dispostas a cooperar com minha pesquisa.

*Se eu fosse um pássaro,  
voaria alto sobre o mundo,  
à noite voltaria para casa em seu jardim,  
construiria um ninho entre os galhos  
e com o bico pentearia seu cabelo.*

*Se eu fosse um pássaro,  
contaria meu tempo em pérolas,  
sob minhas asas você encontraria abrigo,  
com insetos te manteria bem nutrido  
E eu proclamo a razão porque  
eu tenho que voar.*

*Mas, você quis que eu fosse garota  
sem plumagem, sem urgência  
Então, minhas asas desapareceram  
e o que restou foi apenas medo e eu  
Proclamo a razão porque  
eu tenho que voar.  
Eu tenho que voar.*

The Knife, Bird, tradução minha.

*“O peso necessário  
ao rigoroso voo, e fácil,  
peso que conhece  
os mistérios dos números: ponto de intersecção  
de tensa e invisível teia”*

Osman Lins, “Ode”.

*“O que escrevi provocará náuseas no crítico digno que adota, ante a obra literária, uma postura solene, como implicitamente legislam os centros mais prestigiosos. Não sou, porém, um crítico digno, nem sequer pretendo ser um crítico, e, no que tange à dignidade, tantas vezes um valor industrial, como a resistência nos motores ou a firmeza de cores nos tecidos, quem afirma que a possui?”*

Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*.

*“Vibro de alegria, pela primeira vez conheço o gosto da alegria. Mas essa alegria gera um pássaro ainda preso e inquieto. Olho para Inácio Gabriel na obscuridade do cinema; com a atenção fixa na tela, ele não sabe que o observo; seu rosto plácido tem algo de um reflexo, nele se reflete um velho. De repente me vê, vê que o observo, o velho foge e sua juventude vem à tona. Galerias do Municipal, intervalo de um concerto, volto do toailete e vejo-o à distância, a mão no queixo; nada tem do adolescente que pouco antes joga aviões na plateia e nomeia sorrindo as mulheres esvoaçantes do forro, até sua cor é diferente; aproximo-me e o rosto que se ergue para mim é o que eu amo. Nós na Confeitaria Vienense, comprando doces que comemos na praça da República, olhando os patos no pequeno lago. ‘O que será de nós?’ Ignoro que pela sua boca outra voz está falando e não posso entender este som de ondas quebrando-se em rochedos, distintamente ouvido no mesmo instante em que ele faz a pergunta. ‘Nós quem, Inácio?’ ‘Nós, que de um modo ou de outro não queremos oprimir os demais’ ”.*

Osman Lins, *Avalovara*.

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo central apresentar um diário de releituras de certa narrativa de Osman Lins, “O pássaro transparente”. Conto de abertura de *Nove, novena* (1966), “O pássaro transparente” carrega muitas das características literárias que fizeram Osman Lins afirmar ter chegado à plenitude escritural com este livro. Portanto, lança-se o presente trabalho à investigação de como se manifestam nessa narrativa muitas das preocupações literárias do projeto de Lins, sobretudo o uso da geometria aliada à teoria da narrativa. Para tal, o caminho percorrido ao longo deste ensaio terá início pelo aparecimento do número no engendramento estrutural do narrador, do espaço e do tempo em “O pássaro transparente”. Mediante o câmbio de foco narrativo (de externo para interno), o narrador articula nove diferentes cenas ou “quadros”. Cada quadro é composto por duas manifestações de foco narrativo, respectivamente externa e interna. Para cada quadro, há um espaço e um tempo. São enfocadas, no desenvolvimento do trabalho, as três categorias narratológicas para que, afinal, se fundamente a afirmação de que há, em “O pássaro transparente”, uma relação de fractabilidade e de micro/macro imagem com *Nove, novena*. Como o objetivo não é levantar tais questões sem pensá-las dentro do contexto da obra de Osman Lins, far-se-ão presentes citações de diversos outros textos do pernambucano (ora ficcionais, ora ensaísticos), sobretudo *A rainha dos cárceres da Grécia*, romance que inspirou tanto a forma desta dissertação quanto seu conteúdo.

**Palavras-chave:** “O pássaro transparente”; *Nove, novena*; Osman Lins; geometria; narrador; espaço; tempo; *A rainha dos cárceres da Grécia*.



## ABSTRACT

This dissertation aims to present a diary of rereadings of a certain narrative written by Osman Lins, "The transparent bird". Opening tale of *Nine, Novena*, "The transparent bird" carries many of the literary features that have made Osman Lins claim to have reached scriptural fullness with this book. Therefore, this paper is launched to investigate how many literary concerns of the Lins project manifest itself in this narrative, especially the use of geometry combined with narrative theory. Thereunto, the path followed throughout this essay starts at the appearance of the number in its structural engendering of the narrator, the space and the time in "The transparent bird". Through the exchange of narrative focus (from external to internal), the storyteller articulates nine different scenes or "frames". Each frame is composed of two narrative focuses manifestations, respectively external and internal. For each frame, there is a space and a time. The three narratological categories are focused on the development of the work so that, after all, the assertion is made that there is, in "The transparent bird", a fractability and micro/macro image relation with *Nine, novena*. Since the objective here is not to raise such questions without considering them within the context of Osman Lins's work, there will be several quotes from other texts of the same author, especially *The queen of the prisons of Greece*, novel that inspired both the diary form of this dissertation and its content.

**Keywords:** "The transparent bird"; *Nine, novena*; Osman Lins; geometry; narrator; space; time; *The queen of the prisons of Greece*.

## SUMÁRIO

<b>Escrito depois para ser lido antes.....</b>	<b>11</b>
<b>O número.....</b>	<b>22</b>
5 de julho de 2018.....	23
<b>Narrador, foco narrativo, dispositivo de mediação, intriga, estrutura .....</b>	<b>35</b>
8 de julho.....	36
9 de julho.....	38
10 de julho.....	41
14 de julho.....	44
15 de julho.....	46
24 de julho.....	48
31 de julho.....	50
1 de agosto.....	51
2 de agosto.....	53
4 de agosto.....	54
5 de agosto.....	57
7 de agosto.....	59
<b>Espaço, ambientação, insulamento, Pernambuco.....</b>	<b>66</b>
13 de agosto.....	67
19 de agosto.....	70
22 de agosto.....	75
29 de agosto.....	81
31 de agosto.....	84
16 de setembro.....	86
17 de setembro.....	90
26 de setembro.....	93
2 de outubro.....	95
10 de outubro .....	103
<b>O tempo e o luto.....</b>	<b>107</b>
13 de novembro.....	108
17 de novembro.....	118
23 de novembro.....	128
<b>Considerações finais.....</b>	<b>138</b>
27 de março de 2019.....	139
<b>Bibliografia.....</b>	<b>152</b>
<b>Lista de figuras.....</b>	<b>164</b>

**Escrito depois para ser lido antes**

*“Descobrimo um modo criador e livre de  
existir”*

Osman Lins, “O pássaro transparente”.

As palavras de Marina Tsvetáeva, poeta modernista russa, exprimem pontos importantes sobre os objetivos da crítica à primeira narrativa de *Nove, novena* (1966) — segundo volume de contos<sup>1</sup> publicado pelo escritor pernambucano Osman Lins — presente nesta dissertação: “A crítica de um bom poeta, em sua maior parte, é apaixonada, seja por empatia ou por estranheza. Daí decorre que ela é uma relação pessoal com a obra e não um juízo, daí decorre que é uma não crítica; daí eu a escuto”<sup>2</sup>. Em sua obra *O poeta e o tempo*, Tsvetáeva sublinha que, para ela, um bom leitor de sua poesia é aquele que desenvolve com ela relação de intimidade, e só uma crítica que não fosse um juízo despertaria sua curiosidade. Nesse sentido, o *objetivo específico* da pesquisa aqui apresentada não é discorrer somente sobre “O pássaro transparente” — narrativa cujo entrecho se centra na vida de um homem frustrado por não ter conseguido realizar os seus sonhos, abandonados em detrimento dos planos traçados para ele por seu pai, sujeito austero e avaro — como também expor parte da relação leitor/texto vivida por mim com o conto ao longo de três anos.

Então, antes de tudo, este texto propõe-se a acrescentar conhecimento à fortuna crítica de “O pássaro transparente”, narrativa muitas vezes ofuscada pelo brilho de outras componentes de *Nove, novena*, como “Retábulo de Santa Joana Carolina” e “Um ponto no círculo”, exemplos da novidade gráfica desenvolvida por Lins dentro da construção textual deste livro, com a presença de símbolos marcadores da polifonia narrativa. A *metodologia* para executar esse primeiro objetivo deu-se, primeiramente, de leituras e releituras de “O pássaro transparente” — das quais, depois da ducentésima vez ainda bem no começo do meu mestrado, fui perdendo as contas. Questões sobre o texto logo foram surgindo e se abrindo para outras leituras, dentre as quais a da própria obra de Osman Lins que se fez imprescindível pela continuidade de suas ideias ao longo do curso cronológico.

---

<sup>1</sup> Tomo, aqui, conto por sinônimo de narrativa curta. De fato, há, na folha de rosto da edição que consulto, a indicação “narrativas” para os textos que *Nove, novena* engloba. Creio que a escolha seja consciente e que sinalize uma comunicação entre as narrativas do livro. As relações entre a estrutura de “O pássaro transparente” e a de *Nove, novena* será tema discutido mais à frente, contudo, neste texto, não me preocupo em estender a reflexão para a questão do gênero literário e, assim, discutir possíveis nuances na oposição terminológica conto/narrativa. Portanto, tomarei a palavra conto pelo significado de narrativa curta unicamente para evitar repetição.

<sup>2</sup> TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Áyiné: 2017, p.33.

À vista disso, mostra-se o *objetivo geral* desta dissertação. É ele pensar “O pássaro transparente” dentro do contexto geral da obra osmaniana<sup>3</sup> e em paralelo a ela, sobretudo sua relação com *Nove, novena*. Ao longo de larga leitura das produções literárias do escritor pernambucano, é possível detectar um projeto literário — ou uma visão de mundo? — coeso, dentro do qual o conto se encontra. Dessa forma, este ensaio pretende captar o olhar específico de Osman Lins para a literatura trazendo outros textos do escritor para a análise de “O pássaro transparente”. Desenvolvendo pensamento semelhante, Tsvetáeva, na sua referida obra, ainda afirma, sobre sua ideia de crítica literária, que “não tem direito de julgar um poeta quem não leu cada um de seus versos. A criação é sequência gradual e sucessão”<sup>4</sup>. Seguindo essa linha de raciocínio, penso não ser possível fazer leitura de “O pássaro transparente” capaz de abarcar sua complexidade sem associar às publicações seguintes e anteriores ao conto, ignorando, nas palavras de Tsvetáeva, “a sequência gradual e sucessão” no pensamento de Osman Lins sobre a literatura.

Resumem-se as primeiras delimitações desta dissertação, as quais tomaram ainda mais forma com novas releituras de “O pássaro transparente”. Sobre essa narrativa, eu percebi um ponto para aprofundamento (um mistério): a sua estrutura fragmentada em nove partes assim como o livro *Nove, novena* considerado como um todo. A fragmentação da estrutura de “O pássaro” originava-se do entrelaçamento de três elementos narratológicos: narrador, espaço e tempo. Assim, nasceu o *plano* desta dissertação. Fez-se necessário um primeiro segmento, menor, introduzindo a relação *geométrica* do nove em “O pássaro” e em *Nove, novena*. E, na sequência, há outros três segmentos principais sobre cada uma das categorias narratológicas em questão para, enfim, retornar, nas considerações finais, às questões levantadas no segmento introdutório, arrematando-as.

Já com alguns pensamentos em papel sobre a estrutura de “O pássaro transparente”, eu me voltei a uma releitura do último romance publicado por Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*<sup>5</sup>. Neste romance, um professor de História Natural escreve um diário de leitura sobre livro inédito<sup>6</sup> escrito por Júlia Marquezim Enone, sua finada amante. Em busca

---

<sup>3</sup> Para não dizer que não houve exclusão de nenhuma de suas produções textuais, menciono a escolha de deixar de fora a completude dos textos dramáticos escritos por Lins. A outras obras tanto ficcionais quanto ensaísticas, faço menção dentro das devidas adequações contextuais exigidas pelo enfoque em “O pássaro transparente”.

<sup>4</sup> TSVETÁEVA, 2017, p. 20.

<sup>5</sup> LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

<sup>6</sup> Também denominado *A rainha dos cárceres da Grécia*, cujo entrecho é centrado na jornada da heroína Maria de França, pobre e louca, que se vê perdida nos labirintos do sistema burocrático brasileiro em busca de aposentar-se por invalidez, vista sua debilitada condição mental.

de memórias que o conectem a Enone, o Professor<sup>7</sup> lança-se em um estudo crítico do romance homônimo ao de Lins, o qual — para minha surpresa — abrange, respectivamente, os três elementos narratológicos na sequência: narrador, espaço e tempo assim como meu plano para análise de “O pássaro transparente”. Incontestavelmente, essas categorias narratológicas constituem qualquer texto literário, mas, sendo um dos meus objetivos trazer outras obras de Osman Lins para esta análise, surgiu-me a ideia de tornar *A rainha dos cárceres da Grécia* a forma para o engendramento deste texto. Nesse romance, Lins descreve não só o que pensa ser um ideal de crítica — muito similar às ideias de Marina Tsvetáeva, defensora de uma crítica (literalmente, no caso do Professor) apaixonada, também obstinada e profunda — como igualmente oferece uma gama de conhecimentos teóricos sobre os elementos narratológicos aprofundados no corpo deste escrito.

Assim, nasceu a ideia de explorar o gênero diário, forma textual para maior parte desta dissertação, cuja inspiração se encontra no último romance de Lins. A escolha por um gênero textual com linguagem destoante da recorrente em trabalhos acadêmicos funciona como uma faca de dois gumes. Por um lado, o diário me mantém mais fiel ao princípio de expor parte do processo da minha relação com “O pássaro transparente” antes que propriamente um juízo de valor sobre o conto ou uma interpretação com peso de verdade. Outra vantagem é transformar em tema o ato da leitura e o próprio trabalho do pesquisador, resistências neste contexto político soturno para as áreas das humanidades no Brasil. Neste fazer, eu dou também ocasião para a citação, sempre que adequado, de *A rainha dos cárceres* em paralelo a comentários críticos sobre “O pássaro”. Por outro lado, é arriscado o recurso soar despropositado ou como um descuido — o que poderia impelir quem lê à rejeição dos argumentos por mim levantados.

Para embasar minha proposta analítica na forma de diário, rebusquei respostas nas palavras de Roland Barthes, em ensaio homônimo à coletânea *Crítica e verdade*. Neste texto, o teórico destrincha a por ele nomeada crítica verossímil — pautada em objetividade, gosto, clareza e assimbolia —, cujos argumentos assertivos são de que reflexões sobre determinada obra literária devem basear-se em indícios objetivos, nos valores habituais associados à literatura, em uma linguagem purista e na rejeição à pluralidade de significados simbólicos do texto. Em direção contrária ao pensamento da crítica verossímil, Barthes afirma:

Ora, há mais ou menos cem anos, desde Mallarmé, sem dúvida, um remanejamento importante dos lugares de nossa literatura está em curso: o que se troca, se penetra e se unifica é a dupla função, poética e crítica, da escritura; não só os escritores fazem

---

<sup>7</sup> Uso a letra maiúscula aqui para distinguir a personagem cujo nome não é apresentado ao longo do romance.

eles próprios sua crítica, mas sua obra, freqüentemente, enuncia as condições de seu nascimento (Proust) ou mesmo de sua ausência (Blanchot).<sup>8</sup>

Como Marcel Proust e Stéphane Mallarmé, Osman Lins, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, “enuncia suas condições de nascimento” a partir de uma construção gradual e dependente do curso do tempo. Então, eu, por meio do gênero diário, estaria seguindo ideia barthesiana em revérbero na escrita do Professor: a busca por uma linguagem textual que põe em evidência o próprio processo de sua escritura e que possui dupla função, poética e crítica. Por certo, poderá a possível leitora ou leitor deste ensaio encontrar trechos em tons mais poéticos unidos à linguagem crítica, atestando a mencionada dupla função da escritura.

Outrossim, abre-se um diário de leitura à infinidade do ato de reler, passível de ser repetido enquanto houver a leitora ou o leitor determinação para fazê-lo<sup>9</sup>. Infinda é a abertura à releitura de um texto literário porque cada uma carrega particulares estruturas de significação, responsáveis pela fabricação de uma pluralidade de sentidos, não somente um único sentido a ser descoberto pelo crítico. Seria ingênua, na contemporaneidade, uma crítica predisposta a elencar um único sentido em poema ou romance ao invés de refletir sobre como existe, em cada texto, relações estruturais entre seus elementos capazes de desdobrar as suas possibilidades significativas. “Pois, se as palavras tivessem somente um sentido, o do dicionário, se uma segunda língua não viesse perturbar e liberar ‘as certezas da linguagem’, não haveria literatura.”<sup>10</sup>

Embora divergente da linguagem tipicamente acadêmica, o uso do gênero diário nesta dissertação incorpora a multiplicidade de significações produzidas pela estrutura literária, no caso a do “O pássaro transparente”. Parto da lógica de que, embora, no fim, houvesse um texto finalizado como produto, sempre existiria a possibilidade de dar continuidade tanto à releitura do conto quanto à escritura deste texto. Independentemente de há três anos eu estar me relacionando com a narrativa, ela ainda geraria novos sentidos. A própria fortuna crítica da obra osmaniana valeu-se dessas características do diário incorporando o gênero ao formato do ensaio. *Quem sou?* — livro composto por treze textos críticos sobre *A rainha dos cárceres*

---

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. p. 209-10.

<sup>9</sup> Um diário crítico como o do Professor, em diferentes níveis, assemelha-se ao que Umberto Eco conceitua por obra aberta, cuja característica principal se assenta em sua finalidade de ser, em si, seu próprio processo de engendramento e não uma conclusão, um ponto final em definitivo. O conceito de obra aberta refere-se a uma obra intérmina, sempre em construção (característica que busco também eu reproduzir neste ensaio). Ver ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>10</sup> BARTHES, 1970, p. 214.

da Grécia, organizado por Elizabeth Hazin, Francismar Ramírez Barreto e Maria Aracy Bonfim — dispõe do gênero textual de seu próprio objeto de estudo para reflexões críticas sobre uma de suas personagens, o espantalho protetor de Maria de França. Na introdução, as organizadoras pontuam seus objetivos ao analisar o último romance de Lins:

Assim, então, como o tempo é a marca desta obra osmaniana, o tempo será também a marca de *Quem sou?*: sou eu quem eu retrato (páginas mimeografadas à margem de *A rainha dos cárceres da Grécia*). Se Ana da Grécia, personagem admirada por Maria de França, foge das transformações das coisas, de tudo o que tenha a ver com construção (bordado, casa, família, poema), *Quem sou?* (adotando também o formato de diário, em ocasiões o tom do Professor e em outras uma cota de ficção) avança no sentido contrário: encara o tempo de frente, e se desenrola desde o dia 6 de janeiro até o 23 de setembro. Treze datas, cada uma para um dos autores os quais compõem dessa forma o inusitado contorno de uma personagem.<sup>11</sup>

Como as treze pessoas responsáveis pelos ensaios de *Quem sou?*, encaro o tempo de frente e assumo os riscos em tentar descobrir “um modo criador e livre”<sup>12</sup> para escrever esta dissertação. Pôr-me frente ao fluxo do tempo na escrita de um diário não significou, por um momento, desprezo à reescrita ou ao ato de revisão do meu texto. Isso ficará explícito na menção à viagem feita por mim ao arquivo de Osman Lins no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a qual ocorre posteriormente às aparições das informações lá encontradas. Então, muitas vezes preferi retornar aos escritos para adicionar novas referências e refinar certos trechos. Dei prioridade sempre à qualidade textual, de forma que se poderia dizer que este ensaio é antes a simulação de um diário. Os eventos ocorridos foram baseados em eventos de minha vida, no entanto foram adicionados elementos de ficção na intenção de manifestar um certo olhar para o mundo e a literatura.

Dentro do planejamento traçado para esta dissertação, há, em primeiro momento, o segmento intitulado “O número”, responsável por iniciar o diário, na data de 5 de julho de 2018, aniversário de noventa e quatro anos do nascimento de Osman Lins. O segmento, mais curto, funcionará como uma introdução, pela qual narro momentos anteriores à construção do diário e, sobretudo, pontos da primeira descoberta sobre “O pássaro transparente”: sua estrutura geométrica regida pelo número nove. Como a geometria surge a partir da relação entre três elementos narratológicos, optei por trazê-la antes para, ao fim, a ela retornar. “O número” abordará, brevemente, a simbologia do nove e também ideias sobre a geometria

---

<sup>11</sup> HAZIN, E.; BARRETO, F. R.; BONFIM, M. A. *Quem sou?*: sou eu quem eu retrato. Brasília: Siglaviva, 2016.

<sup>12</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. 4ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 19. Passagem da referência do personagem principal à artista.



fractal no conto e no livro em que está inserido. Em seguida, começa o corpo do diário, dividido em três segmentos. Cada um será indicado por um conjunto de palavras-chaves, sempre em negrito ao longo do segmento, e uma epígrafe. Como se trata de um diário, optei não por capítulos e sim por manter a sequência dos dias e destacar as palavras-chave de cada um dos segmentos, cujos temas não serão engendrados de modo excessivamente estanque.

Na primeira parte, levantarei, a partir de “O pássaro”, questões teóricas sobre o narrador e algumas outras categorias e conceitos a ele relacionados, como foco narrativo, dispositivo de mediação, intriga e estrutura. Em seguida, no segmento sobre espaço, eu fiz distinções teóricas — sempre aplicando-as ao conto — sobre espaço e ambientação, os diferentes tipos de espaço (físico, social e psicológico), a questão do insulamento das personagens e, enfim, a representação de Pernambuco, a qual transcorre ao longo de toda a obra osmaniana de ficção. Por último, o segmento sobre o tempo trará uma reflexão sobre os tempos do discurso e da história. Aquele basear-se-á principalmente em índices temporais presentes nos verbos e este na disposição temporal geométrica dos nove quadros do conto. Esta disposição possibilita que um outro elemento, para além do tempo em si, surja: a centralidade do luto. Este segmento terá uma estrutura diferente das anteriores, sendo dividido também em três partes segundo o número de categorias narratológicas aprofundadas neste diário. Cada dia será dividido entre os três turnos: manhã, tarde e noite. Formam-se assim *nove* fragmentos no total conforme a segmentação de “O pássaro transparente”. Essa foi uma forma encontrada de reproduzir neste trabalho certas questões da geometria fractal presentes na estrutura do conto. Por fim, nas considerações finais — escritas em 27 de março de 2019, dia do quadragésimo sexto aniversário de morte de Júlia Marquezim Enone e, por coincidência, de meu vigésimo sexto aniversário —, minha linha de raciocínio culminará na apresentação da relação de micro/macro imagem entre “O pássaro” e *Nove, novena*.

Gerou-se dessa idealização estrutural o título desta dissertação. “Separar, isolar, classificar o que no texto é uno” faz referência a certa passagem do diário do Professor no dia 28 de outubro<sup>13</sup>, de modo a indicar a origem da inspiração — em *A rainha dos cárceres da Grécia* — do formato e do conteúdo desta dissertação. Os números em “*um* narrador, *nove* espaços e *nove* tempos” apontam à perscrutação da presença da geometria não-euclidiana em

---

<sup>13</sup> “Penso: o texto, uma vez decomposto (no sentido químico), decifrado — e se a decomposição integral seria viável e provável, como ambicionar à total decifração? —, de certa forma se evola. Mesmo pensando assim, sou homem de meu tempo e, como um nadador a quem puxa a corrente, vou sendo levado, neste meu comentário, a separar, isolar, classificar o que no romance é uno” (LINS, 2005a, p.55).

“O pássaro transparente” tanto no segmento “O número” quanto nas “Considerações finais”. Por fim, as três categorias narratológicas do título manifestam o caminho analítico feito no corpo do diário.

Como mencionado, todas as questões desenvolvidas neste texto irradiam as várias releituras de “O pássaro transparente” e as questões que foram aparecendo a partir do próprio texto. Então, a bibliografia de base utilizada ao longo desta dissertação — afora obviamente a obra osmaniana e sua fortuna crítica, cernes básicos desde o primeiro momento das questões aqui meditadas — é resultado da sondagem de certos enigmas. *A priori*, dicionários foram as maiores fontes de consulta, sobretudo o sobre conceitos da narratologia. Se eu lia em “O pássaro” algo que me remetia ao conceito de narrador ou de outras categorias narratológicas, era em dicionário que eu buscava por explicações. Outro exemplo seria a consulta em dicionários de símbolos para pensar a amplidão significativa de certos índices da narrativa. Eu recorri também a certas obras de teoria da literatura, algumas das quais eu havia conhecido através de citações do próprio Osman Lins (priorizadas neste trabalho sempre que possível, para ater-me a reflexões do próprio autor) e outras, por serem títulos relevantes sobre um tema específico, surgidas de acordo com o caminhar da pesquisa. Em última instância, até me vali de enciclopédias livres na internet, sem necessariamente a intenção de passar informações imprescindíveis e muito precisas (geralmente, essas citações veiculam informações acessórias e que poderiam facilmente ser retiradas do texto sem causar prejuízo), mas para demonstrar como, a quem pesquisa na contemporaneidade, o meio virtual possibilita acesso instantâneo a uma informação, seja ela mais ou menos confiável. Não havia anteriormente eu feito menções, em trabalhos acadêmicos, a sites como a *Wikipédia*, no entanto, em certo ponto da escrita do diário, percebi como era comum, no meu processo, — por exemplo, para citar pessoas ou conceitos por mim desconhecidos até o momento — procurar antes informações sobre eles na enciclopédia livre. Sendo a internet um aporte indubitavelmente usual no ano de 2018, não vi mal em deixá-lo explícito como uma forma de combater certos preciosismos das referências acadêmicas e também para marcar a época da confecção do diário. Para mim ao menos, seria estranho um escrito ambientado nos dias de hoje que excluísse por completo a existência da internet e as interações por ela possibilitadas mediante certos aplicativos.

Antes de finalizar esta apresentação, a qual nomeei “Escrito depois para ser lido antes”, em referência ao título dado por Osman Lins à introdução de sua tese de doutorado, há uma questão final a ser respondida: por que escrever um texto tão extenso sobre um mesmo

conto, tão curto? Talvez a pergunta mais importante desta introdução seja essa, porém guardei por último, pois a sua resposta pode juntar-se a uma apresentação biográfica de Osman Lins e a um resumo de sua obra. Assim, cumpro com duas necessidades introdutórias de uma só vez.

Nascido em 1924 em Vitória do Santo Antão, cidade do Estado de Pernambuco, Osman Lins perdeu cedo a mãe — 16 dias após seu nascimento — por complicações em seu parto e foi criado por sua vó, Joana Carolina, e sua tia, Laura. Em região conhecida por ser berço de grandes poetas — Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo e, mais contemporaneamente, Chico Science —, Lins opta por enveredar na prosa, em 1955, com seu livro de estreia, *O visitante*. Dois anos depois, seria publicado *Os gestos*, primeiro volume de contos do escritor e, posteriormente, o romance *O fiel e a pedra*, em 1961. Antes de *Nove, novena*, Lins ainda publicaria uma narrativa de viagem em 1963, *Marinheiro de primeira viagem*, e uma peça de teatro, *Lisbela e o prisioneiro*, em 1964. Mas, é em 1966 que finalmente Osman Lins lança um livro, que o leva a acreditar ter atingido sua plenitude como escritor. *Nove, novena* inaugura uma série de elementos novos na poética osmaniana que impulsionam os textos do autor em uma direção nova na literatura brasileira, já distanciada da estética realista machadiana e do modernismo regionalista de Graciliano Ramos, característica, à primeira vista, das primeiras narrativas de Lins. Contudo, é com *Avalovara*, publicação de 1973, que o escritor consolida certas ferramentas narrativas estreadas em *Nove, novena*. Por fim, em 1976 é editado seu último e já mencionado romance, *A rainha dos cárceres da Grécia*, a que ele adiciona a questão da paixão pela leitura.

Pensando a cronologia da obra ficcional osmaniana, Graciela Cariello, em “*Nove, novena* no contexto da obra infinda de Osman Lins”, pontua que dividi-la em fases é tarefa que gera divergências na crítica especializada. Enquanto Sandra Nitrini opta por dividir a obra narrativa de Osman em dois conjuntos — o primeiro, em que se encontram características de uma narração mais realista e tradicional, e o segundo, inaugurado por *Nove, novena* e concluído em *A rainha dos cárceres*, com a apresentação de certas inovações na poética do autor —, Ana Luiza Andrade favorece uma divisão em “três fases: a procura, a transição e a plenitude”<sup>14</sup>. Segundo Andrade, na paráfrase de Cariello, é composta a fase da procura por todas as já mencionadas narrativas publicadas antes de *Nove, novena*; este livro, por sua vez,

---

<sup>14</sup> CARIELLO, Graciela. “*Nove, novena* no contexto da infinda obra de Osman Lins”. In: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BERRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy [orgs.]. *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.

demarca a fase de transição na poética osmaniana, a qual atinge a plenitude com as publicações de *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*.

A divisão feita por ambas as autoras é baseada em afirmações do próprio Osman Lins, que, em diversas entrevistas, ratifica ser *Nove, novena* um livro em que ele se vale de técnicas novas em comparação à sua produção pregressa ou à literatura do Brasil:

Sim, há vários aspectos do livro que contrariam a tradição, e isto vem sendo assinalado com muita insistência pela crítica. É preciso esclarecer, porém, que essas inovações não foram procuradas. Elas não foram postas no livro gratuitamente, para chamar atenção, para dar uma ideia de excentricidade. Estão ali porque foram necessárias e refletem minha visão do mundo e da literatura. Consta o livro de nove trabalhos de ficção (donde o título *Nove, novena*). [...] Ora, nos nove trabalhos reunidos em *Nove, novena*, reflete-se minha verdade. O que sou, o que vejo, o que sinto. Assim, os métodos que empreguei vão refletir, com máxima precisão, exatamente isto. Se meu livro obedecesse a processos tradicionais de composição estaria traindo minha maneira de ver, não refletiria minha visão do mundo.<sup>15</sup>

[...] É um livro realmente novo, não apenas em relação a minha obra anterior, mas em relação à própria literatura brasileira, segundo vêm assinalando — espero que com justiça — as notas e comentários publicados a respeito. Não renego, em absoluto, meus livros anteriores. Através deles pude chegar a este último, que assimila e ultrapassa toda experiência passada. Mas o *Nove, novena* inaugura uma fase de maturidade, talvez de plenitude, em minha vida de escritor. Com ele (no momento em que alcanço a quarentena), suponho haver resolvido problemas literários que há anos me perseguiram e conquistado uma expressão pessoal. Quero dizer, métodos de concepção e de execução que devem relativamente pouco a obras alheias.<sup>16</sup>

A consciência de Osman Lins de que *Nove, novena* inaugura uma fase de plenitude — para Andrade de transição — em sua vida de escritor dá-se pelo desenvolvimento de novas questões literárias, como, exemplifica Cariello, a hibridização de gêneros, a forma geométrica e mesmo a tematização do fazer literário. Por hibridização de gêneros, podemos entender o processo ocorrido em “Os confundidos”, cuja estrutura, apesar de narrativa, se assemelha à do drama teatral. Por sua vez, uma das melhores amostras do uso da geometria na composição estrutural das narrativas de *Nove, novena* está em *Luminosa síntese* (2013), dissertação escrita por Loide Chaves. Nesse texto, a pesquisadora expõe a descoberta de que, na segunda narrativa de *Nove, novena*, há a proporção matemática do número de ouro<sup>17</sup> — vale ressaltar

---

<sup>15</sup> LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979, p. 134.

<sup>16</sup> *Idem*, 1979, p. 141.

<sup>17</sup> O número de ouro é um dos temas estudados pelo matemático Matila G. Ghyka, o qual aparece na epígrafe de *Nove, novena*. Sobre o assunto, Loide Chaves afirma no trabalho mencionado: “dentro dessa concepção da matemática como matriz das construções da natureza e da arte, apresenta-se como pertinente o termo que nomeia o livro de Ghyka, — número de ouro, que é a conhecida razão áurea, uma grandeza matemática correspondente ao número  $\varphi \approx 1,6180$ . A proporção matemática conhecida como razão áurea ou divina proporção representa um molde geométrico amplamente utilizado pela arte desde a Antiguidade e tem grandes representantes no movimento artístico do Renascimento.” (2013, p. 21)

ser o símbolo do ouro um ponto no círculo, indo esta estrutura geométrica de encontro com o título da narrativa — presente no homem vitruviano de Leonardo da Vinci. Por fim, a tematização do fazer literário é evidente no próprio “O pássaro transparente”, conto sobre um homem que, quando garoto, sonhava em se tornar poeta.

A partir da perspectiva de que *Nove, novena* é um marco na produção literária de Lins, uma pergunta firmava-se em mim: por que teria ele, escritor tão meticuloso, escolhido “O pássaro transparente” para introduzir um livro tão importante em sua carreira? Então, a *justificativa* desta pesquisa girar em torno da primeira narrativa de *Nove, novena* — respondendo à pergunta “por que escrever um texto tão extenso sobre um mesmo conto, tão curto?” — é pela busca por maiores *detalhes*<sup>18</sup> acerca do conto, visto ser certo “O pássaro transparente” não estar em primeiro lugar no livro por alguma aleatoriedade. Com esta resposta, encerro esta breve apresentação.

---

<sup>18</sup> Far-se-á explícita a busca por detalhes neste ensaio na presença excessiva de notas de rodapé — veiculadoras de informações acessórias as quais, por mim, são igualmente priorizadas no corpo do texto.

## O número

*“Uma concepção geométrica sintética e clara  
sempre fornece um bom plano”*

Matila C. Ghyka, epígrafe de *Nove, novena*.

5 de julho de 2018

M.M. vinha há tempos oferecendo-se para jogar tarot para mim. Eu mesmo já havia obtido um baralho de Marselha com os Arcanos Maiores e, recorrentemente, sacava dele o Eremita, carta regida pelo signo de Virgem e pelo número *nove*. Numa circunstância, perguntei a M.M. o que poderia significar a repetição de tal Arcano. “Geralmente, existe um arquétipo com o qual você se identifica mais em determinado momento da vida. É como se você tivesse, no baralho, uma carta sua que, de tempos em tempos, vai mudando. Você estuda um livro com ligação ao número nove, não é? Pode ser isso que te aproxime do Eremita”, respondeu-me ela. Depois de quase dois anos estudando *Nove, novena*, eu ainda não havia refletido sobre o elo entre o número no título e uma carta de tarot. M.M. seguiu a conversa: “O Eremita aponta um período de reclusão para a meditação. A mim, este arquétipo assemelha-se a quem segue a vida acadêmica, como no seu caso. Além disso, a casa nove, na astrologia, é conhecida comumente por ser a casa da filosofia e da literatura. A carta tem a ver contigo”. E tinha a ver com *Nove, novena*.

Depois da conversa com M.M., recorri ao *Dicionário de Símbolos*<sup>19</sup> em busca de maiores informações sobre o Eremita. “Mestre secreto, trabalha no invisível para condicionar o futuro em gestação. Desligado do mundo e de suas paixões, ele é o filósofo hermético por excelência”<sup>20</sup> foi o que apresentou a entrada sobre o Arcano Maior. Existe uma aproximação entre o trabalho do leitor e do escritor, por estarem ambos próximos ao arquétipo do *nono* arcano, cujo semblante se equipara a um “velho sábio, um tanto curvado, [que] apoia-se num bastão, que simboliza simultaneamente a sua longa peregrinação e sua arma contra a injustiça e o erro que encontra”<sup>21</sup>. A imagem do escritor seria muito próxima a de um “trabalhador do invisível” que se desliga do mundo para se conectar com sua escrita, forma de expressar seu conhecimento “hermético”. Se o Eremita é um peregrino que repudia o que é injusto, não seria também o autor? Em *Avalovara*, Abel, personagem escritor, descreve-se, em suas elucubrações internas, como alguém que insiste “no hábito ou na deformação de pensar, sempre, todos os lados das questões, achando que só assim posso chegar em uma conclusão não muito distorcida”<sup>22</sup>. Demonstra ter o filho da Gorda a mesma preocupação de Osman Lins

---

<sup>19</sup> CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. de Vera da Costa e Silva [et. al.]. - 27ª ed - Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

<sup>20</sup> *Idem*, 2018, p. 376.

<sup>21</sup> *Idem*, 2018, p.375.

<sup>22</sup> LINS, 2005b, p. 162.

em meditar o mundo para organizar sobre ele uma visão mais exata, menos injusta. No tarot, o *nove* representa o arquétipo das condições ideais para a escrita na perspectiva singular de Osman Lins. Teria o pernambucano escolhido o número como regente de seu livro sabendo dessas informações? Talvez não, mas *a literatura é uma nascente inesgotável de significados* justamente por ser construída por significantes ligados a um conjunto de significados sempre em expansão. Logo, nem o autor poderia alcançar o que se entenderia de seu texto<sup>23</sup>. E, por isso, um trabalho crítico como o que escrevo só poderia ocupar-se de desfazer a costura do tecido-texto reorganizando suas linhas em outra trama, nunca de emitir uma verdade sobre ele. Na isolação do mundo, a crítica reflete — mediante o engendramento de outro sistema textual — sobre como o imbricamento dos fios componentes do texto literário produz sentido. Mesmo na escritura do crítico, é necessária a construção de uma estrutura significativa em expansão, assim, meu trabalho e o de Osman assemelham-se. Produzimos, ambos, no silêncio. Contemplamos, ambos, o infinito. Aí, liga-nos a carta do Eremita.

Graças a símbolos como os do tarot, hoje não me parece coincidência a oportunidade de estudar *Nove, novena*, surgida em minha vida no ano de 2015. Eu estava terminando a graduação e, apesar de ter acumulado créditos o suficiente para a formatura em Letras, deveria cursar poucas disciplinas da grade curricular ainda pendentes. Embora não fizessem parte de minhas demandas obrigatórias, decidi-me por cursar duas disciplinas de literatura (elas eram uma motivação para deslocar-me à Universidade de Brasília): Oficina Literária e Tópicos Especiais, cuja ementa, no semestre em questão, se centrava no tema “Memória e Literatura”. Em razão das atividades avaliativas propostas pela professora F.W. para esta disciplina, por volta de abril, eu tinha a incubência de participar fazendo comentários e perguntas sobre um dos livros da ementa: *A rainha dos cárceres da Grécia*, romance de autor por mim ainda desconhecido. Naquela disciplina, conheci a professora E.H., que me convidou para participar do grupo de leitura desse romance, cujos encontros eram aos sábados. Assim, eu conheci o Grupo de Estudos Osmanianos, coordenado por ela.

Em determinada ocasião, lembro-me de estar distraído pelo Pavilhão Anísio Teixeira, um dos prédios da UnB, quando ecoou pelo corredor a voz de E.H. chamando meu nome.

---

<sup>23</sup> Esta ideia resume-se no seguinte trecho do diário do Professor: “Teu livro, Júlia, começa lentamente a fechar-se sobre mim. Sei e tu sabias tão ilimitadas serem as obras quanto limitado o nosso alcance. Por isto buscam as obras encarnações mais perduráveis que os homens e, num certo sentido, indestrutíveis para que muitos espíritos, sucessivamente, agulhoados pelos segredos infíndos da obra, possam acumular decifrações” (LINS, 2005a, p. 235).



Aproximando-me dela, a professora ofereceu a mim, novo integrante do Grupo, uma vaga em um Projeto de Iniciação Científica sobre “O pássaro transparente”, que não poderia ser desenvolvido pela aluna requerente devido a questões burocráticas. Iniciou-se, então, a pesquisa em curso bem como minha obsessão por Osman Lins e, especificamente, por essa narrativa. Muito da minha fascinação vinha de não entender muito bem o trecho da história narrada em “O pássaro transparente”. “Como assim ele tem oito anos e, de repente, é adulto?”, “por que o narrador fala em terceira pessoa e em primeira também?” e “quem é Eudóxia no meio desse balaio de personagens sem nome?” eram algumas das perguntas que me acometiam durante as primeiras releituras do conto. Quando me encontrava com E.H. para pedir suporte, ela aconselhava-me: “fique atento aos padrões no texto”.

Passado o período de estranhamento, percebi, após centenas de releituras, uma regularidade interessante na mudança de foco narrativo pelo narrador, a qual me levou à constatação de que “O pássaro transparente” era segmentado em *nove* partes. Opto aqui por chamar esses segmentos de quadros<sup>24</sup>. Posteriormente, mais instigante seria a descoberta de que, em um desses quadros — no sexto para ser mais preciso —, havia um diálogo entre dois personagens coordenado pela mesma lógica estrutural: cada um deles possuía *nove* falas. O ponto mais interessante ao qual se direcionam as segmentações em *nove* de “O pássaro” e de *Nove, novena* decorre no nível do trecho. Não seria “O pássaro transparente” uma espécie de resumo do livro em que estava inserido por partilharem, ambos, uma mesma lógica estrutural? Só ao fim deste diário, será respondida a pergunta, devido à carência de explicação — a qual pretendo suprir no corpo do texto — da complexidade estrutural expressa no engendramento dos elementos narratológicos do conto.

No entanto, há ao menos uma assertiva que, de início, pode ser pontuada sobre a simbologia do *nove* que se aplica ao “O pássaro” e a *Nove, novena*. Para dar início ao tópico, eu — aqui em Recife na véspera de meu primeiro retorno à Brasília depois da mudança para cá — estou prostrado frente ao verbete, no *Dicionário de símbolos*, sobre o número *nove*. Nele, posso ler que:

Nos escritos homéricos, este número tem um valor ritual. Deméter percorre o mundo durante *nove* dias à procura de sua filha Perséfone; Latona sofre durante *nove* dias e *nove* noites as dores do parto; as *nove* musas nascem de Zeus, por ocasião de *nove* noites de amor. *Nove* parece ser a medida das gestações, das buscas proveitosas e simboliza o coroamento dos esforços, o término de uma criação.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Seguindo a nomenclatura empregada em NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

<sup>25</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 642, grifos meus.

Atesta este trecho a ocorrência simbólica do *nove* em uma das obras homéricas, às quais se atribui o título de fundadoras da literatura ocidental. Esse número alude igualmente à concretização de um trabalho, à espera da mulher para a concepção de uma criança e ao “coroamento dos esforços”. O título *Nove, novena* associa sua segmentação em *nove* narrativas ao ritual católico baseado na sequência de *nove* dias de reza, as repetições das orações realizadas em cada dia são contadas mediante o uso do terço. Entende-se que, ao processo ritualístico das novenas, as *nove* narrativas da obra se assemelham, tanto na perspectiva do escritor, cuja recompensa é, enfim, a materialização de seu esforço criativo, quanto para quem lê, que, passando por cada linha do livro, completa uma conta (e um conto) do texto-terço<sup>26</sup>.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o número ainda estaria presente em outras tantas simbologias: na organização do coro dos anjos em *nove*, nas *nove* esferas celestes, nos *nove* círculos infernais, nos *nove* nós dos bambus taoístas, nos *nove* entalhes da bétula axial siberiana, nos *nove* degraus do trono imperial chinês, nos *nove* Céus dos budistas, nas *nove* planícies do Céu chinês e nas *nove* Fontes associadas à morada dos mortos.

“O *nove* é o número da plenitude: 9 é o número do yang”<sup>27</sup>. Para o psicanalista René Allendy, o *nove*, por ser o último dos dez algarismos, “é o símbolo da multiplicidade retornando à unidade”. O *nove* é um fim que desaponta em um recomeço e, como nas tradições ritualísticas atribuída ao número em Homero, o *nove* é o símbolo das coisas que atingem a plenitude<sup>28</sup>. “Por ser o 3 o número da inovação, seu quadrado representa a universalidade. É significativo que tantos contos, das mais diversas origens, expressem o infinito, pela repetição do *nove*”<sup>29</sup>. *Nove* são as aberturas do homem, as quais simbolizam “para ele as vias de comunicação com o mundo”, e *nove* são os “princípios universais nos

---

<sup>26</sup> No trajeto de Brasília para Recife feito por mim de ônibus, cuja duração foi de quarenta e seis horas, eu finalmente, relendo *Nove, novena*, entendi como a leitura do livro tinha similaridades com as orações das novenas. Cada uma das atividades a seu modo baseia-se na continuidade e na repetição: uma conta do terço após a outra, cada linha do texto a sua vez. Pode-se, igualmente, voltar ao começo do terço para outra rodada de orações assim como ao começo do livro sem a necessidade de um fim. Os processos ritualísticos, geralmente, almejam alcançar os vestígios da eternidade.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Idem*, 2018, p. 644. Lembro, nesta passagem do dicionário, a afirmação de Osman Lins de que chegou à plenitude como escritor com o lançamento de *Nove, novena*. Teria o escritor associado sua ideia de plenitude literária ao escolher o *nove* como o número regente desse livro?

<sup>29</sup> *Ibidem*.

ensinamentos da mais antiga seita filosófica da Índia, a Vaiseshika”<sup>30</sup>. Por fim, concluem Chevalier e Gheerbrant a entrada relativa ao *nove*, dizendo:

Sendo o último da série de algarismos, o *nove* anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo. Encontrar-se-ia aqui a ideia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a da morte; ideias cuja existência assinalamos em diversas culturas a propósito dos valores simbólicos deste número. Último dos números do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações. Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho dos círculos.<sup>31</sup>

Outrossim, ainda se encontra a simbologia do *nove* em outro contexto: o dos padrões geométricos da arte islâmica. Por este número ser um quadrado perfeito — resultado da multiplicação de um número inteiro por ele mesmo, no caso, o três —, o *nove* integra o conjunto dos números que podem constituir quadrados mágicos. De acordo com Sylvia Leite, os quadrados mágicos presentes nos padrões geométricos islâmicos “são diagramas de origem incerta, conhecidos há milhares de anos por matemáticos das mais diversas civilizações. O primeiro registro que se tem notícia ocorreu na China, por volta do ano 2207 a.C.”<sup>32</sup>. Esses diagramas são formados por pequenos quadrados com as mesmas dimensões dentro de um quadrado maior. Para que isso seja possível, é necessário que o número de quadrados constituintes do quadro maior seja um número cuja raiz quadrada tenha um resultado dentro do conjunto dos números inteiros, como no caso do número quatro e do número *nove*. Os quadradinhos que formam o grande quadro, posteriormente ao surgimento dessa forma de diagrama, foram preenchidos com algarismos. Assim, a busca pela distribuição harmônica desses números — manifesta no mesmo resultado das somas das sequências numéricas em cada uma das colunas, nos sentidos tanto vertical e horizontal quanto nas diagonais — configurou os quadrados mágicos da *geometria* islâmica. Segue um exemplo de quadrado mágico de proporção três por três (Figura 1).

4	9	2
3	5	7
8	1	6

<sup>30</sup> *Idem*, 2018, p. 643.

<sup>31</sup> *Idem*, 2018, p. 644, grifos meus.

<sup>32</sup> LEITE, Sylvia Virgínia Andrade. *O simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica*. São Paulo: Ateliê editorial, 2007. Este livro me foi acertadamente recomendado por M. M. posteriormente à consulta sobre tarot, lembrança com que iniciei a escrita do dia de hoje.

A distribuição que torna esse um quadro mágico está na soma de cada sequência de três números que tem como resultado o número 15: primeira (4+3+8=15), segunda (9+5+1=15) e terceira (2+7+6=15) colunas na vertical; primeira (4+9+2=15), segunda (3+5+7=15), terceira (8+1+6=15) colunas na horizontal e ambas as diagonais (4+5+6=15 e 2+5+8=15)<sup>33</sup>. Foi interessante descobrir o *nove* como número constituinte de quadrados mágicos pela leitura do capítulo sobre este tipo de diagrama no livro de Sylvia Leite. Nesse texto, ao qual agora retorno, a autora apresenta, como exemplo de quadrado mágico de proporção cinco por cinco, uma imagem reconhecível por quem estuda a obra de Osman Lins — porém, cuja harmonia não se dá na disposição de números e sim de letras. Formam elas um poema palindrômico escrito em latim (Figura 2).

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

É sobre este palíndromo em latim — SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS — que assenta a espiral condutora da sequenciação dos capítulos de *Avalovara*, romance imediatamente posterior a *Nove, novena*. Dessa forma, poder-se-ia dizer que, sobretudo na fase madura, há uma predileção do escritor por estruturas *geométricas*, cujos números regentes são quadrados perfeitos, seja nas *nove* narrativas de *Nove, novena* seja no movimento da espiral por sobre vinte e cinco quadradinhos formadores do quadrado mágico de *Avalovara*.

A partir daí, direcionaram-se meus esforços para pensar possíveis significações da segmentação de “O pássaro transparente” em *nove* partes seguindo a mesma proporção do livro em que está inserido. Em conversa com E.H. sobre os pontos apresentados, ela indicou a

<sup>33</sup> Pode-se dizer, como exemplo, que o *Sudoku* é um jogo de formação de quadrados mágicos.

mim um de seus textos, “Palindromia”<sup>34</sup>, capítulo de livro homônimo, composto de ensaios críticos sobre *Avalovara*. Este texto foi escrito no intuito de iniciar a reflexão sobre os elementos constitutivos de *Avalovara* nomeados pela pesquisadora de “figuras conceituais”.

Tal denominação é concedida, aqui, a determinadas noções percebidas em *Avalovara*, que funcionam como operadoras do texto, na medida em que ajudam a pensar o texto ao tempo em que fazem o texto se pensar a si próprio, sintetizando em torno de si densos conjuntos de significado. E em que consistem essas figuras? que noção organizam? que operações engendram?

*Figuras conceituais* porque, não sendo propriamente conceitos, possuem valor de. O romance articula-se através de uma sofisticada inter-relação entre essas figuras, instrumentos fundamentais de pensamento, que ajudam na tarefa de identificar e descrever os aspectos do texto osmaniano, mantendo uma relação de significação com seus elementos constitutivos e revelando correspondências entre os diversos níveis de que ele é formado. Tais figuras constroem um sistema de pensamento, e terminam por conceder ao romance uma semântica própria, pois a partir da percepção de sua existência no texto torna-se possível falar sobre aspectos cuja correspondência com algumas passagens é assegurada pela observação. Sempre coerente com seu projeto narrativo, lucidamente organizado, Osman Lins como que amplia e aprofunda o significado contido nessas figuras por ele escolhidas como receptáculos de imensas coleções, significado que emerge reelaborado no tecido ficcional.<sup>35</sup>

Pesquisadora há muitos anos da obra de Osman Lins, E.H. percebeu que certos elementos do tecido textual de *Avalovara* podem ser agrupados por partilharem características comuns. Apesar de não serem conceitos estabelecidos pelo autor, como menciona a estudiosa, funcionam como conceitos. Em “Palindromia”, é de interesse de E.H. uma figura conceitual específica, nomeada por ela de “reversibilidade”. Esse elemento textual “advém da certeza de ter Osman Lins acumulado número considerável de elementos indicadores de reversibilidade, que terminaram disseminados por todo o texto de *Avalovara*, colaborando assim na apreensão da organização de seus diversos níveis: o estrutural, o sintático, o lexical, o imagético”<sup>36</sup>. Um exemplo seria a própria natureza da palindromia do poema latino, em que se pode ler a mesma sentença da esquerda para direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo ou de baixo para cima.

No entanto, é sobre outra figura conceitual — também presente em *Avalovara*, mas inaugurada em “O pássaro transparente” — que quero falar. Sobre a figura ainda inédita, E.H. comentou comigo em conversas a respeito de Osman Lins. Essa figura é chamada de *fractabilidade*, cuja recorrência em *Avalovara* se inicia na própria composição do quadrado

---

<sup>34</sup> HAZIN, Elizabeth. “Palindromia”. In: HAZIN, E.; RAMÍREZ BARRETO, F.; BONFIM, Maria A. *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.

<sup>35</sup> *Idem*, 2014, p.107.

<sup>36</sup> *Idem*, 2014, p.108.

mágico, formado por outros quadrados de igual proporção, e mais proeminentemente no Avalovara, pássaro com o corpo formado de pássaros<sup>37</sup>, e em Cecília, formada pelos corpos de outras pessoas. Faz-se presente em ambos os exemplos a característica autossimilar da geometria fractal. A autossimilaridade é “uma forma que se repete dentro de si mesma de maneira semelhante e independente de proporção ou escala”<sup>38</sup>, a qual pode ser encontrada em diversas circunstâncias na natureza como em uma baía ou em uma folha de samambaia. Seguindo o raciocínio da autossimilaridade, “a rugosidade de uma cordilheira está reproduzida estatisticamente num simples pedaço de rocha” e a folha da samambaia “se repete dentro de si própria, ou seja, é como se a folha fosse composta por um grande número de folhas estatisticamente semelhantes e menores”<sup>39</sup>. Na obra de Osman Lins, a recorrência de formas da natureza se repetindo de modo autossimilar manifesta-se, por exemplo, no seguinte fragmento de *A rainha dos cárceres da Grécia*:

O 7º Regimento de Cavalaria, com suas túnicas vermelhas e os saberes fora das bainhas, desceu vagarosamente a encosta, a pé. Ouvia-se apenas o rufar abafado de um tambor. Afinal, fizeram alto diante da cidade, as bandeiras flutuando à brisa da manhã. Surgiu, no cimo do monte, *a imensa cabeça de um cavalo feito de todos os cavalos*, cresceu mais ainda na descida e esmagou a cidade sob os cascos, ante o olhar raivoso dos soldados.<sup>40</sup>

No entanto, a geometria fractal — embora recorrente na obra da fase madura de Osman Lins, como no exemplo do enorme cavalo cujo corpo é composto de todos os cavalos — seria desenvolvida por Benoît Mandelbrot apenas *nove* anos após o lançamento de *Nove, novena*. Em *Objetos fractais*<sup>41</sup>, de 1975, o matemático francês apresenta uma nova forma para o cálculo de objetos naturais diversos, como a Terra e céu. A tendência nos estudos de geometria baseados na matemática euclidiana era a de simplificar os objetos naturais, reais, em formas geométricas perfeitas, inexistentes, como um ponto, uma linha, um círculo ou uma esfera. Portanto, o cálculo do espaço dependia de uma deformação de suas medidas,

---

<sup>37</sup> Como faz referência a seguinte passagem sobre o Avalovara: “Descubro: é um ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros” (LINS, 2005b, p. 262). A título de curiosidade, um poema clássico da literatura persa, *A conferência dos pássaros*, narra a história de pássaros de diversas espécies que se encontram em busca do Deus dos pássaros, o Simorgh. Abertos para a evolução espiritual, cada ave vai abandonando sua consciência egóica e se percebendo dentro do coletivo. Assim, finalmente encontram o Simorgh sendo ele todos os pássaros em união, um pássaro com corpo de pássaros. Ver ATTAR, Farid Ud-Din. *A conferência dos pássaros*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

<sup>38</sup> CARVALHO, Maria Cecília Costa e Silva Carvalho *et al.* *Fractais: uma breve introdução*. Edição Própria, 1986, p. 10.

<sup>39</sup> *Idem*, 1986, p. 14.

<sup>40</sup> LINS, 2005b, p. 227, grifo meu.

<sup>41</sup> MANDELBROT, Benoît. *Objetos fractais*. Tradução: Carlos Fiolhais e José Luís Malaquias Lima. Portugal: Gradiva — 2ª ed, 1998.

adaptando-as às formas ideais que podiam ser calculadas pela geometria desenvolvida na Antiguidade Clássica. Objetos naturais, como “estrelas, montanhas, árvores e nuvens”, são representados pela matemática grega “sempre de uma maneira simplificada, fazendo alusão à forma, mas não descrevendo suas minúcias”<sup>42</sup>. Em direção complementar, surge a geometria fractal de Mandelbrot para pensar uma representação matemática do espaço dos objetos naturais assumindo suas irregularidades e interrupções tal qual aparecem na natureza e atribuindo-lhes os devidos detalhes. *Fractus*, do latim, “significa irregular ou quebrado”. Ao se apropriar da palavra para nomear um novo conceito, o autor a associa a certas particularidades dos objetos fractais, dentre as quais:

Uma das características principais de todo o objeto fractal é sua *dimensão* fractal, que será representada por  $D$ . Esta é uma medida do grau de irregularidade e de fragmentação. Um facto muito importante: ao contrário dos números dimensionais correntes, a dimensão fractal pode muito bem ser uma fração simples, como  $1/2$  ou  $5/3$ , ou mesmo um número irracional, como  $4/\log 3 \approx 1,2618$  ou  $\pi$ . Assim, é conveniente dizer, a respeito de certas curvas planas muito irregulares, que a sua dimensão fractal se situa entre 1 e 2, a respeito de superfícies muito enrugadas e cheias de pregas, que sua dimensão fractal está entre 2 e 3 e, enfim, definir conjuntos de pontos sobre uma linha cuja dimensão fractal está entre 0 e 1.<sup>43</sup>

Em suma, a teoria fractal de Mandelbrot defende que há uma fração presente nos objetos da natureza. Se, anteriormente, a matemática euclidiana propunha que um ponto tem dimensão zero; uma linha, uma dimensão; um quadrado, duas dimensões e uma esfera, três dimensões, o matemático contemporâneo apresenta uma nova forma de tratar as dimensões: por meio de números não inteiros. Para Mandelbrot, sua teoria dispõe-se entre “o domínio do caos desregulado e a teoria excessiva de Euclides”<sup>44</sup>. Um objeto fractal tem um limite infindo sempre replicando uma forma básica da natureza a partir de uma regularidade. Pode-se citar como exemplo de fractal primitivo — aqueles conhecidos anteriormente à teoria mandelbrotiana — o Floco de Neve de Helge von Koch (Figura 3). Koch, matemático sueco, foi um dos primeiros a descrever uma curva fractal ao tentar esquematizar as irregularidades espaciais dos flocos de neve. A começar pela figura básica do triângulo, divide-se cada um de seus lados “em três partes autossimilares. No terço médio de cada lado”, constrói-se “novos triângulos equiláteros e apagamos suas bases. O resultado é uma linha poligonal fechada de 12 lados e comprimento total  $N = 4$  unidades”<sup>45</sup>. Em seguida, cada um dos doze lados serão

---

<sup>42</sup> CARVALHO *et al*, 1986, p. 9.

<sup>43</sup> MANDELBROT, 1998, p. 14.

<sup>44</sup> *Idem*, 1998, p.18.

<sup>45</sup> Carvalho *et al*, 1986, p. 30.

divididos em mais três partes autossimilares, formando uma figura de quarenta e oito lados, assim por diante. A proporção dos triângulos é dada pela divisão do logaritmo de 4 e o logaritmo de 3, cujo resultado é o número irracional 1,2617.



A proposição da teoria fractal afirma a existência de uma fração à qual se reduz a reprodução da forma base, no caso do Floco de Neve de Koch, um triângulo. Trazendo a ideia da *fractabilidade* para a literatura antes da esquematização de Mandelbrot, pode-se ver que Osman Lins — teria ele se inspirado em Koch ou em outros dos fractais primitivos como a Concha de Nautilus ou o Triângulo de Sierpinski? — constrói um *plano* estrutural para *Nove, novena* e para “O pássaro transparente” com base na fração  $1/9$ . Um livro dividido em *nove* narrativas, uma narrativa dividida em *nove* quadros, um quadro com diálogo dividido em *nove* pares de fala.

Segundo a teoria fractal, o cálculo do comprimento da encosta da Bretanha<sup>46</sup> terá um valor sempre maior à medida que a régua usada para tal diminui de tamanho. Diminuída a escala, ocorre o aumento do comprimento da encosta devido aos detalhes postos no cálculo, como a dimensão de uma baía que a integra, na qual, se ampliada, mostrar-se-á suas concavidades, em que se inserem pedras com curvas próprias. Cada um desses elementos possui uma relação de autossimilaridade, denominada rugosidade, com o padrão da encosta. No caso de *Nove, novena* o livro está para a encosta como o conto e as falas do diálogo estão para a baía e as pedras de que ela é constituída. Assim, “O pássaro transparente” situa-se em relação à epígrafe de *Nove, novena* retirada de obra de outro matemático, Matila C. Ghyka:

---

<sup>46</sup> Como se vale de exemplo Mandelbrot.



“Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano”<sup>47</sup>. Em direção similar, Loide Chaves descreveu a regularidade geométrica (a qual, por poder ser reduzida a uma fração, também comporta-se como fractal) em “Um ponto no círculo” como segue nas considerações da pesquisadora:

Outra relação muito interessante que percebemos na organização estrutural do conto é a proporção entre o número de linhas dos trechos referentes à voz narrativa da mulher, os trechos relativos à voz narrativa do homem e o número total de linhas do conto. Nota-se que também há uma proporcionalidade [conforme a 1ª edição de *Nove, novena*, 1966]:

número total de linhas do conto: 377

número de linhas da narração da personagem masculina: 233

número de linhas da narração da personagem masculina: 144 (somada a linha do título)

Na razão entre esses números, tem-se:

$377 : 233 \approx 1,6180$

$233 : 144 \approx 1,6180$

Ora, o número 1,6180 é exatamente a grandeza matemática que expressa a razão áurea. Vemos, assim, que Osman Lins levou a cabo em seu conto a concepção rigorosa e harmônica que tanto tem fascinado os artistas desde os tempos mais remotos expressa pela divina proporção.<sup>48</sup>

A geometria de Mandelbrot é traduzida por Osman Lins por meio de elementos narratológicos em ambos os contos de *Nove, novena* usados de exemplo. Manifesta-se a *fractabilidade* em “O pássaro transparente” por meio da ação do narrador, responsável pela segmentação da narrativa. Sandra Nitrini<sup>49</sup>, em *Poéticas em confronto*, refere-se aos narradores do livro por “narradores geômetras”, nomenclatura adequada também ao narrador da primeira narrativa de *Nove, novena*. Esta é, antes de tudo, uma forma de Osman Lins expressar sua visão de mundo e da literatura. Com cuidado, o autor elege como ponto de partida um pássaro transparente que deixa à mostra seu interior, suas entranhas, sua estrutura que também é a de *Nove, novena*. Este pássaro vem para anunciar, em seu voo, algo do porvir

---

<sup>47</sup> LINS, 1994, p. 7.

<sup>48</sup> CHAVES, 2013, p. 27.

<sup>49</sup> Sandra Nitrini é atualmente professora de Teoria Literária da Universidade de São Paulo. Em 1971, na França, teve contato com *Nove, novena*, livro o qual continha “Retábulo de Santa Joana Carolina”, objeto de estudo de sua dissertação de mestrado, cujo nome seria *Les niveaux de surface et de profondeur dans le récit (approche sémiotique de Retable de Sainte Joana Carolina)*. O título de mestre foi obtido na Escola Prática de Altos Estudos de Paris e o embasamento teórico da autora eram autores estruturalistas como Roland Barthes, Gérard Genette e Algirdas Greimas (este último foi quem a orientou). Por meio de Leyla Perrone Moisés, Sandra Nitrini se encontrou com Osman Lins na França em 1973, antes de retornar a São Paulo, onde começaria seu doutoramento na USP. Seu objeto de estudo continuou a ser *Nove, novena*, mas desta vez todo o livro seria comparado com as poéticas advindas do *Nouveau Roman*, tendência manifesta da fortuna crítica francesa e brasileira sobre a obra de Osman Lins. Sua tese virou livro, chamado *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance* e foi publicado em 1987 pela Hucitec (NITRINI, 2014). Isto posto, Sandra Nitrini é pioneira e uma das maiores pesquisadoras da obra osmaniana, sobre a qual continua a debruçar-se até hoje.

da narrativa. Ao estabelecer a lógica por trás da arquitetura do discurso, o narrador — tema sobre o qual concerne o segmento seguinte deste diário — mostra-se hábil geômetra no eriçamento do espaço e do tempo de forma a delinear uma estrutura fractalizada.

Neste ponto, fecho a narração do primeiro dia deste diário. É noite, meus olhos querem fechar antes mesmo de eu ter começado a organizar a mala para o retorno à casa de meus pais, tarefa que me aguarda.

**Narrador, foco narrativo, dispositivo  
de mediação, intriga, estrutura.**

*“Via-se o pássaro e o coração do pássaro”*

Osman Lins, “O pássaro transparente”.

## Dia 8 de julho

Abro *Nove, novena*, minha edição de 1994, outra vez. Estão lá o mesmo texto de Milton Hatoum na contracapa, a mesma folha de rosto, a mesma ficha catalográfica, as mesmas epígrafes de João Cabral de Melo Neto e Matila C. Ghyka, o mesmo índice em que estão listadas as nove narrativas que compõem o livro. E, então, eis o mesmo conto, “O pássaro transparente”, sobre o qual medito durante tanto tempo — já são três anos. Ou já não seria o mesmo? Quando nós, leitores, colocamos outra vez os olhos em suas estáticas palavras, que se associam a significados sempre novos, não muda a literatura? Se algo pôde proporcionar a reflexão concernente ao livro sobre o qual me debruço, é o valor da releitura me levando à constatação: *a literatura é uma nascente inesgotável de significados*.

Não permaneço demoradamente a olhar a página 9, na qual se situa o início de “O pássaro”, sem intenções investigativas. Impõem-se a mim primeiras questões, relativas aos componentes narratológicos — **narrador**, espaço e tempo —, concebidos de forma muito particular para o conjunto do livro em que se encontra, para a própria obra osmaniana ou mesmo para a literatura brasileira. Primeira das três categorias narratológicas citadas, o que pensar, a princípio, sobre o ambíguo **narrador** de “O pássaro transparente”? Dentre o grupo de constituintes da narrativa postos em relevo no plano de análise, inicio minha reflexão por esse que é responsável pelo engendramento do discurso narrativo e que, desta forma, concatena relações entre outras categorias narratológicas. Portanto, volvo a atenção à narrativa “O pássaro transparente”, observando como se apresentam suas palavras. *Quem as medeia?*

Sobre o tema, o Professor põe em relevo que “a narrativa é um acontecer verbal, exigindo, portanto, que um agente o formule, o papel do **narrador**, ser enigmático, é misterioso e variado”<sup>50</sup>. Para pensar o **narrador** do conto, faz-se pertinente atentar ao caráter verbal de toda narrativa, o qual requer a agência de um ente que a elabora. Esse ente, o **narrador**, se vale de certos artificios para concretizar o seu ofício, contar uma história. “O pássaro transparente” — assim como aquele representado na pintura da artista, o qual dá nome à narrativa analisada — deixa exposto seu exterior e seu interior, tem jeito híbrido. É um texto cujo o **narrador** detém papel de ser “misterioso”.

---

<sup>50</sup> LINS, 2005, p. 72, grifo meu.

Busco, no *Dicionário de Narratologia*<sup>51</sup>, e encontro três tipos de **narradores**. 1) O **narrador autodiegético**, o qual narra os eventos que lhe ocorrem, ou seja, ele é personagem da narração. A consequência disso — geralmente, mas não obrigatoriamente — é o registro em primeira pessoa<sup>52</sup>. 2) O **narrador heterodiegético**, cuja história narrada não apresenta este como personagem das ações do trecho, seja no passado, no presente ou no futuro. À vista disso, quem narra polariza-se com o mundo dos eventos narrados, “instituído-se entre ambos uma relação de alteridade em princípio irreduzível”<sup>53</sup>. Dessa forma, o **narrador heterodiegético** discorre sobre os eventos, por vezes, com uma consciência universal, por isso também é conhecido como **narrador onisciente**. 3) Por sua vez, o **narrador homodiegético**, que veicula as informações a partir da sua experiência diegética sem necessariamente fazer parte das ações narradas, é aquele que se vale de sua vivência da história para construir seu relato. Embora assemelhe-se ao **narrador autodiegético**, ambas as técnicas narrativas diferem porque o **narrador homodiegético** não é o protagonista das ações do trecho<sup>54</sup>.

A raiz morfológica desses três conceitos da narratologia<sup>55</sup> é a palavra *diegesis*, utilizada por Gerard Genette, primeiramente, para designar “história” e, posteriormente, para se referir ao “universo espaço-temporal em que se desenrola a história”<sup>56</sup>. Com a evolução do uso, o conceito deixou de ser sinônimo de trecho e passou a reportar-se a todo o cosmo de uma obra na qual ocorrem as ações da trama. Consequentemente, a agregação de “auto”, prefixo que denomina aquilo que funciona por si mesmo, à palavra “diegético” forma o adjetivo designante de um tipo de **narrador** que cria o universo espaço-temporal no qual está inserido, narrando sua própria trama. Ele é personagem de seu próprio discurso e transforma em personagens quem ele narra, portanto cria um novo nível diegético. Em outra direção, o adjetivo homodiegético<sup>57</sup> qualifica o **narrador**, que faz parte de um mesmo universo em que as ações do trecho decorrem. Contudo, este compartilha o mesmo nível diegético que as

---

<sup>51</sup> A edição que consulto é em espanhol. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Diccionario de Narratologia*. Trad. Ángel Marcos de Dios. Espanha: 2ª ed, Ediciones Almar, 2002. Portanto, as citações diretas que farei desta obra serão traduções livres minhas.

<sup>52</sup> REIS e LOPES, 2002, p.158

<sup>53</sup> *Idem*, 2002, p.159.

<sup>54</sup> *Idem*, 2002, p.160.

<sup>55</sup> Segundo o Dicionário consultado, foram cunhados por Gérard Genette, teórico da literatura e crítico literário nascido na França em 1930. Possui uma extensa contribuição aos estudos de narratologia, tendo publicado seu primeiro livro em 1966 e o último em 2016, dois anos antes de sua morte.

<sup>56</sup> REIS e LOPES, 2002, p. 64.

<sup>57</sup> Prefixo grego que indica igualdade, semelhança.

personagens que estão sendo narradas. Ele observa as ações de personagens e as narra da posição de coadjuvante dentro de um mesmo universo. O **narrador heterodiegético**<sup>58</sup>, por sua vez, não se encontra no mesmo nível diegético em que ocorre a intriga. Ele se situa fora do universo narrado e não se narra como personagem.

## 9 de julho

Pouco falei, ontem, sobre as circunstâncias em que escrevia este diário. Hoje, encontro-me em Brasília, em visita a minha mãe e meu pai. Viajaremos em família — em alguns dias — e minha presença fez-se necessária, visto que meu pai desistiu de ir comigo e minha mãe à terra natal dela. Como iremos de carro e minha mãe enfrenta já certas dificuldades de dirigir horas a fio, dispus-me a dividir a tarefa com ela. Por ora, valho-me da Biblioteca Central da Universidade de Brasília, situada a quarenta quilômetros de distância da minha casa. Entrementes o lugar tornou-se não só um abrigo intelectual como também afetivo. Retorno ao pensamento que ontem deixei incompleto.

Aplicados os conceitos dos tipos de **narrador** a “O pássaro transparente”, surge aí o mistério: como o pássaro da pintura da artista, meio animal meio humano, o **narrador** deste conto é meio heterodiegético, meio homodiegético? O ponto de interrogação se impõe em minha mente. Na busca de entender melhor essa questão, achei em *Poéticas em confronto* de Sandra Nitrini trecho que sumariza a lógica estrutural no **narrador** de “O pássaro”. Eis as palavras da autora:

Cada segmento, verdadeiro módulo, focaliza um espaço diferente que aparece, no decorrer do texto, ligado à caracterização ou à descrição da personagem, e se articula, num movimento repetitivo, ao longo de toda a narrativa, em duas partes: a primeira, assumida por um narrador em terceira pessoa, corresponde à narração de uma fatia da vida da personagem e a segunda, a um discurso direto interiorizado, emitido por ela, durante o evento focalizado.<sup>59</sup>

Apresenta-se a narrativa mediante o movimento pendular, de um parágrafo a outro, de troca de **focalização**. Por exemplo: o primeiro parágrafo decorre através de narração em terceira pessoa e o segundo, de narração em primeira pessoa; o terceiro, em terceira pessoa e o quarto, primeira pessoa, e assim por diante. Em primeiro momento, torna-se cada parágrafo

---

<sup>58</sup> Prefixo grego que indica alteridade, diferença.

<sup>59</sup> 1987, p. 84, grifo meu.

uma unidade focal<sup>60</sup> e cada dupla de unidade focal forma o que Nitrini nomeia “quadro”, “módulo” ou “segmento”. Há uma ruptura no padrão das unidades focais nas sextas e sétima cenas. Essas ideias serão mais profundamente desenvolvidas mais adiante, por ora pretendo me debruçar sobre a questão do **narrador** e da mudança de **foco narrativo**.

“O pássaro transparente” inicia-se com a seguinte frase nominal: “Indefinido, um rosto de nove anos”<sup>61</sup>. O parágrafo que contém essa frase segue sendo narrado por esse ente que formula, por meio da linguagem, a cena centrada na criança. O parágrafo seguinte, no entanto, é introduzido pela voz do menino, que se dirige ao gato por ele olhado: “Você me olha de cima, porque está no muro”<sup>62</sup>. Assim como afirma o Professor, em *A rainha*, há incógnitas que envolvem o ofício desse **narrador**. Este enigma é sobre a sua classificação: **narrador heterodiegético** ou **homodiegético**? Ao que parece, a composição de “O pássaro” envolve a criação de um mistério: *seria um narrador ou dois?*

Frente a essa primeira dúvida que me surge na leitura da narrativa, busco novamente em *A rainha* uma possível resposta nas palavras do Professor sobre a categoria narratológica do **narrador**. Na data de 22 de novembro<sup>63</sup>, o professor reflete sobre as questões circundantes do **narrador** e do **foco narrativo**. Para tal, ele cita teóricos da literatura — “Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Henry James, Mark Schorer, Chavignolles, Warren Beach, Friedmann, Spielhagen, Wolfgang Kayser, Stanzel, Sartre, Genette”<sup>64</sup> — que contribuíram para a reflexão do “que se convencionou denominar **ponto de vista, foco, visão ou perspectiva narrativa**”<sup>65</sup>. Os teóricos dividem-se, pela perspectiva do professor, em dois grupos: 1) daqueles que se posicionaram contra “o absurdo do **narrador** que tudo sabe”<sup>66</sup> 2) e daqueles que são “inflexíveis contra o **personagem-narrador**, que limitaria as possibilidades do romance”<sup>67</sup> por só poderem dizer aquilo que experienciam.

As passagens supracitadas exemplificam como questões referentes ao **narrador** se tornaram temas os quais Osman Lins potencializou na fase madura. Em suas obras anteriores

---

<sup>60</sup> Unidade focal é como decidi nomear cada focalização de “O pássaro transparente”, seja externa seja interna, de forma que o termo possa abranger um parágrafo, quando for um parágrafo, ou quando for trecho com diálogo, se houver diálogo. É interessante pensar na unidade focal como um fragmento textual delineador da estrutura do conto, posto que há a possibilidade de enumeração exata deles e que, no caso deste conto, são dezoito.

<sup>61</sup> LINS, 1994, p.9.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Idem*, 2005, p. 72.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*, grifos meus.

<sup>66</sup> *Ibidem*, grifos meus.

<sup>67</sup> *Ibidem*, grifos meus.

a *Nove, novena*, havia ou **narradores** “que tudo sabem” ou **personagens-narradoras**, que assumiam a incumbência de criar efeito de real<sup>68</sup>. Em *O visitante* (1955), primeiro romance de Osman Lins, a história é concebida pelo discurso de um **narrador heterodiegético**, a mesma característica faz-se presente no romance seguinte, *O fiel e a pedra* (1961), igualmente narrado em terceira pessoa. Na coletânea de contos, *Os gestos* (1957), é também preponderante a presença do **narrador heterodiegético** — no total, são nove narrativas em que este narrador se manifesta: “Os gestos”, “Os olhos”, “Tempo”, “Cadeira de balanço”, “Episódio”, “Conto de circo”, “O navio”, “O vitral”, “Elegiada”. Os outros contos do volume, em que se encontra um **narrador homodiegético** (“Reencontro”, “A partida”, “O perseguido ou conto enigmático”, “Lembrança”), também são operados segundo técnicas similares às usadas pelos escritores naturalistas<sup>69</sup>.

Em outra direção, o **narrador** de “O pássaro transparente” transita entre as duas características. Se usarmos o pássaro da pintura da artista como referência metalinguística ao **narrador** do conto, podemos entendê-lo como uma tentativa de hibridizar os dois tipos clássicos de narração e também como um **narrador** que quebra com o pacto de realidade e se mostra como produto de uma ficção.

Ocorre *hibridização* por meio da pendulação de **foco narrativo**<sup>70</sup>. Sobre os processos de **focalização**, o *Dicionário de Narratologia* apresenta três tipos: 1) **Focalização externa**,

---

<sup>68</sup> Roland Barthes, crítico literário francês, toma por efeito de real o processo de ilusão criado pela linguagem ao se ocultar frente ao processo de referencialização. A tese barthesiana, possivelmente influenciada por Philippe Sollers, escritor francês, aplica-se em expôr a linguagem do realismo como um falseamento do processo de construção de sentido da própria linguagem, que, por seus limites, não tem a capacidade de dizer a realidade, e sim de traduzir a realidade em linguagem. Portanto, o efeito de real é uma técnica usada pela escola realista que — Barthes cita exemplos de romance de Gustave Flaubert para afirmar isto — se vale de descrições e detalhamento nas cenas para criar verossimilhança. A consequência disso é uma linguagem que referencia um mundo exterior sem declarar-se como mediadora (COUTO TORRES, 2015). A quebra do efeito de real é uma das preocupações de Osman Lins a partir de *Nove, novena*.

<sup>69</sup> Em um de seus planos de aula, “Relações de um ficcionista com seus personagens”, presentes no IEB - USP (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo), cujo código de referência é OL/MAG/Cx2/P2/11; Lins diz que as personagens Teresa e Bernardo, de *O fiel e a pedra*, são construídas mediante seu compromisso com o naturalismo. No documento “Métodos de composição/ Depoimento de Osman Lins (resumo)” (IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P2/28, p.1), o escritor pernambucano risca o termo naturalista substituindo-o por “verista”. Cita como grandes influenciadores de suas primeiras publicações ficcionais Flaubert, Dreiser e Tolstoi e, ainda, ressalta que “esta filiação pode ser claramente detectada, p. ex., nos meus primeiros contos, (*Os gestos*), sempre com unidade de lugar, espaço e ação”. Prossegue afirmando que “com *O visitante*, *Os gestos* e *O fiel e a pedra*, eu, de certo modo, esgotaria uma parte de meu convívio com esta tradição” (*idem*).

<sup>70</sup> No arquivo do IEB - USP, também encontrei, em um de seus planos de aula sobre foco narrativo (IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P5/02), a afirmativa de Osman Lins em que diz ser o foco narrativo “um processo inerente à narrativa, sem o qual esta é praticamente inviável, e mediante o qual nela se introduz uma determinada percepção do mundo narrado”



que “está constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de um personagem, de um espaço, ou de certas ações”<sup>71</sup>, 2) **Focalização interna**, que “corresponde à instituição do ponto de vista de um personagem incrustado na ficção”<sup>72</sup>, 3) **Focalização onisciente** ou também **focalização zero** (ou narrativa não focalizada) que se refere a “toda representação narrativa na qual o **narrador** faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada”<sup>73</sup>.

### 10 de julho

Repito esta mesma ação há tantos anos. Prostro-me em pé na parada ao fim da rua onde morei por vinte e quatro anos — sequência temporal rompida pela minha mudança para Recife — e espero quinze minutos pelo primeiro ônibus. A viagem é breve, sou deixado na estação do BRT, na qual espero outra vez por um segundo ônibus. O deslocamento dessa vez é mais longo: da saída do Gama à rodoviária do Plano Piloto há cerca de trinta e cinco quilômetros. Nesta, ainda tomo outro ônibus, o 110, que me leva até o ICC (Instituto Central de Ciências), prédio da Universidade de Brasília. Do Minhocão, nome informal do edifício cujo desenho é de Oscar Niemeyer, sigo para a BCE pensando em qual teria sido o espaço por mim percorrido se fossem somadas todas as locomoções de minha casa à Universidade durante os seis anos de graduação junto com esse ano e meio de pós. Quanto não teriam percorrido estudantes vindos de regiões ainda mais distantes? Acomodo-me em uma das cabines de estudo individual e volto ao pensamento de ontem.

Ao aplicar os últimos conceitos citados do *Dicionário de Narratologia* ao primeiro parágrafo de “O pássaro transparente”, tem-se a certeza de uma **focalização externa**. “Cabelo fino, claro, cobrindo a testa. Pensativo, debruçado à janela da cozinha, olha o gato de manchas pretas e brancas, sentado no muro”<sup>74</sup>. A representação de características “superficiais e materialmente observáveis”, segundo as palavras de Reis e Lopes, se manifestam pela utilização de adjetivos — no caso, “indefinido”, primeira palavra do conto, “fino”, “claro”, “pensativo” — e de orações adjetivas — “cobrindo a testa”, “debruçado à janela”.

---

<sup>71</sup> REIS e LOPES, 2002, p. 101

<sup>72</sup> *Idem.*, p.102.

<sup>73</sup> *Idem.*, 2002, p. 104, grifos meus.

<sup>74</sup> LINS, 1994, p. 9

Por sua vez, no parágrafo seguinte, os aspectos verbais da frase ocorrem de maneira distinta. O menino, que antes era narrado, agora se dirige ao gato. “Você me olha de cima, porque está no muro. Mas vou ser um homem, vou viver cem anos. Crescer. E quando for mais alto que portas e telhados, onde estarás?”<sup>75</sup>. Percebe-se o surgimento de uma segunda pessoa, “você”, que define a estrutura gramatical, “me olha”, “está”, “estarás”. A presença de frases nominais e frases com verbos em terceira pessoa dão lugar a frases com verbos em segunda e primeira pessoa, além da introdução do tempo futuro — “vou ser”, “vou viver”, “estarás”. Essas mudanças sinalizam a alteração de **foco narrativo**: do primeiro parágrafo, narrado por meio do **foco externo**, para o segundo parágrafo, **foco interno**.

A alternância de **foco narrativo** mantém-se ao longo de todo o conto. Tal característica faz, em “O pássaro”, o que neste texto nomeio *narrador híbrido*, por ele apresentar dois tipos de **focalização**. Tomo por *narração híbrida* a inovação criada por Osman Lins, especialmente em “O pássaro transparente”, ao formular um **narrador** que assume equitativamente **focalização interna** ou **externa**. Tentando responder a possíveis perguntas que possam surgir ao meu leitor, entendo, certamente, que, por exemplo, um **narrador heterodiegético** não se manifesta unicamente pela **focalização externa** ou **onisciente**, nem os **narradores autodiegético/heterodiegético** pela **focalização interna**. Imaginemos uma história cujo **narrador heterodiegético** faz uma pausa para dar voz, por meio do uso de travessão, a uma personagem que fala sobre seus próprios sentimentos: temos aí a possibilidade de uma **focalização interna**, ainda que excepcionalmente, dentro de uma narração heterodiegética. Faz-se, não obstante, o fictício relato majoritariamente pela **focalização externa/onisciente**, seguindo assim as técnicas naturalistas.

Defino por *narrador híbrido*, entretanto, a composição de Lins em “O pássaro” que congrega **focalização externa** e **interna** de forma a *determinar* a estrutura da narrativa. Sirvo-me da palavra *híbrido*, haja vista seu significado na biologia que referencia o cruzamento de duas espécies distintas de animais, homozigóticas, como um *gato* e um *macaco* — como o gataco de *Avalovara* —, gerando assim um novo ser, heterozigótico, com características ambivalentes e que acaba por nascer estéril, impossibilitado de cruzar com seus iguais fazendo nascer outros bichos. O uso do termo, então, tem como intuito ressaltar essas características ambivalentes do **narrador** de “O pássaro transparente” como também pôr em relevo a inovação na sua composição.

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

Desconsidero a possibilidade de haver no conto a manifestação de dois **narradores** distintos, o **heterodiegético** e o **narrador-personagem**? Primeiramente, tomando o próprio *Nove, novena* como parâmetro — como também certo plano de aula, presente no IEB, sobre esta obra<sup>76</sup>, em que Lins se refere ao **narrador** do conto no singular —, penso não ser este o caso, indo em direção contrária à de Sandra Nitrini, que afirma a existência de dois **narradores**<sup>77</sup>. Nas narrativas seguintes a “O pássaro”, com exceção de “Conto barroco ou unidade tripartita” e “Pastoral”<sup>78</sup>, Osman Lins se vale de símbolos para marcar, exclusivamente, a transição de vozes de **narradores-personagens** ou a narração de uma multidão, como é o caso, em “Retábulo de Santa Joana Carolina” e em “Perdidos e achados” — narrativas cujo símbolo de infinito  $\infty$  demarca um coro de vozes e não uma só. Haja vista o motivo de *Nove, novena* ser permeado de símbolos, referir-me-ei ao **narrador**, no caso de “O pássaro transparente”, considerada a ausência de ícones, como único.

Acredito haver um só **narrador**, portanto, que se manifesta e que, mediante intervenção do discurso indireto livre<sup>79</sup>, dá vazão à voz da personagem principal. Contudo, insisto em usar o verbo “acreditar”, porque não há indícios certos para se afirmar tal e também, como na citada fala do Professor sobre a função do **narrador**, há sempre um enigma que permeia a narração, então não busco encerrar esse enigma e sim sondá-lo. Também não me proponho a afirmar ser impossível a perspectiva de Nitrini de existirem dois **narradores**. Prefiro pensar em “O pássaro”, devido a seu hábil enredamento, como um texto que se abre a ambas as leituras. Está aí, na dificuldade de uma classificação objetiva do **narrador**, a sua

---

<sup>76</sup> IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P2/20

<sup>77</sup> 1987, p. 105.

<sup>78</sup> Em ambas narrativas, não há variação de **narrador**, que são homodiegéticos: o capanga e Baltasar, respectivamente. Especificamente em o “Conto barroco ou unidade tripartita”, V. C. — pesquisadora da obra de Lins, interlocutora do texto que teço e amiga em minha trajetória acadêmica — ressalta em sua dissertação, *A palavra e a imagem: uma conjunção em Conto barroco ou unidade tripartita*, como Osman Lins optou por retirar os símbolos que existiam no conto. “Em ‘Conto Barroco ou Unidade Tripartita’, em sua primeira versão, temos o acréscimo de seis quadrados entremeados por um ponto” (CAJÁ ALVES, 2018, p. 65). Segue a pesquisadora informando a retirada do símbolo na versão seguinte, “o que em nada depauperou o caráter imagético e icônico-textual da narrativa” (*ibidem*), tese que ela defende. Em uma conversa, V. C. disse acreditar, sobre o apagamento do símbolo, ter ocorrido pela existência de um só **narrador** no conto, diferentemente do uso do símbolo nas demais narrativas do livro. Embora não possa usar, neste texto, a ideia como argumento definitivo, tomo a ausência de símbolo como indicador de um único **narrador**. Dessa forma, “O pássaro transparente”, “Conto barroco” e “Pastoral” formam um conjunto regido por uma lógica coesa.

<sup>79</sup> A partir dos romances do século XIX e sobretudo dos do século XX, surge este tipo de discurso híbrido. Antes desse período, o **narrador**, que mediava as vozes das personagens, ora as transmitia por meio do discurso direto, que reproduz as palavras ditas *ipsis literis* mediante o uso de travessão, ora por meio do discurso indireto, que é um resumo, interpretação, ou, em suma, uma paráfrase feita pelo **narrador** do que foi dito pelas personagens. O discurso indireto livre, por sua vez, é quando o narrador não marca a fala da personagem, o que, destarte, provoca uma confusão no leitor sobre quem fala: personagem ou **narrador**? (REIS e LOPES, 2002, p. 201-202).

complexidade e particularidade. A pendulação de **focos narrativos** do interno para o externo, destarte, serve à construção alegórica do pássaro que é transparente e que, portanto, mostra seu exterior e seu interior.

### 14 de julho

Ontem, depois de dezoito horas dentro do carro, chegamos eu, minha mãe, meu tio e minha prima ao nosso destino: Tasso Fragoso, MA. Vieram outros dois carros de Brasília conosco: no primeiro, estavam a prima de minha mãe — a quem trato por tia —, seus dois filhos gêmeos e o irmão dela; no segundo, uma minha prima de primeiro grau, outra irmã da prima de minha mãe e a sua filha. Todos viemos ao Nordeste para o primeiro grande encontro da família, que é bem grande. Meus avós maternos tiveram onze filhos juntos. Ele teve mais um antes de se casar. Um, dentre os onze, faleceu há cinco anos. Um mês depois, mesmo sem saber da morte do filho, minha avó também viria a falecer. Piso nesta terra depois de treze anos de ausência. Tudo mudou, mas pouco se me apresentam verossímeis as lembranças daqui, soam-me fabricadas. Sentimentos inesperados são descortinados nessa cozinha cuja janela se abre para um quintal cheio de buritis e de gatos.

Volto-me ao texto “O pássaro transparente”, aberto em minha frente. A descrição já feita sobre o seu **narrador** coincide com o que, segundo descobri posteriormente, havia afirmado Sandra Nitrini em sua tese de doutorado. Na tentativa de estender a reflexão, estabeleço também paralelo entre as questões já pontuadas e o pensamento do Professor, em *A rainha*. Noto, assim, como o profundo conhecimento sobre **narrador**, categoria narratológica, era um propósito intelectual de Osman Lins. Esse conhecimento não só é manifestado na edificação cuidadosa das estruturas de suas narrativas como também nos próprios temas abarcados em sua obra. Por exemplo, no dia 24 de novembro, é discutida uma alternativa ao termo “ponto de vista, foco, perspectiva ou visão”<sup>80</sup> que, segundo o Professor, evoca ideia de que há um olho que observa as personagens da história narrada. A esse objeto, Diderot<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> LINS, 2005a, p.73.

<sup>81</sup> Denis Diderot foi um filósofo e escritor francês da época do Iluminismo. Nascido em 1713, Diderot situa-se temporalmente distante das importantes contribuições de Gérard Genette aos estudos narratológicos. Entretanto, isso não faz com que o Professor, em *A rainha*, deixe de conhecer a contribuição do pensador aos estudos de narratologia.

apresenta outro nome, “**dispositivo de mediação**”, que superaria os termos contemporâneos. Esse termo é mais acurado que a divisão em duas categorias, **narrador e foco narrativo**, uma vez que **dispositivo de mediação** é “graduado minuciosamente, com leis que nunca se repetem e que ecoam em vários níveis: esse mecanismo rege a narrativa”<sup>82</sup>. A separação de **narrador** e de **foco narrativo** tem uma deficiência por desconsiderar em quais níveis essas duas categorias são interdependentes. Propor o termo “**dispositivo de mediação**” é, em certa medida, defender a unidade das duas categorias narratológicas **narrador e foco narrativo**. Há, na literatura, potencial de criação de diversas formas de mediação entre a narração e quem a lê.

Ao aplicar o conceito ao livro escrito por Júlia Markezim Enone, por exemplo, o Professor nota como Maria de França, personagem, assume a narração sem, ao contrário do que se espera, assumir o **foco interno**. Louca, a personagem narra eventos em terceira pessoa, mediante uma onisciência que “é exposta a erros e por isto mais ampla que a do **narrador** impessoal”<sup>83</sup>. O discurso de Maria de França avoca características de “uma enunciação confessadamente imaginária”<sup>84</sup>, o que sugere “constantemente que seu discurso é falso, irreal; fabricado, absurdo, não atesta um passado: admite ser um conto e só”<sup>85</sup>.

Isso posto, me pergunto: se as publicações de Osman Lins anteriores a *Nove, novena* são geralmente descritas pela crítica especializada e pelo próprio autor como naturalistas, a ruptura com este modo de narração em “O pássaro transparente” não seria justamente na quebra do efeito de real? Então, este dispositivo de mediação — em que não se sabe certamente se há um ou dois **narradores**, visto o fato de que as narrações impessoais tendem a assumir **foco externo** e as pessoais, **interno** — não estaria buscando romper (ao mesmo tempo que trazer à tona), primeiramente, com a tradição literária anterior a Lins e também com a própria obra pregressa do autor?

Considero a questão do **dispositivo de mediação** em “O pássaro transparente” como uma alegoria do próprio título da narrativa<sup>86</sup>, de forma que o narrador esteja associado ao ser criado pelas mãos da artista. O **narrador** corresponde a um pássaro transparente, figura

---

<sup>82</sup> *Idem*, 2005a, p.74.

<sup>83</sup> *Idem*, 2005a, p. 83, grifo meu.

<sup>84</sup> *Idem*, 2005a, p. 77.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Lembro de já citado plano de aula de Osman Lins (IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P2/20) manuscrito, em que o escritor se põe a pergunta “Por que transparente? Simples. Narrador impessoal e na 1ª pessoa. Um tatear. Foco narrativo”.

concebida por uma composição artística<sup>87</sup> e, por isso, só na arte possível, um pássaro com jeito de ave de rapina e olhar de gente. Assim, o **narrador** de “O pássaro” manifesta-se de maneira distinta à das narrativas naturalistas, como também quebra com a ilusão de realidade, fazendo surgir pela própria linguagem o fazer artístico. Sandra Nitrini refere-se a isso por “metalinguagem poetizada”.

Constituem a matéria implícita da poética osmaniana e, correspondendo a fibras do corpo do texto, esses aspectos teóricos acabam se poetizando e entrando, muitas vezes, na tessitura da narrativa, como imagens, símbolos, metáforas e ornamentos. Assim, o pássaro transparente da narrativa “O pássaro transparente” pode ser interpretado como uma *mise-en-abyme* simbólica do processo criador de Osman Lins.<sup>88</sup>

O desenho da artista não remete a um pássaro real. Trata-se de uma pintura insólita, fruto de um processo que amalgama traços humanos e animais. Muitas das personagens osmanianas que povoam *Nove, novena* resultam de um processo criador semelhante ao da artista.<sup>89</sup>

Adiciono à última frase da citação que não só personagens são criadas a partir de um processo de composição artístico como também são criados muitos dos **narradores** de *Nove, novena*.

## 15 de julho

Muito eu disse sobre como se manifesta o **narrador**, levando em consideração o padrão estrutural estabelecido nos dois primeiros parágrafos de “O pássaro transparente”. A organicidade textual leva-me, assim, a uma inversão da ordem analítica do Professor que, primeiramente, resume o trecho do livro de Júlia antes de entrar nas questões concernentes ao **narrador**. Pois, agora, me ocupo de contar a **intriga**<sup>90</sup> do texto que, novamente, leio.

---

<sup>87</sup> Segundo Reis e Lopes (2002, p. 45), a composição é um conceito que perpassa pela teoria literária e igualmente por outras áreas da arte, como a música, o cinema, a fotografia, as artes plásticas. O termo reporta-se a “certa organicidade da obra artística, quer dizer, o princípio de que a obra artística não é um conjunto arbitrário e caótico de elementos desconexos, mas um todo com coesão, dotado de uma economia interna que impõe conexões de interdependência entre esses elementos” (*ibidem*).

<sup>88</sup> NITRINI, 1987, p. 30.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Em *Poéticas em confronto* (1987), Sandra Nitrini destaca que uma das novas técnicas incorporadas à *Nove, novena* é a desdramatização da narrativa. A ideia da autora reitera o caráter plástico da poética osmaniana, que desacentua a importância da ação no trecho. **Intriga** eu tomo pelo significado que vem manifesto nas palavras de Reis e Lopes (2002, p. 125 - 126): “a **intriga** corresponde a um plano de organização macroestrutural do texto narrativo e se caracteriza pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas já

Antes, retomo tópicos já mencionados, mas que, no entanto, pretendo seguir me aprofundando ao longo deste segmento: os parágrafos em **foco externo** formam pares com os de **foco interno**. Juntos, criam “nove quadros correspondendo a nove fases da vida da personagem desde a infância até a idade adulta”, “tais quadros dispõem-se no texto, sem obedecerem à ordem cronológica da diegese”<sup>91</sup>.

No primeiro quadro, apresenta-se um menino de oito anos junto ao parapeito da janela da cozinha, a qual dá para o muro onde encontra-se um gato bicolor. Aparentemente incomodado por ser visto de cima pelo bicho, o menino diz, em pensamento, as suas ambições de crescer e tornar-se maior que portas e telhados. Ao contrário do animal, silencioso e manso, a criança vê-se no futuro com calcanhares capazes de estremecer o chão e com voz ressoante tal como campanas. Salienta o segmento seguinte, no entanto, como o curso da vida levou o garoto a transformar-se no oposto de suas expectativas. Narra-se um homem exausto, cujo reflexo se emoldura por outra janela, a do trem que o leva de volta à cidade natal para, depois da morte do pai, discutir, com os familiares (tia e os três primos), o destino que sobre eles se avultará. As descrições feitas em **foco externo** apresentam um homem de negócios: “pasta negra”, “papéis”, “dinheiro”<sup>92</sup>. Dado o passar do trem pelos trilhos, ele reflete a passagem do tempo, lembra-se do passado quando, naquele mesmo trem, rasgou as cartas a ele endereçadas, escritas por alguém a quem ainda o leitor de primeira vez não tem conhecimento. Sobre a mudança nas paisagens, ele julga serem poucas. Sobre si, não sabe dizer, mas, certamente, se pudesse voltar atrás, cometeria os mesmos erros, quem sabe outros maiores. Ressoa a voz do homem frustrada, melancólica, apática.

Passa-se o terceiro módulo em uma sala de jantar, cuja luz, amarela e pastosa, ilumina uma ceia já finalizada. À mesa, estão sentados o homem, uma velha de negro (sua tia, que traz na veste um broche com fotografia do falecido marido, irmão da mãe do homem), duas moças e um rapaz (os primos) e Eudóxia (a esposa). O homem sente a mirada ávida da esposa que silenciosamente lhe diz para não ter compaixão pelos familiares. Nesse ponto, ele revela o teor da conversa motivada pela ceia: a tia e os filhos moram numa casa, cujo

---

especificamente literárias”. Portanto, ao contrário de fábula, que seria o resumo da história, **intriga** é também um apontamento estético sobre a narrativa analisada. Dessa forma, o que pretendo é dizer um pouco de como a história é posta por esse **narrador**.

<sup>91</sup> NITRINI, 1987, p. 84.

<sup>92</sup> LINS, 1994, p.9.

proprietário era seu falecido pai e que, portanto, agora lhe pertence. Então, cabe ao homem decidir o destino de seus familiares e é sobre isto que discutem.

### 24 de julho

Após me reunir com a família no final de semana passado, encontro-me, hoje, na fazenda de um tio meu. Longe da internet e mesmo de ruas asfaltadas — passamos por quilômetros de estrada de areia fofa, na qual atolamos, na vinda, por horas. Minha memória não identifica traços do lugar onde tanto estive na infância. A cozinha, entre a infinidade de ruídos de fala de numeroso parentes, os quais se provam pouco mesquinhos e extremamente acolhedores, ambienta a ação tantas vezes repetidas: abro novamente *Nove, novena*, pondo os olhos nas linhas de sua primeira narrativa e prossigo descrevendo sua **intriga**.

No quarto quadro, de “O pássaro transparente”, há o homem ainda garoto, “nu da cintura para cima, trancado no seu quarto, no mesmo leito que deixou há dois anos e dez meses”<sup>93</sup>. A idade do garoto é incerta, mas depreende-se do contexto que, tendo deixado a casa do pai há mais de dois anos, ele é um jovem-adulto. Prostra-se o garoto com rosto no travesseiro envergonhado por ter falhado em fugir da autoridade paterna. O **narrador** descreve-o como criança por ainda estar submetido às vontades do pai, que, ao não o ajudar financeiramente, lhe dificultou a vida fora da pequena cidade, como percebe-se quando o jovem homem se lamenta não ter tido fibra para suportar a fome. Retorna à pequena cidade, almejando fugir novamente, “repetir o salto”<sup>94</sup>. Entretanto, já antecipa não ser o que irá

---

<sup>93</sup> LINS, 1994, p. 11.

<sup>94</sup> A menção ao salto nesse trecho remete-me à linha O de *Avalovara* (2005b), em que a mulher representada por um símbolo narra sua história. Na entrada O 8, o primeiro parágrafo narra o salto do peixe: “Salta o peixe das vastidões do mar, salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício” (LINS, 2005b, p.52). O salto do peixe é uma imagem representativa na obra de Lins do impulsionar-se ao incerto. O peixe não se resigna à permanência no mar, salta mudando sua condição primeira e, neste salto — símbolo do breve e imprevisível instante que é a vida —, o peixe pode nada ver por ter nascido cego (ser sujeito de ação na negativa, i. e. não ver), muito ver (ser sujeito de ação afirmativa), não ser visto (ser objeto de ação na negativa), ou ser visto (objeto de ação afirmativa), por desventura, por pássaros que lhe devorem a carne. Independentemente das circunstâncias que o aguardem, só no salto, no salto, no salto, pode o peixe fugir do massivo nada expresso nas águas do mar, podendo encontrar, desta forma, outro nada, como uma revoada de pássaros, cujo semblante remete ao massivo nada das águas do mar, sem ter, porém, nome de mar. A imagem do salto refere-se, na obra osmaniana, à pulsão de existir no fluxo do imprevisível, o oposto do que o pai do homem, em “O pássaro”, esperava dele: viver uma vida segura, sem aventura nem emoções.



acontecer. Por fim, alegra-se com a possibilidade de permanecer na cidade para dominar os numerosos parentes mesquinhos, os quais nunca deram suporte aos sonhos do jovem.

Uma das cenas mais simbólicas da narrativa ocorre no quinto quadro. Nele, lê-se o desencadear de um velório, cujo espaço é pouquíssimo detalhado. Tem-se, nesse espaço, dois homens, o morto e o observador. Aquele tem o rosto “derrisório e solene”, este “está envelhecido”, de forma que, em paralelo, dão a impressão de serem “estudos superpostos do mesmo rosto”<sup>95</sup>. Então, dirige-se o homem ao pai, confessando há muito querer vê-lo daquela forma. Só morto estaria impossibilitado de expressar sua autoridade, a qual fez o homem, ainda jovem, retornar à pequena cidade para, então, se tornar um espelho de seu genitor: administrador das casas de aluguel, herdeiro do armazém, sua vida sem aventuras. Tinha abdicado de seu livre-arbítrio.

Ao contrário dele, com gestos descontraídos, a artista, irrompida na leitura do sexto quadro, amestra suas mãos e, por conta disso, viajará à Europa, destino que imagina enquanto olha para o mar do cais do porto de Recife. É neste, ao lembrar do padrão dos quadros até então — parágrafo em **foco externo**, parágrafo em **foco interno** —, em que há uma ruptura: surge o primeiro diálogo<sup>96</sup>, de forma que a manifestação da narração em terceira pessoa se dá constituída também de discurso direto, recurso que até o momento não havia surgido na narrativa. Os endereçamentos anteriores do homem ocorrem apenas em sua mente, de fato, ele não se comunica com os outros personagens a quem se dirige<sup>97</sup>.

Conversam homem e artista. Ele diz ter visto o nome dela nos jornais junto a reproduções de seus quadros. É em um destes onde há um pássaro transparente nomeador da narrativa, animal fictício que alegoriza o **dispositivo de mediação** nela presente, como vimos. Ela fala da viagem à Espanha e o faz lembrar-se das cartas dela que um dia ele rasgou no trem. Ao contrário dele, a artista não acredita ter mudado muito se comparada à jovem que, apaixonada, escrevia cartas ao namorado. Se mudou, foi para melhor. A voz interna do homem relembra do episódio que seguirá, no qual a mulher, ainda jovem, apenas sonhava em fazer a viagem à Espanha junto dele. Ao contrário do homem, ela é quem realizará suas aspirações e cruzará o mar à força de desenhar “cajus, aves, palhaços”.

---

<sup>95</sup> LINS, 1994, p.12.

<sup>96</sup> O diálogo segue a proporção estrutural de toda a narrativa, é composto de nove pares de falas: nove da mulher e nove do homem, somando, assim, dezoito falas no total.

<sup>97</sup> Os endereçamentos ocorrem geralmente nos quadros ímpares. No primeiro quadro, o garoto se dirige ao gato; no terceiro, à Eudóxia; no quinto, ao pai morto. No sétimo, como ainda veremos, à ex-namorada. No nono quadro, há uma ruptura com esse padrão.

31 de julho

Há uma semana que não escrevo. Não que “O pássaro transparente” e Osman Lins me tivessem saído da cabeça durante esse período. Estive revisitando algumas das obras do autor, as quais sempre instigam releituras e releituras. Intercalada com as narrativas de *Nove, novena*, reli a biografia literária de Osman Lins, escrita por Regina Igel (1988). Os primeiros dias do escritor me lembravam a toda hora o espaço onde estive desde pouco depois que comecei a escrever este diário, interior do sul do Maranhão. Nascido na cidade de Vitória do Santo Antão, situada a 50 quilômetros de Recife, Osman Lins viveu no interior de Pernambuco criado por Joana Carolina e por Laura até 1941, quando mudou-se para Recife, cidade onde hoje eu moro à força de entender melhor a obra que pesquiso. Estive no interior de outro estado do Nordeste, pensando em como Lins usou da experiência dele em Vitória do Santo Antão para escrever suas primeiras narrativas. Imaginava-me, como Osman, capaz de canonizar literariamente minha avó, Tercina de Sousa Dourado, mulher negra, analfabeta, quase centenária, carregadora da graça de saber sorrir através da amargura das circunstâncias a ela impostas por uma estrutura colonial trucidante.

Perdoe-me o possível leitor deste texto pelas digressões. Trago-as no intuito de compartilhar um pouco de como a esfera literária atravessa a vida e, mesmo de “férias” junto a minha família, se fez presente em diversos momentos, como que se forçando clandestinamente em meu cotidiano. A literatura (ou a vida?) mostra-se a mim como o lugar *onde tudo invade tudo*.

Hoje, recém chegado a Brasília, volto à descrição da **intriga** de “O pássaro transparente”. *Nove, novena* em uma mão, caneta e papel na outra. O sétimo módulo ambienta-se em uma cidade de interior. “A rua desolada, as calçadas úmidas, o cheiro de terra molhada que os envolve, os latidos de cães, as portas e janelas fechadas, o céu negro”<sup>98</sup>. Sempre que me deparo com as passagens nesta cidade de interior me pergunto se não é Vitória do Santo Antão e se esses jovens escritores não têm um pouco da história pessoal de Osman Lins. E, novamente, volto a atenção ao texto.

O garoto silencia, não por interesse ao que dirá a namorada, mas por vergonha do timbre que sua voz adolescente assume. Soa a voz da garota. Mais uma vez, neste módulo, há uma ruptura com os cinco primeiros, a manifestação da narração em terceira pessoa é, mais

---

<sup>98</sup> LINS, 1994, p.15.

uma vez, composta também por discurso direto. Diz a jovem, leitora dos jornais da capital, ter notícias lá de “transatlânticos, príncipes, artistas de cinema”<sup>99</sup>. Em Recife, a garota sabe existirem “aeroporto, zoológico, bibliotecas públicas, muitos cinemas, paradas militares, bondes, rios atravessando a cidade, prédios de muitos andares. Ruas calçadas.”<sup>100</sup>. O tédio de estar na pequena cidade a faz sonhar em atravessar o mar com o namorado.

Ao contrário do que sabemos acontecer no quadro anterior, a voz interior do menino, a ela dirigida, não acredita na concretização do sonho dela. Ele, segundo sua visão arrogante, não ela, atravessará o mar, uma vez que ele tornar-se-á um grande poeta, importante como Johann Wolfgang von Goethe, e ela uma simples mulher, casada com um empregado do comércio ou um escrevente do cartório. Aqui, a narrativa sobressai-se como a história da arrogância de um garoto, transmutada em frustração, porque é ela quem torna-se artista e vai à Espanha e ele assume os negócios do pai, permanecendo na pequena cidade.

### 1 de agosto

Na sala de estudos individual da BCE, com as paredes de concreto já tão familiares, continuo a narração da **intriga** de “O pássaro transparente”. No oitavo segmento, diversos parentes do homem estão reunidos à mesa, de onde escutam o sermão matrimonial do padre “sobre a fidelidade, o zelo e as Bodas de Caná”<sup>101</sup>. O episódio narrado no Evangelho de João é proferido enquanto se casam o jovem homem e Eudóxia, casamento arranjado pelo pai do garoto, com intuito de reunir as riquezas das duas famílias. No centro da mesa, há uma toalha, sobre a qual “dois pequenos bonecos” sustentam “o coração onde está escrita com polvilho de prata, em má caligrafia, a palavra AMOR”<sup>102</sup>.

Essa é a última renúncia do homem ao seu livre-arbítrio em nome da vontade do pai: casar-se com mulher a quem não ama. O patriarca destaca-se da massa homogênea de parentes, os quais trouxeram presentes de mau gosto “que atravancarão a casa” e que não serão desfeitos por Eudóxia, sovina e apegada aos bens materiais. A mulher<sup>103</sup> é descrita como

---

<sup>99</sup> *Idem*, 1994, p. 16.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> *Idem*, 1994, p. 17.

<sup>103</sup> Em *Vitral ao sol* (2004) — coletânea, organizada por Ermelinda Ferreira, de ensaios sobre a obra de Osman Lins e textos inéditos do autor—, há uma publicação, que integra a fortuna crítica de “O pássaro transparente”,

quem “tudo sorve e nada alimenta”<sup>104</sup>. Na **focalização interna**, o homem fala sobre a união de “duas fortunas — e duas diligências”<sup>105</sup>. Então, ocorre passagem em que o homem diz coisa curiosa, a qual se abre, ao menos, a duas leituras possíveis: “E não perca seu tempo em busca de símbolos”<sup>106</sup>. O homem usa o verbo no imperativo, o que implica a existência de uma segunda pessoa a quem ele se dirige, apesar de não parecer ser a nenhuma personagem de seu mesmo nível diegético. O homem se dirige ao leitor?

Em uma conversa com E.H. sobre esse momento em “O pássaro”, ela me recomenda um texto de sua autoria<sup>107</sup> em que descreve o olhar da personagem, jovem escritora, no filme de Joe Wright, *Desejo e reparação*. “Há um momento em que Briony, à janela, absolutamente *iluminada* pelo sol, tira os olhos do jardim e nos olha, extradiegeticamente, como se quisesse nos avisar de que tudo aquilo que vemos faz parte, na realidade, de outro mundo, o qual está sendo composto por sua escrita”<sup>108</sup>. Ao citar o olhar de Briony ao espectador, E.H.<sup>109</sup> põe em relevo um nível da diegese, o nível extradiegético. O termo, segundo Reis e Lopes<sup>110</sup>, foi outra grande contribuição de Gérard Genette aos estudos narratológicos. Segundo o teórico francês, “todo evento narrado por uma narrativa se encontra em um nível diegético imediatamente superior àquele no que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa”<sup>111</sup>. Dirigir-se o homem ao leitor, então, aconselhando-o a não perder tempo em busca de símbolos, é como o olhar de Briony, rompe os limites de seu nível diegético e chega a nós, que lemos o texto<sup>112</sup>.

---

nomeada “Uma segunda história, um terceiro narrador: Se Eudóxia falasse”. Artur Malheiros, autor do texto, tece um possível resgate da voz da personagem se questionando o que nos dizem os silêncios que ocultam a mulher.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> *Idem*, 1994, p. 18.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> HAZIN, Elizabeth. “Desejo e representação”. In: CUNHA, Renato. O cinema de os outros. LGE Editora: Brasília, 2009, p. 43-59.

<sup>108</sup> *Idem*, 2009, p. 55.

<sup>109</sup> Coincidentemente, no ano em que E.H. publicou esse texto, eu, ainda no ensino médio, terminaria de ler o romance de Ian McEwan, *Reparação* (2002), depois de suas 448 páginas. Não só foi o romance um dos mais longos que eu havia lido até aquela época, como me fez reagir tal qual passagem de outro romance do escritor inglês, *Sábado*, citada por E.H. no texto a que fiz referência. Daisy, ainda garota, cede ao desejo do avô de lhe mostrar Jane Eyre, embora não estivesse muito familiarizada com a linguagem de livro fora do universo “adulto jovem”. Depois de 100 páginas, os pais deixaram ela com o livro e a encontraram sentada debaixo de uma árvore chorando, porque o livro havia acabado (MCEWAN, 2005 apud HAZIN, 2009, p.53). Minha circunstância era bem similar a de Daisy quando fui tomado por imensa melancolia ao terminar a leitura das últimas e enternecedoras páginas de *Reparação*.

<sup>110</sup> 2002, p.175.

<sup>111</sup> GENETTE, 1972: 238 apud REIS e LOPES, 2002, p.175.

<sup>112</sup> Esses rompimentos entre níveis diegéticos é uma das explorações da poética osmaniana, como por exemplo *A rainha dos cárceres da Grécia*, em que há um processo de *mise-en-abyme*, tal qual faz o pintor surrealista René

Essa leitura, entretanto, é apenas uma das leituras possíveis. Em face da ambivalência, não seria prudente reduzi-la a uma possibilidade só. E.H., de forma muito consciente, sugere que eu pense se o trecho não poderia ser, além disso, uma passagem de diálogo interno do homem com ele mesmo, referindo-se a si pela terceira pessoa como quem cria um duplo para a fabricação de um diálogo. E, bem, não se pode encerrar essa dúvida embora me seduza a possibilidade de que o personagem olhe diretamente para mim e diga: “não perca seu tempo em busca de símbolos”. Ser olhado por palavras me assusta e me provoca.

O último quadro passa-se no armazém. Saídos os empregados, o homem procura por papéis antigos em suas gavetas, poesias. Retorna aos textos escritos por ele quando adolescente e vê marcas em seu coração, desde aquela época, de “muitos e repulsivos bichos que a diligência de meu pai nutriu e que fazem de mim, hoje, um viveiro sombrio”<sup>113</sup>. Buscou pelos seus versos adolescentes após ver o nome de sua antiga namorada nos jornais. No fim, havia sido ela quem “amestrou as mãos da sua juventude, fez com que lhe pertencessem”<sup>114</sup>. Por outro lado, ele não tinha consciência do momento exato em que se perdera de suas mãos, terminando por não as amestrar.

## 2 de agosto

Volto-me uma vez mais à **intriga** de “O pássaro transparente”, no intuito de listar objetivamente as personagens enredadas pelo discurso do **narrador**. Centra-se o enredo em quatro personagens<sup>115</sup> mais recorrentes, encontradas em ao menos dois quadros distintos: o

---

Magritte na sua série de pintura, conhecidas por *La condition humaine*, de 1935. Portanto, no romance, há o uso consciente de três níveis diegéticos: o nível do Professor, extradiegético — ao livro escrito por Júlia Enone —, que lê a narração de Maria de França situada no nível intradiegético, sobre fatos do nível hipodiegético. A exploração com os níveis da diegese se complexificam se pensarmos que, em relação a nós leitores, o professor está no nível intradiegético e que, no final, ele acaba por se tornar uma personagem do livro que lê, ponto em que há uma ruptura com os limites entre esses níveis. Outro exemplo, é o conto “Exercício de imaginação” (1966), publicado na coletânea *Lições de casa* organizada por Julieta de Godoy Ladeira, cujo narrador cria duas personagens, Pastomenila e Bonagásaro, que esperam a chegada de um pavão com uma guarda de leões. O narrador, por fim, conta que um vento desfez as personagens, mas que ele, se pronunciando em primeira pessoa, ainda está à espera do pavão e sua guarda de leões, insinuando outra quebra entre os níveis da diegese. Os exemplos são numerosos e suficientes para uma dissertação inteira, então encerro por aqui os exemplos. Reafirmo, no entanto, a relevância, na obra osmaniana, da construção orientada a confundir níveis diegéticos, de forma similar ao citado conjunto dos quadros de Magritte.

<sup>113</sup> LINS, 1994, p. 18.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> De acordo do Reis e Lopes (2002, p.198-99), personagem é uma categoria da narrativa que remonta às primeiras epopeias, atravessando a história literária até chegar a expressões mais contemporâneas como o

homem, o pai, Eudóxia e a artista. Fora estes, a massa inindividualizável dos marinheiros no porto, dos parentes presentes no casamento e dos empregados do armazém, são citadas outras dez personagens: o gato em cima do muro; a tia vestida de negro; o primo e as duas primas; o tio morto, cuja foto está no broche da tia; a mãe; os três filhos do homem com Eudóxia. Dentre todas as personagens presentes, só a esposa do homem é nominada.

#### 4 de agosto

Releio “O pássaro transparente” pondo o foco na **intriga** e ocorre-me, agora, que a temática tratada pelo **narrador** alegoriza questões também abordadas em dois capítulos de *Guerra sem testemunhas*<sup>116</sup> (1969): “O escritor e a vocação” e “O escritor e a obra”.

Através de “O pássaro transparente”, vislumbram-se cenas da história de um personagem que, quando jovem, projetava em seu futuro grandes feitos. Arrogante, o menino despreza o animal que o olha de cima, porque este tem vida mais curta que o ser humano. Sabe-se que, em determinado momento, o jovem torna-se poeta e, produzindo literatura, acreditava poder fazer-se importante como Goethe. Qual é essa força que impulsiona o jovem em direção à arte resistindo, no primeiro momento, às pressões familiares? Os lampejos de grandeza que o perseguiam na infância, quando olhava o gato e ansiava o dia em que fosse maior que muros e portas, apontam à crença em uma inclinação, imposta pelo destino? Inclinação que, de tão forte, o orientaria a fugir de casa? O nome dessa força poderia ter algo a ver com a ideia de vocação?

---

cinema, os romances gráficos, os folhetins radiofônicos. Em torno da personagem, são centradas as ações da história de forma que não raro as narrativas se organizam a partir deste elemento narratológico, como por exemplo *Crime e castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski, no qual os desenlaces do enredo convergem para as atividades do protagonista, Rodion Românovitch Raskólnikov. Cerca de 90 anos depois da edição do clássico romance russo, os escritores do *Nouveau Roman* — escola à qual Sandra Nitriņi aproxima Osman Lins, salvaguardando a originalidade ficcional do pernambucano frente ao movimento francês — anunciam a crise da personagem: “um ser sem contornos, indefinível, inacessível e invisível, um eu anônimo que é tudo e não é nada e que quase sempre não é mais que um reflexo do próprio autor, tal ser usurpou o papel do herói principal e ocupa o lugar de honra (SARRAUTE, 1956, p. 72 *apud* REIS e LOPEs, 2002, p. 199). Allain Robbe-Grillet chega a anunciar que “a novela de personagem pertence realmente ao passado” (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 28 *apud* REIS e LOPES, 2002, p. 199). É nesse período de crise da personagem em que se insere *Nove, novena*, onde se vê a mobilização inovadora desta categoria narratológica por Osman Lins.

<sup>116</sup> *Guerra sem testemunhas* é um conjunto de ensaios escritos por Osman Lins, publicado originalmente em 1969. Neste livro, Lins se ocupa de questões concernentes ao ato da escrita, à confecção literária em meio ao constante apogeu da sociedade de consumo.

Em “O escritor e a vocação”, Osman Lins define vocação como sendo “a posse, pelo nascituro, de aptidões incomuns e bem determinadas; e a imposição, a que não seria possível fugir, de drená-las para um fim específico”<sup>117</sup>. Esta liga-se, assim, “à ideia dos dons naturais e à de predestinação”<sup>118</sup>. A definição não se contrapõe, em momento nenhum em “O pássaro”, às características psicológicas do garoto. Antes de se tornar o continuador do plano de vida traçado pelo pai, o menino sentia em si “aptidões incomuns e bem determinadas” assim como a “predestinação”, as quais regeram suas decisões futuras. À força de crer ser seu destino transformar-se em um grande poeta, o garoto foge da influência familiar, que o impelia em rumo distinto. Contudo, em direção similar à da convicção de Willy Mompou<sup>119</sup> de que vocação não é suficiente para uma pessoa tornar-se artista, o menino frustra-se e retorna a sua cidade para assumir os negócios do pai. Independentemente de sua vocação, não pode amestrar as mãos quem não é favorecido pelas circunstâncias. No caso do homem, a moral familiar foi o grande inimigo de sua paixão pela poesia. Por fim, não prossegue escrevendo.

Para Mompou, a vocação deve ser apenas um “instrumento provisório”<sup>120</sup>. O desconhecedor do ofício da escrita motiva-se a começar a jornada como escritor pela ideia de vocação, de que um poeta escreve “pela mesma razão que uma árvore dá frutos”<sup>121</sup>. Com o passar dos anos, ao dominar a atividade da escrita, o escritor entende que ele se diferencia das plantas e tem “de saber a razão de seus frutos, cabendo-lhe escolher os que haveria de dar, além de investigar a que se destinavam”<sup>122</sup>. Confluentemente em “O pássaro”, a vocação do jovem garoto não foi o suficiente para fazê-lo poeta. Ao contrário, foram os planos paternos que traçaram as escolhas de vida da personagem, que acabou de braços dados com o senso comum, o dinheiro, a vida sem aventuras. A artista, por sua vez, — a quem o garoto julgava nunca sair da pequena cidade, portanto, sem tal vocação aparente — “amestrou as mãos de sua juventude”, por incumbir-se, desde jovem, do ofício da arte.

Em “O escritor e a obra”, Lins chama atenção a certo caráter da obra literária: ela “implica em esforço, finalidade e organização”<sup>123</sup>. Essa ideia conduz ao entendimento do escritor não como produto de uma influência divina ou transcendental — o que, aliás,

---

<sup>117</sup> LINS, 1974, p. 40.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> Personagem fictício de *Guerra sem testemunhas*, usado como um duplo do autor para que melhor este pudesse expor as questões presentes no livro.

<sup>120</sup> *Idem*, 1974, p. 38.

<sup>121</sup> *Idem*, 1974, p. 42.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> LINS, 1974, p.48.

atrapalha o escritor a ser reconhecido como um trabalhador que escreve também para pagar suas contas<sup>124</sup> —, e sim como um artesão da palavra, confeccionando sua obra com afínco e paciência a partir de um plano traçado desde antes do processo da escritura. Em “O pássaro”, opõem-se homem e artista também por ele ser a representação do escritor guiado pela concepção de vocação e ela por ultrapassar estágio do sonho chegando à materialização de seu ofício: seus quadros, que, enfim, ocupam galerias internacionais.

Dentre os índices textuais que me levam a associar os capítulos do ensaio a “O pássaro”, está a descrição que o homem faz da artista: “Desde que é mulher de pensar *fantasias e cumpri-las, dedique sua vida a fazer garatujas no papel*”<sup>125</sup>. A escolha lexical põe em relevo a materialização no fazer da artista, impulsionada pelo sonho — a vocação, imaterial — mas não findado nele. Em contrapartida, quando o homem abre suas gavetas e encontra seus antigos poemas, ele os percebe permeados de “alguma generosidade, alguma febre”<sup>126</sup>. A febre, aqui, aparece como elemento que toma o corpo do homem e que foge de seu domínio, do plano necessário à composição artística. Portanto, o homem identifica em suas poesias a impureza no seu coração, atravessado pelo que chama de “muitos dos repulsivos bichos que a diligência de meu pai nutriu e que fazem de mim, hoje, um viveiro sombrio”<sup>127</sup>. Em plano de aula presente no IEB, “Em que medida é consciente o trabalho do ficcionista”<sup>128</sup> Osman Lins afirma que, diferentemente do que demonstra o homem frente suas poesias, “o escritor não pode ser um exemplo da entrega do homem a forças ignoradas”, então, é necessário que este tenha consciência do que está sendo realizado em seu ofício.

O garoto poeta, futuramente frustrado, que punha em seus versos as sombras de seu subconsciente sugere, alegoricamente, a ideia de vocação. Opto pela ideia de alegoria, uma vez que tudo isso ocorre de maneira orgânica e sutil, nada panfletária, se opondo, por exemplo, a obras que optam por personagens que sumarizam um tipo de indivíduo, o que eu acredito não ser o caso. Nesse mesmo parágrafo, o personagem também dá-se conta de que interpretava mal a prolongada leitura da ex-namorada ao ler seus poemas, ele “imagina ser

---

<sup>124</sup> Em muitas das correspondências disponíveis no IEB em que dialogava com suas editoras e seus editores, percebe-se a seriedade com que Osman Lins lidava com o ofício do escritor, cobrando sempre o que lhe deviam e ressaltando que seu trabalho não poderia deixar de ser remunerado, mesmo quando se optava por não publicar os textos que haviam sido encomendados a ele. Mesmo com sua paixão por escrever, Lins não deixava de pontuar o LABOR por trás desta arte.

<sup>125</sup> LINS, 1994, p.15, grifos meus.

<sup>126</sup> *Idem*, 1994, p.18.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P2/10



por incompreensão, quando seu demorado olhar era sondagem<sup>129</sup>. Em direção contrária, mesmo leitora, a garota já entendia o processo de labor e paciência mesmo no consumo de arte, por, desde então, a ver como ofício a ser sondado. Ela simboliza alegoricamente a materialização da ideia, indispensável ao fazer artístico, a qual o estrutura como trabalho, e consequentemente como profissão.

Lanço, assim, a possibilidade da intriga de “O pássaro”, em nível alegórico, estar alicerçada em tema compartilhado nos dois primeiros capítulos de *Guerra sem testemunhas*, hipótese que aponta para a dedicação do escritor pernambucano às mesmas questões ao longo de sua fase madura.

### 5 de agosto

Há quatro semanas, nas quartas-feiras, venho me encontrando, ora via *skype*, ora presencialmente, com os Gatacos<sup>130</sup> para lermos coletivamente *Avalovara*. Na última leitura, cruzo com certo trecho do tema S pertinente ao que venho pensando sobre a hibridez do **narrador** de “O pássaro transparente” bem como a tese deste texto:

Percebemos melhor o obscuro parentesco entre a espiral e a sentença mágica de Loreius se nos dermos conta das relações entre ambas e certas figuras míticas com as quais também à primeira vista nada parecem ter em comum, como o dragão com duas cabeças (sendo uma no lugar da cauda), a anfíbena e, principalmente, com o deus Jano, possuidor ambíguo de dois rostos, um voltado para a frente e outro para trás, de modo que não tinha espáduas, ou melhor, suas espáduas eram também seus peitos. A frase de Loreius, tal esse deus (cujas insígnias, por sinal, eram a vara e a chave, uma para afugentar os intrusos, outra para abrir as portas), não olha em direções opostas? Não representa a espiral, igual a Jano, um simultâneo ir-e-vir, não transita simultaneamente do Amanhã para o Ontem e do Ontem para o amanhã? Não se conciliam, em seu desenho, o Sempre e o Nunca?<sup>131</sup>

Nessa passagem metalinguística, o narrador da linha S fala sobre a sentença mágica de Loreius, organizada no já mencionado quadrado mágico, composto por outros vinte cinco quadrados, onde se encontra cada uma das letras do poema latino. Sobre este quadrado, gira

---

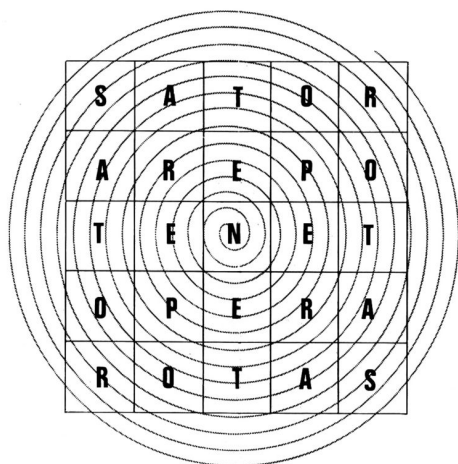
<sup>129</sup> LINS, 1994, p.15.

<sup>130</sup> O mencionado Grupo de Estudos Osmanianos da Universidade de Brasília, coordenado pela Prof. E.H., chamado, entre aqueles que o integram, de Gataco, animal híbrido de gato com macaco presente em *Avalovara*. Desde 2008, esse grupo passou a se reunir para, juntos, lerem a obra de Osman Lins, a começar pela obra em que se encontra o neologismo que nomeia informalmente o grupo. Somente sete anos depois, eu teria a chance de me juntar aos Gatacos para ler *A rainha dos cárceres da Grécia*, primeiro romance de Lins com que tive contato. Desde então, prosseguimos a nos reunir para ler e reler a obra de Osman Lins assim como sua fortuna crítica.

<sup>131</sup> LINS, 2005b, p. 65.

uma espiral que conduz o desenlace de *Avalovara*, ao passar por cada letra, correspondente aos capítulos do romance. A começar pela letra R, a espiral movimenta-se introduzindo, assim, o primeiro capítulo R1, com 10 linhas. Em seguida, segue o fluxo por uma nova letra, S, e, assim, há mais um capítulo, S1. A espiralação prossegue sobre a sentença mágica e apresenta o terceiro capítulo, a reincidência da letra R, portanto denominado R2, com 20 linhas. Na parte subsequente, há a repetição da letra S, logo o capítulo nomeia-se S2, também com 20 linhas e assim por diante, até chegar ao centro do palíndromo onde há, por fim, a letra N. A composição do quadrado junto com a espiral pode ser entendida como o dispositivo de mediação de *Avalovara*. Isto é, existe uma forma na disposição dos fatos narrados no romance, mediada pelo movimento da espiral no quadrado onde se encontra a frase palindrômica, que é mais abrangente que a questão do **narrador** e do **foco narrativo**.

Por exemplo, no tema O — História de ☉, nascida e nascida — há uma narração em **focalizações** bipartidas de forma a exprimir a confusão do eu da personagem-símbolo, devido ao seu duplo nascimento<sup>132</sup>. Já o tema T, Cecília e os leões, no que diz respeito às personagens Hermelinda e Hermenilda: “O foco narrativo aqui tende para a imprecisão e mesmo para a dissolução. Mas elas não apenas não falam. Há, em relação a elas, um duplo tratamento. Também são vistas de fora, através do outro narrador”<sup>133</sup>. Em contrapartida, o **narrador** do tema S, como podemos ver no parágrafo citado, é um **narrador heterodiegético**. Esses diversos **narradores** e **focos narrativos** são coordenados por algo maior, um **dispositivo de mediação**, a espiral e o quadrado (Figura 4).



<sup>132</sup> Osman Lins faz essa afirmação em um de seus planos de aula, “O escritor e o texto literário”, de 1972, um ano antes da publicação de *Avalovara*. O documento está disponível no IEB-USP, pelo código OL/MAG/Cx2/P2/09.

<sup>133</sup> Trecho retirado do mesmo plano de aula (IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P2/09), grifos meus.

Foi ao ver a comparação da espiral e o quadrado com o deus Jano (Figura 5) que pensei na possibilidade do **dispositivo de mediação** de “O pássaro transparente” estar associado ao deus, ou uma figura similar, cujas faces se voltam uma para o interior, outra para o exterior. Esse ser de dupla face ressalta o problema, em *Nove, novena*, do eu, que, em um ser de duas faces, torna-se ambíguo. Ou seja, essa consciência bipartida do **narrador** de duas faces gera uma ruptura com um determinado entendimento do eu, inexorável. Em “Pastoral”, Osman Lins sublinha, em carta à Sandra Nitrini<sup>134</sup>, a presença do problema do eu, no narrador-personagem, Baltasar. Ele “conta sua própria história. Termina descrevendo-se morto. Além disso, frequentemente descreve-se de fora. (Mas de fora de quê?)”<sup>135</sup>. Lins prossegue na carta afirmando que “Pastoral” “está ali para deixar claro que o problema do EU, no livro todo, é muito especial”<sup>136</sup>.

O deus — cujas costas também são seu torso e sua nuca, também sua face — é “um simultâneo ir-e-vir”. Como segue questionando o citado trecho de *Avalovara*, essa figura “não transita simultaneamente do Amanhã para o Ontem e do Ontem para o amanhã? Não se conciliam, em seu desenho, o Sempre e o Nunca?”. O **dispositivo de mediação** de “O pássaro” é construído tendo como base um ser similar a Jano e que, portanto, conjetura uma determinada visão sobre o *espaço e tempo*.

### 7 de agosto

Como mencionei no primeiro dia deste diário, antes de começar a escrever este texto, vinha estudando “O pássaro transparente” há três anos. Não me lembro do mês exato em 2015 quando fui convidado por E.H. para desenvolver uma pesquisa por meio do PIBIC, programa do CNPq de apoio à iniciação científica, e estudar a primeira narrativa de *Nove, Novena* orientado por ela. Nos primeiros meses de leitura do conto, se chegava a entender algo do que lia, percebia a narrativa apenas por sua **intriga**, sobre um homem frustrado. A narrativa, a princípio, não me sensibilizava como “Retábulo de Santa Joana Carolina”, que também me

---

<sup>134</sup> IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-RS-CA-0230.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

confundia, causando em mim sensação agridoce. Confusão me provocava também “O pássaro” e todas as outras narrativas de *Nove, novena*. O ponto é que ler Osman Lins me parecia como navegar em um vasto oceano de indefinições. O que queriam dizer aquelas palavras? Ou, ao menos, o que é que elas não queriam dizer? A solução encontrada por mim direcionava-me, sobretudo, à observação da **estrutura**. Era sobretudo na **estrutura** que eu entenderia as inovações de Osman Lins na fase madura de sua escrita. Primeiramente, me pergunto agora, o que é **estrutura** na literatura?

Abro novamente, então, o *Dicionário de Narratologia*<sup>137</sup> e encontro nele uma etimologia da palavra. De origem latina, **structura** tem sua raiz no verbo *struere*, que se traduz por “construir”. Logo, a arquitetura, a princípio, se apropriou do termo para se reportar a construções. Somente após o século XVII, seu sentido se expandiu as outras áreas do conhecimento. Agregaram o termo ao vocabulário da narratologia, principalmente a teoria literária e a linguística, as quais, com a contribuição dos Formalistas Russos, elegeram como objeto da ciência literária a obra ela mesma. Desse modo, o formalismo assumia que a obra era “forma verbal, sendo entendida a forma como capacidade de integração dinâmica de materiais diversos, todos eles correlacionados”<sup>138</sup>. Existia, nesse ponto, a ideia de que a forma se associa a uma função que lhe atribui significado. A concepção de **estrutura**, no entanto, foi mais largamente aprofundada no campo da linguística, pelo Círculo Linguístico de Praga<sup>139</sup>, “herdeiros diretos do legado saussureano<sup>140</sup>”, como afirma o *Dicionário*<sup>141</sup>. Reis e Lopes conceituam **estrutura** como:

O conjunto de relações entre os elementos constitutivos do sistema, ou seja, a rede de dependências e implicações mútuas que mantém um elemento com todos os demais. Nesta interação dinâmica entre unidades, o todo aparece qualitativamente diferente da soma mecânica das partes: não resulta de uma aglomeração aleatória de unidades mas de uma integração orgânica de unidades que se diferenciam e delimitam reciprocamente, obedecendo ao princípio de invariância relacional.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> 2002, p.88.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> Ativos entre os anos 1928 e 1939, o Círculo Linguístico de Praga é composto de importantes críticos literários e linguistas, cuja origem se deu na Rússia, como Roman Jakobson e Nikolai Trubetzkoy, e outros grandes contribuidores ao pensamento neste campo de estudo, como René Wellek. Foi essa escola que desenvolveu o método da análise estruturalista. (Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Círculo\\_Linguístico\\_de\\_Praga](https://pt.wikipedia.org/wiki/Círculo_Linguístico_de_Praga))

<sup>140</sup> Ferdinand de Saussure é mais conhecido por ter escrito *Curso de linguística geral*, obra que facultou o desenvolvimento da linguística como uma ciência autônoma. Também é atribuída a essa obra a gênese do conceito de **estrutura**.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Idem*, 2002, p. 89.

Meu pensamento, desde as primeiras leituras, tem se direcionado para captar a **estrutura** de “O pássaro transparente”. E por quê eu comecei minha escrita pelo **narrador**? A **estrutura** de “O pássaro” é estabelecida pelo **focos** narrativos adotado pelo **narrador**. Ilustra essa ideia a seguinte tabela (Figura 6) que, para tornar visível<sup>143</sup>, apresenta, na íntegra, a formação dos dois primeiros quadros por pares de parágrafos oscilantes entre **foco externo** e **foco interno** e também o sexto quadros, como exemplo de exceção em que a manifestação em **foco externo** também contempla o discurso direto como parte constituinte.

Primeiro quadro	Foc. externa  Foc. interna	<p>Indefinido, um rosto de oito anos. Cabelo fino, claro, cobrindo a testa. Pensativo, debruçado à janela da cozinha, olha o gato de manchas pretas e brancas, sentado no muro. Haverá, talvez, um tristeza escondida nos seus olhos e, nos lábios, traços de precoce resignação. Entrefitam-se os dois, gato e menino. Brilham, no rosto, revérberos de abafada e colérica altivez. Altivez sem firmeza, qualquer coisa de elástico e ao mesmo tempo de inseguro: mola solta.</p> <hr/> <p>Você me olha de cima, porque está no muro. Mas vou ser um homem, vou viver cem anos. Crescer. E quando for mais alto que portas e telhados, onde estarás? Hein? Sentado onde? Olho para você e já vejo a ossada brilhando no munturo. Andas mansinho, és um silêncio andando. Eu, quando crescer, meu bater de calcanhar no chão será como trovões. Gritarei bem alto, voz de sinos. E você, orgulhoso?</p>
Segundo quadro	Foc. externa  Foc. interna	<p>Pulverizados o gato e seu perfil, é inútil buscar, na face desse homem, exausta, emoldurada pela janela do trem, os traços do menino. Seus cabelos escuros começam a embranquecer, a roupa de casimira negra (luto do pai) é demasiado frouxa, demasiado cômoda, as meias brancas enrugam-se nos tornozelos, os sapatos não brilham. Na rede, acima dele, está sua pasta negra, fosca, com papéis e dinheiro, seu guarda-chuva com cabo de metal e o chapéu cinzento, preso na fita o bilhete de ida e volta.</p> <hr/> <p>Há quantos anos, neste mesmo trem, rasguei aquelas cartas, uma a uma? E a quantos vejo — duas, três vezes por mês, ao amanhecer e à tarde — estas mesmas paisagens? Ao contrário de mim, mudaram pouco. E a mudança, a minha, foi para melhor, pior? Como agiria, aquele rapaz, durante a cena preparada para hoje à noite: meus parentes e seu inútil pedido de clemência? Este engenho como os outros que vejo no caminho, parece eterno, com seu triste bueiro, seus telhados velhos e o copiar sombrio. Tem-se a impressão de que os mesmos homens, os meninos de sempre, vêem o trem passar. E que os bois, nos pastos são os mesmos. Só as árvores, por causa do verão e da estação das chuvas, transformam-se, para recuperar, a cada ano que vem, sua juventude. A juventude do homem, felizmente não é como as folhagens das árvores. Se fosse, se eu voltasse a ser jovem, cometeria decerto os mesmos erros, talvez outros maiores.</p>
Sexto quadro	Foc.externa	<p>A moça, cotovelo esquerdo sobre a mão direita, mão esquerda solta para os gestos — sua antiga atitude —, sorri e acena para o mar.</p> <p>— Ai está. Depois de tantos anos de espera, vou finalmente atravessá-lo.</p> <p>— Tenho visto seu nome nos jornais. Li que você obtivera uma bolsa na Espanha. Fiquei contente, disse comigo: “Ora veja, quem podia imaginar que ela ia se tornar uma artista famosa”. O jornal reproduzia uns quadros seus, frutos, pássaros voando. Um era transparente, via-se o pássaro e o coração do pássaro. Tinha um jeito de ave de rapina.</p> <p>— E olhar de gente.</p> <p>— Isso mesmo. Era assustador. Existe, aquele pássaro?</p> <p>— Não.</p> <p>Ranger de tábuas, o suave embalo do navio, frases em língua estranha, a barlavento, gritadas pelos marinheiros.</p> <p>— Você não desenhava, naqueles tempos.</p> <p>— Escrevia versos. Nunca lhe mostrei.</p> <p>— Às vezes, quando me sobra tempo, eu venho até ao porto, fico olhando os pacotes. Mas não entro nunca. E você vai fazer uma viagem. Gostaria de ver outros desenhos.</p> <p>— Quando fizer uma exposição, mando-lhe convite.</p> <p>— Meu pai morreu há tempo, você soube? Assumi a direção dos negócios, estou morando na casa que era dele. O endereço...</p> <p>— Eu sei. Você receberá convite.</p> <p>— Quero pedir um favor. Mande-me um cartão postal da Espanha. Um cartão dos ciganos, em Granada.</p> <p>— Como devo assinar?</p> <p>— Quem você pensa que sou? Assine como quiser. Seu nome ou qualquer outro. Ou não assine.</p> <p>— Ponho nome de homem.</p> <p>— Vindo de Granada ei de saber quem manda. Ora veja! Quem poderia imaginar? Sabe que num desses dias, abrindo uma gaveta, encontrei também versos meus? Incrível. Não me lembrava deles. Como a gente muda hein?</p> <p>— Acho que não mudei muito. Se mudei, foi para melhor. Sou a mesma adolescente de quem você, um dia, rasgou as cartas no trem. Um pouco mais velha. Mesmo assim, penso que hoje sou mais bonita que naquele tempo. Ou será engano de minha parte?</p> <p>— Não. Não é engano.</p>

<sup>143</sup> A intenção não é possibilitar a leitura do texto, por isso a letra está bem reduzida para que a tabela coubesse em uma página. Em contrapartida, a tabela possibilita a visualização parcial da estrutura do conto a partir da lógica da mudança de foco narrativo.

	Foc. Interna	<p>Tinha um dente de ouro. A pele é menos brilhante; não os olhos. Mais bonito cabelo, os seios menores, mais fina a cintura. Atraente, com qualquer coisa de intenso e de maduro em seu vestido azul, contra a parede ocre e o negro telhado do armazém. Eudóxia é mais jovem do que ela. E parece mais velha, em seus vestidos frouxo, em seu jeito ausente e sorrateiro, disfarçando a perene atitude de suspeita. A cada ano que passa, seu andar é mais lento, mais penetrante seus olhos, sua boca mais ávida. Esta, ao contrário, quase nada mudou. Papel e lápis, tintas. Imaginações. Foi sempre assim, uma fonte de sonhos. Agora, a força de sonhar, vai a Granada. Bem que me afirmava: “Um dia, havemos de fazer uma viagem”. Havemos. Olho os navios no cais, é tudo que restou, em mim, de nossas ansiadas aventuras. E dizer que a sua em minha vida, um tempo, seguiram o mesmo curso! Seríamos infelizes, essa viagem à Espanha, nunca feita, tornaria amarga nossa convivência. A Espanha existiria seu espírito como outro destino, talvez melhor, porém interdito, por isto mas ambicionado. Ela nunca haveria de mencioná-lo, eis o mais grave, interporia entre nós o sonho e o segredo. Assim, não. Desde que é mulher de pensar fantasias e cumpri-las, dedique sua vida a fazer garatujas no papel — cajus, aves, palhaços. Mandará para mim o cartão colorido, com as bailarinas ciganas de Granada? Se o fizer, não porá seu nome: apesar de tudo, é sensata. Posso ficar tranquilo.</p>
--	--------------	--

A partir da visualização da tabela e do conceito de estrutura de Reis e Lopes, retomo argumentos já apresentados neste texto. O **narrador** é elemento formador do sistema do texto, mediando as palavras da narração. É uma figura *híbrida*, como vimos, esse **narrador**, por assumir diferentes **focalizações**. A oscilação entre **focalizações interna** e **externa** dão a este ente similitudes com o deus Jano e com o pássaro transparente do quadro da artista. Esta é a base dos argumentos que se seguirão, uma vez que a **focalização** determina um *espaço*. Cada quadro, formado por duas unidades focais, possui um *ambiente* distinto. Entendo, assim, que o *espaço* é o que faz os pares de unidades focais serem agrupamentos lógicos. A **focalização externa** poderia se dar no armazém e a **focalização interna** seguinte poderia se passar em uma sala de jantar. Entretanto, o que é constatável em “O pássaro” é um elo espacial unindo os pares de unidades na formação dos nove quadros. Os quadros são dispostos, como já dito, fora da ordem cronológica, porém o *tempo* da narrativa possui uma progressão organizada. Soa contraditório a ideia de *tempo* não-cronológico, mas a descronologização pressupõe um tempo zero ou o eterno presente sem necessariamente negar a ideia de tempo. O *tempo*, categoria narratológica, em “O pássaro transparente”, antes de tudo, articula uma visão inovadora, ou ao menos particular, da fase madura da escrita de Osman Lins.

As categorias narratológicas — **narrador**, *espaço*, *tempo*, bem como outras também abordadas, como **intriga** e personagem — são as “unidades” que, nas palavras de Reis e Lopes, se integram organicamente e “se diferenciam e delimitam reciprocamente”. Juntas, formam a **estrutura** da narrativa, o organismo, o todo. Lembro, neste ponto de meu raciocínio, de um texto que li no começo do ano, na germinação do que escrevo neste diário, “A análise estrutural da narrativa”, capítulo de *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov

<sup>144</sup>. Nele, o pensador búlgaro afirma, sobre a análise estrutural, que ela “terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo”<sup>145</sup>.

O caráter teórico leva o estruturalista à expressão literária virtual presente em cada estrutura particular. Ou seja, “a análise estrutural da literatura coincide (em linhas gerais) com a teoria da literatura, com a poética. Seu objetivo é o discurso literário mais do que as obras literárias”<sup>146</sup>. A busca pela **estrutura** de uma narrativa é, então, tentar compreender a literatura “na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela”<sup>147</sup>. Por fim, Todorov afirma que a narrativa “é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, creio eu, que ele vive precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras”<sup>148</sup>, apontando na direção do que eu vinha desenvolvendo sobre a **estrutura** ser o elo entre *narrador*, *espaço* e *tempo*. A afirmativa do pensador búlgaro soa como certo trecho de *A rainha*, no qual o professor fala que era levado, em seu comentário, “a separar, isolar, classificar o que no romance é uno”<sup>149</sup>. Dou à esta dissertação o título inspirado nesse trecho de *A rainha dos cárceres da Grécia*, porque é o que me proponho a fazer com o texto que escrevo. *Narrador*, *espaço*, *tempo* são as categorias que eu separo, isolo, classifico.

Não se encerra meu interesse na **estrutura** ou nas categorias narratológicas da primeira narrativa de *Nove, novena*. Não busco aqui usar “O pássaro transparente” de exemplo para falar somente do literário. Meu objetivo é observar como um texto relativamente curto pode ser *uma nascente inesgotável de significados*, atravessando também os limites de uma determinada disciplina. Entrementes, centro-me, sobretudo neste momento, em perceber a **estrutura** do conto antes de tecer minhas reflexões, desviando-me pelas influências do dia a dia às quais está sujeito o gênero diário.

Nos momentos seguintes, em que me debruçarei sobre *espaço* e *tempo*, haverá reflexões também fora da disciplina da literatura, visto as temáticas dentro do próprio conto. Emergem esses temas, de toda forma, a partir de uma **estrutura**. Segue, na foto do meu acervo pessoal, um diagrama feito pelo próprio Osman Lins (Figura 7)<sup>150</sup> que, me parece, ser

---

<sup>144</sup> Constatei, mais tarde, que Tzvetan Todorov era um dos autores usados por Osman Lins para a produção de seus planos de aula sobretudo *Estruturalismo e poética* e *As estruturas narrativas*.

<sup>145</sup> 1979, p.80.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Idem*, 1979, p.81.

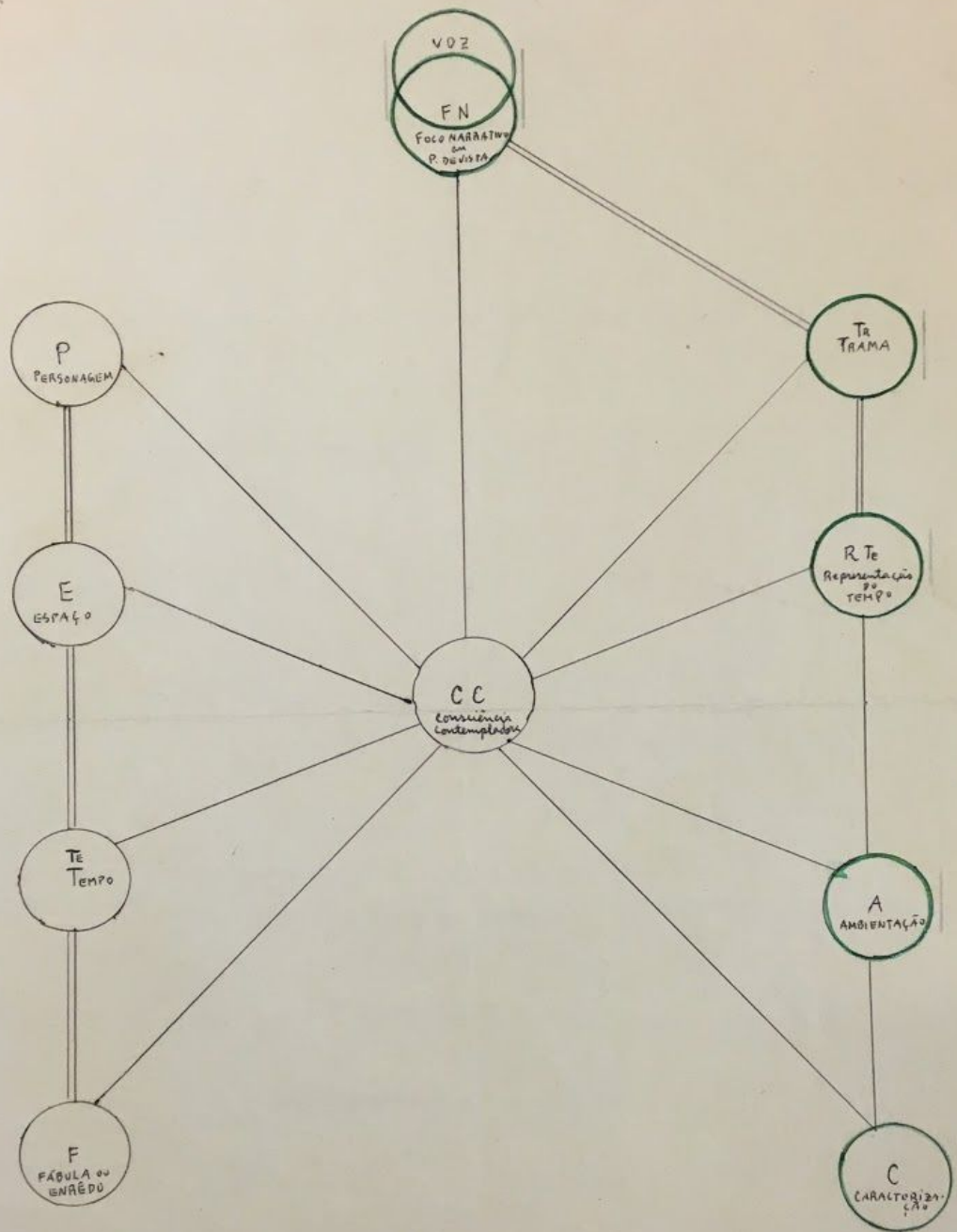
<sup>148</sup> *Idem*, 1979, p.82.

<sup>149</sup> LINS, 2005a, p. 56

<sup>150</sup> IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P5/06.

um bom esquema sobre estrutura narrativa. O centro do diagrama, C.C., encontra-se a consciência contempladora. No caso de “O pássaro transparente”, contempla o **narrador**, ente associado a Jano, ou o próprio pássaro pintado pela artista. C.C. observa personagem (P), espaço (E), tempo (Te) e fábula (F). C.C articula-se, produzindo uma VOZ. Essa voz assume uma perspectiva, ou **foco narrativo** (F.N.). Sem se corresponderem totalmente, interseccionam-se os conjuntos que representam a VOZ e o **foco narrativo**. A voz, juntamente com F.N., produzem, enfim, a trama (Tr), a representação do tempo (R.Te.), a ambientação (A) e a caracterização (C). As categorias todas estão interligadas por essa consciência contemplativa, de forma que o **narrador** foi a primeira categoria narratológica que se fez necessário analisar. Análise que aqui eu termino.





Assim, a  
Arte da Narrativa  
compreende:

O mundo narrado  
(E)

- Próximo ao mundo concreto.
- Avaliável, em parte, pelo conhecimento empírico que se tem do mundo.

Os Processos Narrativos  
(COMO)

- Pertencem à Arte Literária.
- Avaliáveis, apenas, pelo conhecimento que se tiver da arte literária.

**Espaço, ambientação, insulamento,  
Pernambuco.**

*“Este engenho, como os outros que vejo no  
caminho, parece eterno”*

Osman Lins, “O pássaro transparente”.

13 de agosto

Trânsitos. Chego três horas da manhã em **Recife, PE**, cidade onde moro desde fevereiro para experienciar o lugar em que um dia também viveu Osman Lins. Retorno após diversos trânsitos e, logo, recomeço a pensar o **espaço**, categoria narratológica, em “O pássaro transparente”, conto que eu lia dentro do avião. Nele, o único **espaço** nomeado é este, **Recife**, centro urbano que entusiasmava a jovem artista. Teríamos eu e ela apenas isso em comum?

Desembarco no aeroporto ansiando por minha cama. Fez quase dois meses que não me deito nela. Tomo um *Uber* e, ao longo do caminho por mim sugerido, observo a paisagem imaginando o quanto mudou a cidade desde que Osman Lins chegou aqui nos anos 1940. Passo pelo bairro de Boa Viagem e, em seguida, do Pina, hoje, repletos de altíssimos prédios. Não existiam eles quando Lins trazia as três filhas para estas praias. Numa dessas ocasiões, perdeu-se o filho de seu amigo, acontecimento que lhe inspiraria escrever “Perdidos e achados”, última narrativa de *Nove, novena*.

Passamos pela Ponte Paulo Guerra, inaugurada no ano da morte de Lins, de forma que não posso saber se ele chegou a ver o bairro do Pina conectado ao Cabanga por esta ponte. No entanto, dentre tantas outras sem nome e duração, sei ter existido uma ponte anterior a Paulo Guerra que ligava os dois bairros. Seguimos pela Av. José Estelita até que esta se torna Av. Martins de Barros. Entramos na Rua Siqueira de Campos e, então, chegamos à Av. Dantas Barreto, onde moro. O bairro de Santo Antônio apresenta-se infelizmente abandonado e soturno à noite. Vários de seus prédios, antigos, estão desocupados e deteriorados, contrastando, antiteticamente, com os desabrigados nas ruas.

O Ed. **Pernambuco**, no qual habito, pelo contrário, resiste ocupado, em sua grande maioria, por artistas. Recordo-me de quando cheguei aqui a primeira vez e, na frente do prédio, bem visível da sacada de meu quarto, havia a frase escrita no asfalto da rua: “tudo que tem asas quer voar”. A rua remetia-me à música “Sem fazer ideia”, de uma artista de **Olinda** a quem muito escutava, Karina Buhr. A letra fala sobre uma mulher que, distraída, observava na calçada um desenho no chão que corria, e aí nela se criam asas e as asas decidem voar. No mesmo asfalto onde escreveram essa frase, M., morador desta rua, ocupa-se em criar, com giz, desenhos de mandalas, que sempre se desfazem na chuva, escorrendo pelas águas em direção aos bueiros, para, então, o artista, a cada outro dia, refazê-las com empenho e esmero.

Desço do carro, pego minha bagagem, cumprimento M., que sempre dorme ao lado da porta do edifício **Pernambuco**. Estão desenhadas no chão suas mandalas. Subo pelo elevador, entro em meu quarto de vibrantes paredes alaranjadas. Começo a desfazer a mala e, enquanto ponho as roupas no armário, ocorre-me certo texto, cuja leitura eu recém iniciei no intuito de pensar sobre **espaço**. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard elabora capítulo intitulado “A gaveta, os cofres e os armários”, apontando estas como **espaços** poéticos. O filósofo lança-se na sondagem de **espaços** comuns na poesia, usando de exemplos diversos escritores como Colette Wartz, Milosz, Charles Péguy, Rimbaud, André Breton, entre outros. Mostra o francês, em seu discurso, certos usos simbólicos das mobílias, que podem simbolizar não só o inconsciente humano e os mistérios nele guardados. Citando outro francês, quatro vezes nominado ao Prêmio Nobel em Literatura, Henri Bosco; Bachelard ratifica uma construção simbólica do **espaço** das gavetas mediante o personagem Sr. Carre Benoît, o qual costumava enxergar inteligência nas gavetas, em razão de nelas se guardarem os cabedais do homem e seus documentos. Existe nesse caso o uso do **espaço** da gaveta como símbolo, conforme Bachelard, da “administração tola” e do “espírito do ter”. Sr. Carre Benoît “atribuía às gavetas uma espécie de poder mágico. ‘A gaveta’, costumava dizer, ‘é o fundamento da espécie humana’”<sup>151</sup> por associar o sucesso na sobrevivência da humanidade à burocracia e ao dinheiro.

Em contrapartida, Bachelard também pontua outro uso simbólico para os **espaços** dos armários e das gavetas abertas, evocadores de um segredo a ser desvendado. Sem os armários e as gavetas, “nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade”<sup>152</sup>. Ao usar exemplos retirados de poemas do teórico do surrealismo, André Breton<sup>153</sup>; o texto evoca, na tradição do símbolo das gavetas, seu uso no movimento de que Salvador Dalí fazia parte. O artista espanhol, por sua vez, também se valia das gavetas como símbolo da memória e do subconsciente humanos baseando-se na psicanálise de Sigmund Freud. Pode-se aferir isso neste discurso, presente em livro de arte escrito por Gilles Néret: “A única diferença entre a Grécia imortal e a época contemporânea é Freud, que descobriu que o corpo humano, que era puramente neoplatônico na época dos Gregos, está hoje cheio de gavetas secretas que só a

---

<sup>151</sup> BACHELARD, 1993, p. 90

<sup>152</sup> *idem*, 1993, p. 92.

<sup>153</sup> Em 1924, o poeta francês foi responsável pela escrita do *Manifesto surrealista*, documento que pautou a produção de diversos artistas alinhados a esta vanguarda.

psicanálise é capaz de abrir”<sup>154</sup>. Neste ano, em janeiro, eu pude ver exposição, recebida pela Caixa Cultural de Brasília, com cem gravuras feitas por Salvador Dalí inspiradas na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Dentre essas gravuras, *O anjo caído* (Figura 8) é uma das manifestações da obsessão por gavetas na obra do artista espanhol.



Lembro-me de todas essas questões e da imagem enquanto organizo as roupas da mala para o guarda-roupa, porque hoje, ao ler “O pássaro transparente” no avião, me deparei com a primeira passagem do nono quadro: “deixou que os empregados se fossem, para abrir a gaveta, revolver as pastas descoradas, procurar os papéis”<sup>155</sup>. De dentro da gaveta, o homem retira suas antigas poesias. O que poderia simbolizar o **espaço** de uma gaveta na história de quem, quando jovem, sonhava em ser poeta e, velho, acabou por assumir os encargos do pai, guardando suas antigas produções poéticas no fundo de um móvel? Bem, Bachelard parece apontar duas possíveis leituras: a gaveta como símbolo da burocracia cerceando a linguagem

---

<sup>154</sup> NÉRET, 1996, p. 44.

<sup>155</sup> LINS, 1994, p. 18.

poética do homem<sup>156</sup> ou a repentina busca que lhe acomete por encontrar o poético em seu subconsciente ao ver o nome da artista nos jornais.

Com delicada espontaneidade, surgem-me essas leituras sobre o **espaço** da gaveta em “O pássaro transparente”, demonstrando-me mais uma vez como *a literatura é uma nascente inesgotável de significados*. Mesmo depois de quase três anos relendo uma mesma narrativa de apenas (apenas?) onze páginas, ainda é possível enxergar novas coisas nela. Mala desfeita, eu ainda, antes de dormir, rio, recordando-me de matéria publicada pelo jornal *Metrópoles*: “Avião de **Recife** para Brasília voa em círculos após bater em pássaro”<sup>157</sup>. A linguagem referencial do artigo alegoriza, ao acaso, meus trânsitos e devaneios de formas avessas: eu vim de Brasília para perseguir uma ideia, um pássaro. Este pássaro, provocador do meu voo circular (em espiral?), é transparente.

### 19 de agosto

Trânsitos. Durante a última semana em **Recife**, estive imerso em questões sobre o **espaço** e a obra de Osman Lins, não apenas em “O pássaro transparente”, narrativa que se prostra agora aberta perante mim ainda enigmática. Nos dias 15, 16 e 17 deste mês, houve aqui o *I Retábulo Cultural*, organizado pelo ICOL (Instituto Cultural Osman Lins), em memória aos 40 anos da morte do escritor pernambucano. Além de apreciarmos diversas comunicações críticas sobre a obra osmaniana, nós percorremos lugares frequentados por ele em vida. Em **Vitória de Santo Antão**, Ângela Lins, filha do escritor, guiou-nos por trajeto que abarcava a casa onde seu pai nasceu, a casa de Joana Carolina e de Laura, suas mães adotivas<sup>158</sup>.

Percorremos, em dias distintos, na cidade do **Recife**, **espaços** emblemáticos para a obra do escritor, como o hoje denominado Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano, na

---

<sup>156</sup> Vale ressaltar que, no último período da narrativa, o homem reflete sobre as diferenças entre ele e a artista que levaram ela a amestrar “as mãos de sua juventude” enquanto ele se questiona onde perdeu as suas, “em que *armário* do tempo, em que espessa noites de interrogações” (*idem*, 1994, p. 19, grifos meus). Há aí também uma sugestão de que o **espaço** poético do armário simboliza uma forma de cerceamento da produção artística, a qual é manual.

<sup>157</sup> A matéria foi publicada pelo jornal independente *Metrópoles*. Acesso em 13 de agosto de 2018 pelo link: [www.metropoles.com/brasil/aviao-de-recife-para-brasilia-voa-em-circulos-apos-bater-em-passaro](http://www.metropoles.com/brasil/aviao-de-recife-para-brasilia-voa-em-circulos-apos-bater-em-passaro), grifo meu.

<sup>158</sup> O evento virou notícia na *Folha de Pernambuco* que pode ser acessada pelo link: <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/literatura/2018/08/15/NWS,77936,71,585,DIVERSAO,2330-EVENTO-RELEMBRA-QUATRO-DECADAS-SEM-ESCRITOR-OSMAN-LINS.aspx>

zona norte da cidade, local em que Lins se inspirou para construir a **ambientação**<sup>159</sup> da saga de Maria de França, em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Visitamos igualmente o Convento e a Igreja de Santo Antônio, bairro que, apesar de ser onde eu moro, abrigava esses dois incríveis lugares ainda desconhecidos por mim. No também conhecido Convento dos Franciscanos (Figura 9 e 10), a 130 metros de onde moro, há azulejos que inspiraram a escrita da linha T 13 de *Avalovara*.

Vibra o claustro de Santo Antônio sob as explosões vindas de fora, da rua do Imperador. Manhã de Todos os Santos. Estou no centro do pátio, sobre as lajes roídas pelas alpercatas dos franciscanos e os sapatos dos visitantes. Observo, pela décima vez, os azulejos da Holanda que revestem, ao ar livre, o guarda-corpo da galeria alta do claustro. Mil? A cinta, caprichosamente estendida acima das arcadas e colunas, forra os espelhos dos quatro parapeitos que demarcam o pátio. Homens trabalhando, azuis, crianças entretidas nos seus jogos, nadam monstros marinhos, navios, o galope azul dos cavaleiros e em vasos azuis descerram-se flores de anil. Um pássaro, dando a impressão de extraviado, pousa junto a mim. Terá fugido da Arca do Dilúvio, representada no painel de azulejos portugueses que ornamenta a parede do térreo, à direita da entrada? Desorientado, manchas de ferrugem e duas listas brancas nas coberteiras das asas, anelante. Que pássaro é? Quando me surge íntegra a imagem de Cecília, coisa rara, permaneço imóvel, mesmo sabendo ser impossível reter, sem que logo se deforme, tal visão. Ajo assim ante este pássaro não familiar. Que a visita seja longa! Sem me mover. Mas o pássaro, como um cão que mostra a caça, o pássaro, fugitivo da Arca e do Dilúvio, parecendo voltar à parede de onde vem, desvia-se, voa em direção aos painéis que mostram a Criação do Mundo e a Morte de Adão, gira ante eles, atravessa em diagonal o pátio ensolarado e roça, na parede oposta, os azulejos da torre de Babel. Sua vinda e voos dão-me a impressão de uma frase escrita que eu — contemporâneo da Torre e da Confusão das Línguas — sou incapaz de entender. Ele parte, veloz, para a grande manhã cheia de explosões. Onde terei visto um pássaro igual?<sup>160</sup>



<sup>159</sup> No diagrama apresentado no dia 7 de agosto, podemos ver que Osman Lins diferencia **espaço** de **ambientação**. O primeiro está no eixo do mundo narrado e o segundo, dentro dos processos narrativos. Essa diferenciação ocorre porque o **espaço** é um elemento que compõe a diegese. Dentro da diegese, há uma consciência contemplativa (o narrador) que observa o **espaço** e que engendra uma voz e uma focalização. A partir disso, o narrador executa uma **ambientação** das ações narradas. Isto é, a particularidade da **ambientação** é ser mediada pelo narrador.

<sup>160</sup> LINS, 2005b, p. 221.





No dia anterior à visita ao Convento dos Franciscanos, encontramos, Gatacos, no Porto de **Recife**, lugar do encontro do homem e da artista em “O pássaro transparentes”. Antecipo, assim, certas reflexões sobre o **espaço** na obra de Osman Lins, com base em referências às cidades de **Recife** e **Vitória de Santo Antão**. Respondo-me, então, pergunta que me pus há oito meses quando cheguei a **Pernambuco**: poderia uma cidade real beneficiar o estudo de um texto literário?

Hoje, além de registrar um breve resumo sobre as atividades do *I Retábulo Cultural*, propus-me a folhear meu caderno de notas nas partes que podem ser relevantes à escrita deste segmento. Pego-o e, dentre as anotações nele presentes, cruzo com fichamentos sobre a já mencionada questão da diferenciação feita por Lins entre **ambientação** e **espaço**, a qual é um ponto básico ao engendramento de reflexões deste segmento do meu diário. Para chegar em tal ponto, primeiramente, retornemos um pouco no tempo. Em 1973, Osman Lins obtém o grau de doutor em letras<sup>161</sup> com a defesa da tese cujo título é *Lima Barreto e o espaço romanescos*, publicada em 1976. Nesse ensaio crítico, Lins confecciona uma ainda rara reflexão sobre o **espaço** romanescos no contexto acadêmico da época. É no quinto capítulo da tese, intitulado “**Espaço** romanescos e a **ambientação**”, que Osman discorre sobre as

---

<sup>161</sup> IGEL, 1988, p.13.



distinções entre os dois conceitos em questão traçando paralelo com a diferença de *caracterização e personagem*:

O estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada a sua *caracterização*. Isto é: os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem. Pode-se dizer, *a grosso modo*, que a personagem existe no plano da história e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução. Esta a distância que subsiste entre *espaço* e *ambientação*. Por *ambientação* entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do *espaço*, levamos a nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre *ambientação*, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.<sup>162</sup>

Neste trecho, o escritor pernambucano ressalta a existência de dois níveis em que se pode separar a narrativa: o nível da história e o nível do discurso. No caso da *personagem*, ela atravessa o entrecho narrativo, a história é sobre ela. Contudo, essa história é mediada por um ser dotado de uma consciência, o narrador, que apresenta o entrecho. Mediante a linguagem, o narrador vai *caracterizar* a personagem. Portanto, como afirma Lins, “a personagem existe no plano da história e a caracterização no plano do discurso”. Para aqui começar a falar mais aprofundadamente sobre *espaço*, foi necessária a leitura e sistematização do conceito de *ambientação*. O *espaço* circunda as ações de uma história. Como no exemplo citado por Lins, *Moby Dick*, o mar é a grandiosa e imensurável localidade da luta entre homem e seu destino, o oceano é palco das ações do Capitão Ahab. A *ambientação*, por sua vez, é a forma discursiva como nos é apresentada a ideia de *espaço*. Em “O pássaro transparente”, por exemplo, o *espaço* no primeiro quadro é uma janela de cozinha virada para um quintal em cujo muro um gato está, a *ambientação*, no entanto, está na apresentação textual: “debruçado à janela da cozinha”, “sentado no muro”<sup>163</sup>.

Portanto, no futuro, quando eu falar, neste texto, de *espaço* e *ambientação*, haverá uma implicação sutil de distinção semântica desenvolvida pelo próprio autor. Os processos de expressão do *espaço*, ou seja, as *ambientações*<sup>164</sup> podem ser derivadas de diferentes processos, dentre os quais Osman Lins elenca três no referido capítulo de sua tese: *ambientação franca*, *ambientação reflexa*, *ambientação oblíqua* cada qual constituída a partir de foco, respectivamente, no *espaço*, na personagem ou na ação. A *ambientação*

---

<sup>162</sup> LINS, 1976, p. 77, itálicos do autor, negritos meus.

<sup>163</sup> *Idem*, 1994, p. 9.

<sup>164</sup> Osman Lins salienta que o que se denomina *ambientação* é “o interesse dos recursos literários para estabelecer, nas histórias, o *espaço*” (LINS, 1976, p.79, grifo meu).

erigida a partir do **espaço** dá-se pela descrição dos elementos físicos que o compõem. Se uma intriga se passa dentro de uma casa, serão descritos seus cômodos, suas mobílias, seus objetos, suas paredes. Nesse caso, haverá **ambientação franca** se o narrador, seja em primeira seja em terceira pessoa, introduzir esses elementos pura e simplesmente<sup>165</sup>, como quem exprime um julgamento direto sobre o que vê. Em relação à **ambientação** baseada em uma personagem, os **espaços** frequentados por ela serão descritos em geral por um narrador em terceira pessoa, que preencherá certos vazios entre descrição e narração ao a pôr em foco. Esse tipo de **ambientação** é chamada de reflexa, uma vez que o narrador — mesmo nos raros casos de **ambientação reflexa** em narrações em primeira pessoa — descreve o exterior pelos olhos de uma (outra) personagem, revelando sua dimensão psíquica. Osman Lins afirma:

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a **ambientação franca** como a **ambientação reflexa** são reconhecíveis pelo seu carácter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade. Com a **ambientação dissimulada** (ou *oblíqua*), sucede o contrário. A **ambientação reflexa** meio que incide sobre a personagem, não implicando em uma ação. A personagem, na **ambientação reflexa**, tende a assumir uma atitude passiva e sua reação, quando registrada, é sempre interior. A **ambientação dissimulada** exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o **espaço** e a ação.<sup>166</sup>

A **ambientação oblíqua** aproxima-se do drama, porque se traduz em alguma ação da personagem em detrimento de ocorrer em longas descrições que paralisam as ações. “Assim é: atos da personagem, nesse tipo de **ambientação**, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o **espaço** nascesse dos seus próprios gestos”<sup>167</sup>, complementa o escritor pernambucano.

Em “O pássaro transparente”, faz-se presente a **ambientação franca** ao passo que o narrador, pela focalização externa, oferece detalhes do **espaço** de forma direta. Tomando o terceiro quadro de referência, encontramos descrições da luz da sala de jantar, da mesa onde estão “as xícaras com restos de café, a mantegueira vazia, os pratos e os talheres”<sup>168</sup>. Também, é possível ver relação entre os **espaços** frequentados pelo homem como uma forma de o narrador descortinar a personalidade deste personagem. Portanto, há igualmente a **ambientação reflexa** na primeira narrativa de *Nove, novena*. É mínima a presença de **ambientação oblíqua**, uma vez que, como já mencionado no segmento anterior deste diário, o segundo volume de contos publicado por Osman Lins vale-se da desdramatização da

---

<sup>165</sup> *Idem*, 1976, p. 79.

<sup>166</sup> *Idem*, 1976, p. 83, negritos meus, itálicos do autor.

<sup>167</sup> *Idem*, 1976, p. 84, grifos meus.

<sup>168</sup> LINS, 1994, p. 10.

narrativa, fato o qual diminui a frequência de ações. Sobre estas duas últimas ideias, pretendo discorrer melhor no próximo dia em que escrever neste diário.

Por ora, encerro este pensamento sobre **espaço** em “O pássaro transparente” após movimentar paralelamente a ideia de **ambientação**. O objetivo não é puramente aplicar classificações, mas sim de me valer de um *continuum* constatável no pensamento de Osman Lins sobre teoria literária ao longo de sua carreira como escritor e crítico.

22 de agosto

Anoiteceu em **Recife**, não sei precisar as horas. Aqui, mais cedo que em Brasília, chega a noite. O dia amanhece antes das cinco da manhã e, às sete, o calor pulsa, mesmo no inverno. Em contrapartida, às cinco da tarde, já começa a escurecer. Esta noite parece ter começado há muito. Porém, é possível que não passe das seis e meia. Penso sobre o **espaço** em “O pássaro transparente”, narrativa cuja releitura há pouco terminei. Pego, novamente, o *Dicionário de narratologia* no intuito de ver o que o autor e a autora trazem sobre **espaço** e encontro nele esta passagem:

O **espaço** constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, senão também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o **espaço** integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e ao movimento das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc; em segunda instância, o conceito de **espaço** pode ser entendido em sentido translático, compreendido nesse caso tanto as atmosferas sociais (**espaço social**<sup>169</sup>) como também as psicológicas (**espaço psicológico**<sup>170</sup>).<sup>171</sup>

Tomando a afirmação de que “o **espaço** integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e ao movimento das personagens”, vejo contraponto em “O pássaro transparente”, compartilhador, como já

---

<sup>169</sup> Em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins define **espaço social** tanto pela descrição dos hábitos dos relacionamentos humanos quanto pela descrição de **espaços** modificados pelo homem em sua coletividade (1976, p. 74-75).

<sup>170</sup> Segundo Osman Lins na obra supracitada, existe uma linha tênue na separação entre o que é **espaço** e o que é personagem: “Onde, por exemplo, acaba *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando ocorre que mesmo a personagem é *espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designamos como *espaço psicológico*” (1976, p.69, negritos meus).

<sup>171</sup> LOPES e REIS, 2002, p. 82, grifos meus.

mencionado, de certa característica manifesta em *Nove, novena*: a desdramatização do enredo. Ao se avaliar as narrativas componentes do livro, constata-se não estarem elas centradas em ações, o que acentua seus aspectos pictóricos. Por exemplo, “O pássaro transparente” é composto por cenas que deixam em segundo plano relações de causa e efeito na vida da personagem central ao desenlace da contextura. Por isso, Sandra Nitrini classifica o conto como um retábulo em embrião. De acordo com a autora, “apesar da fisionomia específica de cada uma, as nove narrativas reunidas em *Nove, novena* apresentam, em geral, a composição de um retábulo”<sup>172</sup>. Essa composição pictórica das narrativas de *Nove, novena* — em que, na época de sua publicação e hoje igualmente, o uso de símbolos como grafemas chama a atenção da crítica — tem efeitos **espaciais**.

Desprovidas de uma lógica de causa e efeito e desprezando a composição dramática, as narrativas osmanianas afastam-se das leis que regem as estruturas tradicionais da prosa de ficção. Mas sempre fincadas na história, “chumbo e vidro” do romance, no dizer do próprio Osman Lins, elas criam um sistema de relações que reforça o seu **espaço** literário.<sup>173</sup>

A partir da ideia de desdramatização da narrativa, ela argumenta em favor da influência, em *Nove, novena*, da técnica retabulística, cujo auge, nas artes plásticas, foi a Contrarreforma. O efeito disso, no conto analisado, é a representação não de uma ação, mas de um momento em um **espaço**. Então, cada quadro de “O pássaro transparente” afeiçoa-se a uma pintura ou a uma fotografia no que se refere às suas configurações **espaciais**. Na cena em que o menino olha o gato no muro, não existe uma ação sendo narrada (além do breve segundo do olhar), existe um recorte **espaço-temporal**, cujos limites se encerram a uma janela e um muro em determinada época da vida de uma pessoa. Descrita pelo narrador mediante sua percepção do **espaço**, a **ambientação** é o parapeito da janela da cozinha. Esse personagem não se movimenta, ele não dialoga, nem o gato completa seu caminhar no muro adentrando outro **ambiente**. A cena transpõe um momento quase estático. Caracteriza-se essa composição **espacial** por uma perspectiva particular dentro do conceito de **espaço** desenvolvido por Reis e Lopes, alusivo à ação e ao movimento das personagens. O **espaço**, entretanto, em “O pássaro transparente”, é construído por descrições de “cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc”, desta forma destacam-se as **ambientações franca e reflexa** em detrimento da **oblíqua**. Há, então, um “lugar” onde o homem está em cada

---

<sup>172</sup> 1987, p. 71.

<sup>173</sup> NITRINI, 1987, p.72, grifos meus.

quadro, apesar de não necessariamente situar uma ação, assim como lista a seguinte tabela (Figura 11) com esses nove **ambientes**.

<b>Primeiro quadro</b>	janela da cozinha
<b>Segundo quadro</b>	trem
<b>Terceiro quadro</b>	sala de jantar
<b>Quarto quadro</b>	cama/ quarto
<b>Quinto quadro</b>	velório*
<b>Sexto quadro</b>	cais de <b>Recife</b>
<b>Sétimo quadro</b>	ruas de uma cidade de interior
<b>Oitavo quadro</b>	casamento* <sup>174</sup>
<b>Nono quadro</b>	armazém

Faz-se necessário apontar algumas questões gerais sobre os **ambientes** apresentados na tabela. Existe uma oposição entre **ambientes** internos e externos. Postas as rupturas estruturais do sexto e do sétimo quadro no irromper do diálogo entre artista e homem, como já mencionado, há também uma quebra no padrão **espacial** dos outros quadros, cujos **ambientes** são internos. Os únicos **ambientes** demarcadamente externos são aqueles onde o homem encontra a artista<sup>175</sup>.

Em uma releitura de *A rainha dos cárceres da Grécia*, marquei todos os trechos em que o professor fala sobre o **espaço** (assim como eu fiz para o *narrador* e o *tempo*), no intuito de desenvolver, mais tarde, a ideia de composição **espacial** em “O pássaro transparente”. No dia 20 de fevereiro, segundo observei, é a primeira menção do professor ao **espaço** em *A*

<sup>174</sup> As marcas com asterisco apontam eventos que funcionam de **ambientação** às cenas sem que necessariamente o narrador entre em detalhes sobre o **espaço**. O velório do pai, por exemplo, pode ter acontecido em uma igreja, em uma capela, em um cemitério, na casa da família, assim como o casamento pode ter acontecido também em uma igreja, em um salão de festas ou na casa da família. Como o texto não oferece índices **espaciais** que apontem a uma definição, listo apenas aquilo do que se pode ter certeza: os eventos.

<sup>175</sup> É nesta oposição que se pode perceber a presença de **ambientação reflexa**. Não é atoa que os **ambientes internos** e **externos** aparecem de acordo com certas situações da vida do homem como, por exemplo, ele estar ou não acompanhado pela artista cuja presença o estimula a romper com as amarras familiares. Entendo a **ambientação** em “O pássaro transparente” igualmente como uma forma de o narrador expor um reflexo da personagem central.

*rainha*: “Continuando a desarmar (e assim armando) o que é em si inextricável, tentarei isolar e definir o **espaço** de *A rainha dos cárceres*”<sup>176</sup>. A primeira questão que se impõe é sobre a narradora, Maria de França, cujo nome referencia a poeta medieval Marie de France, provavelmente nascida na França, a qual, porém, viveu na Inglaterra do século XIII. A transposição dessa figura histórica da literatura para o **Recife** de por volta de 1970 é uma primeira questão **espacial** mencionada pelo professor, como forma de J.M.E. brincar com o conceito de **espaço** literário ao criar personagem que estabelece uma ponte entre dois países distantes, Brasil e Inglaterra, e entre dois tempos distintos. Não é essa a única oposição **espacial** no último romance de Lins, há também as oposições: real/irreal<sup>177</sup>, **Recife/Olinda**<sup>178</sup>. Mas o que me importa no momento é exemplificar a questão da oposição com o caso dessa poeta, vivente de um **espaço** geográfico específico, e Maria de França, mulher pobre habitante das periferias urbanas no estado de **Pernambuco**. Assim, é possível chegar à premissa: há, no conto e no romance de Osman Lins, oposições **espaciais**.

No intuito de me aprofundar na reflexão sobre a citada oposição **espacial** em “O pássaro”, tiro da prateleira meu *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, começo a folheá-lo em busca de alguma entrada que se aproxime à ideia de **ambiente** fechado. Chego, no fim de minha busca, à palavra *recinto* que, segundo o *Dicionário*, carrega o significado de “**espaço** cercado”. O **espaço**, segundo o mesmo dicionário, “é não somente o lugar dos possíveis — e, nesse sentido, simboliza o caos das origens —, mas também o das realizações — nesse caso, simboliza o cosmos, o mundo organizado”<sup>179</sup>. Cercado, o **espaço** liga-se ao sentido de domínio. Chevalier e Gheerbrant usam de ilustração para essa ligação o mito de fundação da Irlanda. Nele, o deus Lug joga uma partida de xadrez com o rei Nùada. Ganhando a partida, o deus guarda seus bens no *Cro Logo*. *Cro*, em irlandês, é uma palavra sem uma simbologia precisa, mas remete provavelmente a um curral de bois. Esse significado também é expresso na palavra *Fal* que,

---

<sup>176</sup> LINS, 2005a, p. 114, grifo meu.

<sup>177</sup> Ratifica essa oposição o professor, no dia 24 de fevereiro: “Transitam as personagens em um **espaço** simultaneamente real e irreal, que o estado mental de Maria de França justifica ou simula justificar: *A rainha dos cárceres da Grécia*, insisto, é um tecido de simulações” (LINS, 2005a, p. 117, grifos meus).

<sup>178</sup> No dia 18 de março, o professor comenta a fusão, na loucura de Maria de França, de **Olinda e Recife**: “O deslocamento geográfico que aproxima, de um **Recife** desarticulado — ou o sujeito a articulações importantes —, a sólida cidade de **Olinda**, não é no livro uma invenção cerrada. Associa-se a outra, ainda mais sugestiva e que vai acentuar, nele, a singularidade do **espaço**” (*idem*, 2005a, p.126, grifos meus).

<sup>179</sup> 2018, p.391.

por aludir ao conceito de sebe, dá origem à palavra soberania na mesma língua. Enfim, a ideia de *recinto* está ligada à de domínio, que, por sua vez, traduz a ideia de país, recinto sagrado.

O *recinto*-domínio, na psicanálise moderna, também possui um significado.

Simboliza o ser interior. Os místicos medievais o denominam a *cela da alma*, o local sagrado das visitas e da morada divinas. Ir para dentro dessa cidadela de silêncio que o homem *espiritual* se recolhe, a fim de defender-se contra todos os ataques do exterior, dos sentidos e da ansiedade, pois nela reside o seu poder, e é dela que ele extrai a sua força. O recinto simboliza a intimidade, da qual cada homem é senhor absoluto, e onde penetrou somente os seres por ele escolhidos.<sup>180</sup>

A **ambientação** de “O pássaro transparente” ocorre majoritariamente em recintos, onde se vislumbra a intimidade de um homem, estabelecida pelo domínio, não dele, mas de seu pai. Prevalece o **espaço** fechado na narrativa, o qual revela o recolhimento do personagem em sua “cidadela de silêncio”, expresso na ausência de diálogo nas suas relações familiares e o sentimento de desamparo do homem frente ao desdém dos parentes pelos seus sonhos adolescentes. Em contrapartida, os **ambientes** ao ar livre, onde o homem encontra a artista, simbolizam o caráter expansivo e infinito do **espaço** do universo.

O **espaço** é como uma extensão incomensurável, cujo centro se ignora e que se dilata em todos os sentidos; simboliza o infinito onde se move o universo. [...] Assim, o **espaço** engloba o conjunto do universo, com suas atualizações e suas potencialidades.<sup>181</sup>

A oposição **espacial** em “O pássaro transparente” é um índice que acentua certas oposições da metalinguagem poetizada, para usar as já citadas palavras de Nitrini. São expostas na intriga as oposições **espaciais** que compõem também as características psicológicas desse homem frustrado embora um dia sonhador. No que diz respeito à metalinguagem, eu expus a relação entre o pássaro transparente e o narrador, contudo há outros pontos que envolvem a questão como a oposição entre polo familiar e a relação do homem com a artista. Toda essa composição opositiva serve para que, nas entrelinhas, haja uma reflexão sobre a própria escritura, ponto configurante da metalinguagem. Entendido o homem como “carne transmutada em verbo”<sup>182</sup>, ele está posto dentro de recintos, **espaços**

---

<sup>180</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 772.

<sup>181</sup> *Idem*, 2018, p. 391, grifos meus.

<sup>182</sup> “As personagens de *Nove, novena* integram-se também coerentemente no projeto do novo fazer literário osmaniano. Agentes de funções que se distribuem descronologizada e desdramatizadamente, reforçando, assim, o **espaço** literário das narrativas, as personagens se configuram como peças de um amplo jogo textual, e como seres enformados na linguagem” afirma Sandra Nitrini (1989, p.140, grifo meu) ao desenvolver sua ideia de que a poética osmaniana, no referente à construção de personagens, transmuta a carne em verbo. Em certos níveis, as personagens anunciam-se como personagens, como seria mais acentuado em *Avalovara*, na linha T, em que aparecem as vozes das personagens Hermelinda e Hermenilda: “a infância, a juventude, frutas macias, nós desconhecemos e somos ambas viúvas — sem maridos mortos. Fio conduzido pela agulha são as vidas? Tua vida é agulha a costurar sem fio?” (LINS, 2005b, p. 60). Nessas falas, ao confessarem as personagens serem

limitados, que lhe conferem sensação de domínio sobre si próprio. Esse é um dos índices que corroboram com uma possível leitura metalinguística de “O pássaro”.

A metalinguagem, conforme Roman Jakobson<sup>183</sup> (1969), é uma das funções da linguagem assim como a função referencial, caracterizada pela limitação do escopo alusivo da palavra. Logo, o homem, alegorizando a palavra, dentro de **espaços** fechados, aproxima-se dessa função da linguagem. Não é por menos que, no **ambiente** doméstico, se faz presente Eudóxia, cujo nome significa, em grego antigo, “senso comum”, visto que é o senso comum que o prende ao contexto doméstico-familiar. Sobressai a função referencial nos contextos mais costumeiros do uso da linguagem. De forma a salientar a alegoria metalinguística, pode-se notar, por outro lado, a presença da artista que evoca outra das seis funções da linguagem listadas pelo estruturalista russo: a função poética. Em oposição aos recintos, a artista mostra-se em meio a **espaços** abertos ocasionando o aparecimento de certa característica da função poética, em oposição à referencial: os sentidos em constante expansão.

Pincelo, aqui, uma leitura da oposição entre **ambientes** fechados e abertos mediante os aspectos metalinguísticos de “O pássaro transparente”. A metalinguagem foi a primeiríssima semente de ideia a germinar das minhas leituras sobre o conto. Sobre o assunto, eu tive oportunidade apresentar comunicações em alguns simpósios, que sempre me deixaram com a sensação de incompletude. Por si só, sendo extremamente complexa, a ideia da metalinguagem no conto poderia render uma dissertação, o que, a princípio, era o meu projeto. Entretanto, até para chegar à metalinguagem, *narrador*, *espaço* e *tempo* se mostraram pontos essenciais. Portanto, optei por comentar esses índices metalinguísticos ao longo da reflexão sobre essas categorias narratológicas, cuja centralidade em “O pássaro transparente” se revelou aos poucos para mim.

---

adultas sem infância, viúvas sem casamento, há um fundo metalinguístico expresso. Só é possível que elas detenham tais traços por serem personagens. Enfocado o enredo em determinado recorte temporal, uma personagem não precisa de infância nem de casamento para ser velha viúva, basta que se use os dois adjetivos. E é disso que Hermelinda e Hermenilda falam. Segundo Nitrini, em *Nove, novena*, ao expôr essa característica da poética osmaniana a partir de sua fase madura, um personagem criado pela linguagem fala sobre a criação de personagens pela linguagem.

<sup>183</sup> Nascido na Rússia de 1898, Roman Jakobson foi um dos grandes contribuidores ao conhecimento linguístico do século XX, como mencionado anteriormente, na nota sobre o Formalismo Russo, movimento do qual o linguista fez parte. De acordo com sua página na *Wikipédia*, ele foi “pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte”. Dentre suas grandes contribuições, ressaltam-se as funções e os componentes da linguagem, teoria desenvolvida por Jakobson no célebre texto “Linguística e poética”. (Acessado em 04 de nov de 2018 pelo link: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Roman\\_Jakobson](https://pt.wikipedia.org/wiki/Roman_Jakobson))



29 de agosto

Gosto de morar no centro de **Recife**. Aqui, em dia de semana, enche-se de camelôs vendendo toda sorte de coisas. Às sete da manhã, o centro já está ficando movimentado, quente e ruidoso. Então, eu acordo, faço 10 minutos de *yoga*, tomo um banho e saio pela Av. Dantas Barreto. Aqui perto, ficam as barraquinhas de comidas: frutas, ervas, salgados, acarajé pernambucano, batatinha (é a forma regional específica para se referir à batata frita). O que me chama atenção, descida a Av. Dantas Barreto, são as cores dos legumes já chegando no mercado São José: o laranja das cenouras, o roxo das beterrabas, o verde das abobrinhas, outro tom de laranja nas abóboras e outro tom de roxo nas berinjelas. Aí, mais frutas: os laranjas e os castanhos nos cajus, os amarelos nas bananas, o verde e o roxo nas uvas, o branco nos cocos, o verde nos abacates, nos limões, nas goiabas. Por um momento, perco-me até lembrar o que vim comprar: massa de tapioca e pasta de amendoim para o café da manhã. Os fiteiros<sup>184</sup> vendendo plantas, frutos do mar, ervas e óleos essenciais vão passando e eu vou me aproximando do meu prédio pela Rua da Praia. Subo pela Praça do Diário e vejo o roxo craquelado no, hoje abandonado, antigo prédio do *Diário de Pernambuco*, onde Osman Lins publicava artigos.

Tomo café da manhã e retomo a reflexão sobre o **espaço**. Para isso, outra vez abro o *Nove, novena* em “O pássaro transparente”. No primeiro parágrafo, há expressões como “debruçado à janela da cozinha”, na qual se situa o menino, e “sentado no muro” para onde se localiza o gato. Possui a unidade focal seguinte, no entanto, configuração **espacial** de outra ordem, que envolve a percepção subjetiva do menino. Se na unidade focal anterior nada foi dito sobre a diferença de altura entre menino e gato, o menino, nesta unidade, sente-se olhado de cima pelo bicho. “Menino em baixo” e “gato em cima” reflete a subjetividade do personagem, portanto a configuração **espacial** é psicológica. É esse **espaço psicológico** nas unidades focais pares que permite que, no quadro seguinte, saibamos do sentimento de fracasso do homem no trem por não ter se tornado o que ambicionava. De luto pela morte do pai, o homem emoldurado pela janela vê o engenho à beira da estrada de ferro passar e relembra sua juventude, o que lhe acentua a melancolia.

---

<sup>184</sup> Palavra local utilizada para se referir aos quiosques e estandes.

Há uma unidade **espacial** entre os quadros apesar da alternância de focalização implicar em mudança de tipo de **espaço** de uma unidade focal a outra. Enquanto a focalização externa põe em relevo a esfera social e física da ação, posto o distanciamento provocado pela narração em terceira pessoa (referente aos níveis diegéticos) entre narrador e **espaço** narrado; o monólogo interior revela o **espaço psicológico**. Volto-me, então, à entrada sobre **espaço** no *Dicionário de narratologia*, em que, assim como na passagem citada anteriormente, o autor e a autora discriminam os diferentes tipos de **espaço** bem como sua relação com o foco narrativo.

Uma das categorias da narrativa que interferem mais decisivamente na representação do **espaço** é a perspectiva narrativa. Seja quando o narrador onisciente prefere uma visão panorâmica, seja quando se limita a uma descrição exterior e rigorosamente objetual, seja sobretudo quando ativa a focalização interna de um personagem, é óbvio que o **espaço** descrito se encontra fortemente condicionado, na imagem que se oferece dele.<sup>185</sup>

Sem o caráter eventualmente estático do **espaço físico**, o **espaço social** se configura sobretudo em função da presença de tipos e figurantes: se trata então de descrever **ambientes** que ilustrem, quase sempre em um contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade: por exemplo, em *O cortiço* de Aluísio de Azevedo e o episódio das corridas de cavalo de *Os Maias*.<sup>186</sup>

Através de um procedimento técnico-narrativo como o monólogo interior se consegue igualmente uma ilustração sugestiva do **espaço psicológico**, limitado então ao “cenário” de uma mente quase sempre perturbada. Entendido como “cenário da luta íntima e como voz cortada do personagem”, o monólogo interior, no dizer expressivo de R. Guillon, modeliza o “**espaço** de uma solidão que comunica com galerias de sombra”.<sup>187</sup>

Reis e Lopes defendem que o foco narrativo determina o **espaço**, indo na direção do que eu argumentei no segmento anterior deste diário, sobre como as categorias narratológicas interligam-se na unidade do texto. Logo retorno a esse ponto apenas para falar, dentro da especificidade da configuração **espacial** de “O pássaro transparente”, sobre os dois diferentes tipos de **espaço**: o **físico** e o **psicológico**. Dentro do **espaço físico**, descrito mediante a focalização externa, pode-se encontrar ainda uma dimensão **social** do **espaço**, como exemplificam Reis e Lopes pelas obras de Aluísio de Azevedo e de Eça de Queirós, naturalista e realista respectivamente. Por sua vez, o foco interno possibilita o engendramento de um novo tipo de **espaço**, o **psicológico**, mais comum na recente história literária, como serve de exemplo a maior parte da configuração **espacial** em *A paixão segundo G. H.* (1964),

---

<sup>185</sup> REIS e LOPES, 2002, p. 84, grifos meus.

<sup>186</sup> *Idem*, 2002, p.83, grifos meus.

<sup>187</sup> *Ibidem*, grifos meus.

de Clarice Lispector<sup>188</sup>. Nesse romance, assim como nas unidades focais pares de “O pássaro”, o **espaço** dilata-se de seu entendimento primeiro ao atrelar-se ao expansivo campo da mente.

No terceiro quadro de “O pássaro”, é possível observar esses três tipos de **espaço**. “A luz da sala de jantar é amarela e pastosa. Ainda que pusessem lâmpadas mais fortes, seria quase o mesmo, o motor da cidade é ordinário, tem fôlego curto”<sup>189</sup>. O **espaço físico** está sendo descrito a começar pela fonte de iluminação que dá cor à cena em um recinto particular: a sala de jantar. Evoca essa mesma luz um **espaço** coletivo, a cidade onde se encontra a casa cuja sala de jantar, logo adiante, sabemos comportar uma família. O **espaço** aí é **social** à vista de criticar certas “deformações da sociedade” nas relações de parentesco, para usar as palavras de Reis e Lopes. Na unidade focal seguinte, quando o homem dirige-se à esposa sem quebrar o silêncio nas bocas dos presentes, ocorre **espaço psicológico**. Sente o homem o olhar da mulher inquirindo-o a não se compadecer dos parentes e pensa sobre sua decisão de deixá-los morando mais alguns meses no imóvel herdado por ele, calculadamente flexível, para que não o julgassem mal. Só então, ele mostrar-se-ia incomplacente e expulsar-los-ia do imóvel.

O **espaço psicológico** é também onde circulam os pássaros gigantes que assombam a mente de Maria de França, no fictício *A rainha dos cárceres*. Palpável, o livro em minhas mãos é mediado pelo professor de ciências naturais que, no dia 20 de fevereiro, tece reflexões sobre a evolução do conceito de **espaço** na literatura, tomando de exemplo a homônima à personagem principal do romance enoniano: a já mencionada poeta Marie de France. Em suas composições, ela atém-se “ao enredo, pouco informando sobre as personagens e ainda menos sobre o chão onde se movem: ‘Vivia outrora na Bretanha um homem rico e idoso’”<sup>190</sup>. A reduzida preocupação com o **espaço** em Marie de France, segue o Professor refletindo, “não é único e representa uma tradição que só muito mais tarde será modificada. Vai o narrador estender em torno das figuras um cenário mais preciso, e o simples nome da Bretanha já não basta”<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> Apesar do misterioso evento — G. H., uma rica habitante do Rio de Janeiro, vai fazer uma faxina em seu apartamento depois de sua doméstica pedir demissão; encontra uma barata na dependência; mata-a; experimenta o fluido de dentro do inseto e, aí, a mulher entra em um processo interno de questionamentos existenciais que a levam a um processo de conhecimento de sua imensidão interior — que centra a narrativa se passar em um apartamento fechado, os pilares que sustentam o desenlace do entrecho são o **espaço** e o tempo **psicológicos**.

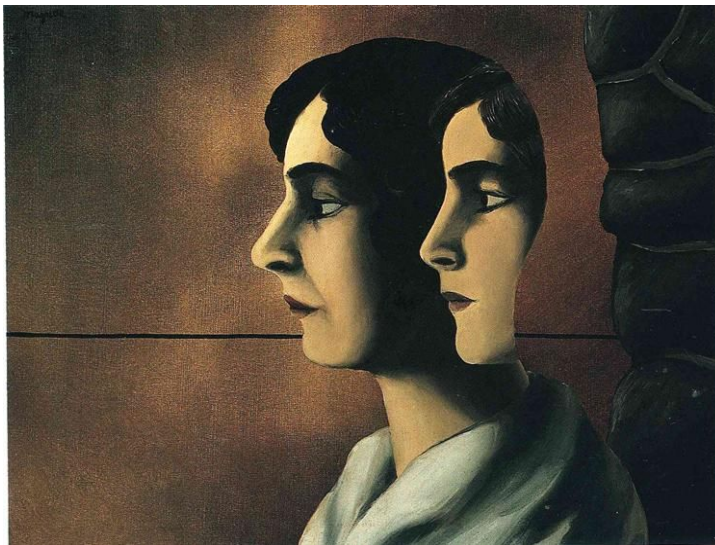
<sup>189</sup> LINS, 1994, p. 10.

<sup>190</sup> LINS, 2005a, p. 115.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

É certo que o nome “**Recife**” não seria o bastante para construir o complexo engendramento do **espaço** em “O pássaro transparente”. Osman Lins intelectualmente explora a categoria narratológica no conto, veiculando uma diversidade de tipos **espaciais** (**físico, social, psicológico**). Mais tarde, em *A rainha dos cárceres*, Lins seguiria refletindo sobre **espaço** pelas palavras do Professor, ao valer-se de exemplo Émile Zola — cujas descrições do **espaço** eram “verdadeiras árias” e “minuciosos catálogos”<sup>192</sup> — e de Virgínia Woolf, no “elegíaco *Rumo ao farol*, onde o **espaço** não constitui simplesmente o fundo mais ou menos espesso contra o qual se projetam as personagens”<sup>193</sup>.

31 de agosto



Na centésima décima segunda nota de rodapé, escrita no dia 1 de agosto, eu comparei o jogo com níveis diegéticos em Osman Lins à pictorização deste jogo em *La condition humaine*, de René Magritte. Lembro-me disso porque, hoje, lendo o quinto quadro de “O pássaro transparente” e pondo foco no **espaço**<sup>194</sup>, notei algo peculiar,

no sentido da descrição pictórica desse **espaço**. A posição dos rostos de pai e filho, “estudos quase superpostos — um em repouso, outro contraído — do mesmo rosto”<sup>195</sup>, remete-me à superposição de rostos em *Les regards perdus*, pintado por Magritte em 1927 (Figura 12).

---

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> *Ibidem*, grifo meu.

<sup>194</sup> Adverte o Professor, em *A rainha*, que “não parece o leitor de nosso tempo seguir o romancista nas suas preocupações com o **espaço**” (LINS, 2005a, p. 116, grifo meu), afirmação que o leva à postura contrária ao analisar a categoria no romance de Júlia Marquezim Enone, escritora que, segundo ele, “cria um **espaço** nada trivial e que amplia as significações de seus livros” (*ibidem*, grifo meu). Aceitando esse apontamento como conselho, prossigo hoje a leitura de “O pássaro” com foco no **espaço**.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

Na reprodução, pode-se ver um plano de fundo castanho e dois rostos, **espaço** só possível em sua estética surrealista. O quinto quadro de “O pássaro” assemelha-se à pintura porque, do **espaço**, só são descritos os dois rostos e o travesseiro que apoia uma das duas cabeças. “Dois rostos, um derrisório e solene, de perfil no travesseiro alto, mandíbula presa num lenço, outro de frente, mordaz, fixando o morto, ambos imóveis”<sup>196</sup>. Não são mencionados seus corpos, não é mencionado caixão ou cama, onde imagino poder se encontrar o morto. São mencionados nada mais que dois rostos e seus detalhes. “O perfil — em vida não era assim: nítido — dá uma impressão de juventude, não obstante o bigode cor de prata suja; o contemplador, pelo contrário, está envelhecido”<sup>197</sup>. Ao contrário dos rostos na obra de Magritte, não há cor no plano de fundo que comporta o rosto contemplador e o contemplado, de perfil. Na tabela do dia 22 de agosto, digo ser um velório o **ambiente** dessa cena por completar as informações do texto com as possibilidades mais prováveis, não existem muitas situações verossímeis em que, em nossa cultura, cadáveres fiquem expostos a pessoas. Contudo, não há nenhum outro índice sobre **espaço** além de que nele há dois rostos “quase superpostos”. Ocorre o contrário em *Les regards perdus*, onde duas mulheres — uma mais velha e a outra, presente na sombra dos cabelos da primeira, mais jovem — olham na mesma direção.

Tomando o quadro seguinte de exemplo, há muitos índices **espaciais** a mais tanto nas manifestações do narrador como nas vozes dos personagens. O primeiro deles já aparece na primeira ação da artista, “sorri e acena para o mar”<sup>198</sup>, situando a um **ambiente** litorâneo. Inicia-se o diálogo pela afirmação dela de que cruzará o oceano. Ela ganhou uma bolsa de estudos na Espanha. As descrições do **espaço** seguem por meio de sons, “ranger de tábuas”, “frase em língua estranha”; por objetos, “o embalço do navio”; por pessoas, “marinheiros”<sup>199</sup>. Dá-se o encontro entre homem e artista em um porto, como logo em seguida é confirmado na fala dele e na sua voz na unidade focal seguinte: “Às vezes, quando me sobra tempo, venho até ao porto, fico olhando os paquetes, mas não entro nunca” e “olho os navios no cais”<sup>200</sup>.

Passada a cena, a jovem é iluminada por um “poste”, cuja “luz” atravessa as folhas de um “ficus”, em uma “rua desolada” e debaixo de um “céu negro”<sup>201</sup>. Andam ela e o garoto

---

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> LINS, 1994, p. 13.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> LINS, 1994, p. 14-15.

<sup>201</sup> *Idem*, 1994, p. 15.

sobre “calçadas úmidas” frente a “portas e janelas fechadas” onde o “cheiro de terra molhada” se alastra<sup>202</sup>. O **espaço**, aqui, mais uma vez é composto por sons, “latidos de cães”; objetos e pessoas, “ele de braços cruzados, sem gravata, colarinho levantado, o corpo mal ajustado na roupa ainda nova, curta para os braços e pernas que se alongam; ela de franja, o vestido apertado na cintura, ampliando com numerosas saias os quadris ainda sem definição”<sup>203</sup>. Se comparados ao quinto quadro, cujo **espaço** se mostra *planificado*<sup>204</sup>, os **ambientes** do sexto e do sétimo são descritos com algum nível de minúcia.

Os demais quadros, na mesma direção do sexto e em direção contrária ao quinto, também possuem índices **espaciais**. No primeiro, há “à janela da cozinha”, “no muro”<sup>205</sup>, construindo o **espaço** de uma casa com quintal ou ao menos um corredor para onde dá a janela da cozinha e onde possa existir um muro e, sobre este, um gato. O quadro seguinte inicia-se pela descrição da face do homem, “exausta, emoldurada pela janela do trem”, assim como os dois quadros seguintes, respectivamente, são **ambientados** em lugares específicos, “a sala de jantar” e “no seu quarto, no mesmo leito”<sup>206</sup>. Por sua vez, o oitavo quadro situa-se em um evento, um casamento, expresso pelas descrições também de sons, “todos ouvindo a retórica do padre, as frases tantas vezes proferidas, em ocasiões idênticas, sobre a fidelidade, o zelo e as bodas de Caná”; de objetos, “em torno da mesa”, “no centro da toalha bordada”, “pratos ingleses”, “talheres cintilantes”, “no topo do bolo confeitado”; de pessoas, “o padre”, “o noivo e a noiva”, “os rostos das senhoras, adornados pelos chapéus de vária procedência”, “o rosto do pai”<sup>207</sup>. Por fim, o nono quadro é **ambientado** mediante o uso simples e categórico da locução adverbial **espacial** “no armazém deserto”<sup>208</sup>.

---

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> Por **espaço** planificado, entendo essa construção do quinto quadro, na qual não há descrições tridimensionais do **ambiente**. O quadro em questão pode se passar em um evento, como um velório, o que acredito ser a circunstância, mas o narrador não descreve o evento ou o **ambiente** como faz nos outros quadros. Nem mesmo o homem em sua manifestação se ocupa de narrar o **espaço**. Limitam-se às descrições aos rostos das personagens, fato associado por mim ao que poderia ser a narração de uma pintura de duas dimensões. Valho-me da palavra *planificação*, uma vez que ela remete à palavra *plano*, cujos dois significados se direcionam 1) ao processo da pintura de criar uma imagem em cima de uma tela plana 2) ao processo de planejar alguma coisa ou à criação de um *plano* a ser seguido.

<sup>205</sup> *Idem*, 1994, p. 9.

<sup>206</sup> *Idem*, 1994, p. 9-11.

<sup>207</sup> *Idem*, 1994, p. 16-17.

<sup>208</sup> *Idem*, 1994, p.18.

Hoje mesmo, recebi o *e-mail* do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo confirmando o agendamento de minha visita ao Fundo Osman Lins, onde são mantidos os documentos inéditos do autor, como cartas, planos de aula, datiloscrito do romance inacabado para citar alguns exemplos. Na verdade, eu não tenho muita ideia do que me aguarda na visita ao arquivo do escritor pernambucano. Dos dias 13 de setembro a 27 de setembro, conhecerei outra cidade, onde viveu Osman Lins. A passagem aérea foi comprada.

### 16 de setembro

Este foi o maior período de tempo em que fiquei sem escrever neste diário. Não que estivesse longe de meu texto. Tomei o tempo do mês de agosto escrevendo os primeiros apontamentos sobre **espaço** também para esquecer um pouco as páginas escritas sobre o narrador. Durante as primeiras semanas de setembro, além de organizar a viagem que agora realizo (escrevo de São Paulo), retomei o primeiro segmento no intuito de revisá-lo: corrigir aspectos gramaticais, desenvolver ideias frouxas. Entreguei-o a E.H. para que ela desse orientações gerais sobre os rumos do texto, o que rendeu a indicação de outros pontos a serem revisados. Há as chances de eu ter de voltar ainda uma terceira vez àquele segmento para adicionar as novas informações às quais terei acesso a partir de amanhã, quando começará minha visita ao Fundo Osman Lins no IEB-USP. A revisão vem rendendo notas de rodapé enormes, mas também são as partes que deixam o texto informativo e detalhado.

Estou na Vila Mariana na casa de R.S. e é domingo, hoje não caminharei pela cidade. Meu tempo aqui relativamente será longo e eu tive oportunidade de sair nos três primeiros dias na cidade, sempre me preocupando também em seguir com a escrita e revisando o que ainda resta do segmento sobre o narrador. Está frio e melancólico o clima de São Paulo, paira uma perene nuvem cinza no céu, como se anunciasse um mau agouro, um mistério. Sinto um tom solitário em mim enquanto manuseio o livro quase desfeito pelo desgaste do tempo, *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Há outro motivo que justifica a pausa na escrita do diário: eu estive, como uma atividade para contribuir com o Grupo de Estudos Osmanianos, redigindo a tese de doutorado de Osman Lins, também no intuito de dominá-la, se é que seja possível dominar textos.

Até o momento, reescrevi, como um monge copista da contemporaneidade tecnológica, os quatro primeiros capítulos, quantidade que julgo ser bastante posto o tempo que demoro em cada página: uma hora exata. Mas, ao longo dessa jornada, fui notando que certas partes da análise da obra barretiana por Osman Lins se centravam em característica que também julgo ser pertinente em “O pássaro transparente” e, por alguma razão, eu não havia pensando nestes pontos como questão concernente ao **espaço**: o **insulamento** das personagens. Usando de exemplo *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, começa Osman Lins a apresentar a obra barretiana, ao passo que também salienta certa característica deste romance compartilhada em grande parte da ficção escrita pelo carioca.

Dissemos não existir nesse romance amor nem aventura. Aprofundemos a observação: amor e aventura implicam em envolvimento com outros seres — atos predatórios ou salvadores —, mas há entre Isaías e os que o cercam, um corte. Quando ele conversa, é quase sempre sobre temas gerais, também as outras personagens discutem, mas os diálogos não têm função dramática, não impulsionam os acontecimentos e aqui toda comunicação é falaz.<sup>209</sup>

As personagens nunca se entrelaçam. Contíguos e sós, integram esta composição anômala e um tanto monstruosa, onde as várias unidades, isoladas — ignorantes ainda da própria solidão —, apenas se deslocam, modificando o conjunto, sem que haja acréscimos ou perdas espirituais nos seus deslocamentos. Lima Barreto inaugura na ficção brasileira, sem dar-se conta disto, segundo tudo indica, o tema da incomunicabilidade, tão caro a arte contemporânea, surgindo como um antecipado, um anunciador do nosso tempo e das nossas criações.<sup>210</sup>

É isso que Osman Lins avalia por **insulamento** ou ilhamento das personagens. Torna-se o **espaço psicológico**, criado pela personagem central do romance referido, Isaías Caminha, um arquipélago, em cada qual das ilhas está presente um dos personagens, rodeados por águas que impossibilitam as relações entre eles. Osman Lins ressalta a característica “falaz” da comunicação entre os indivíduos no romance. Igualmente em “O pássaro transparente”, as personagens encontram-se ilhadas em um mar de solidão e silêncio salientados principalmente nas unidades focais em que fala o homem. Principalmente nos quadros em *recintos*, é evidente a incomunicabilidade entre as personagens.

Abro o conto no intuito de lê-lo verificando o silêncio a que me refiro. E, então, no segundo parágrafo, o menino dirige-se a um gato. Há, novamente, um ponto metalinguístico na impossibilidade de comunicação entre um ser humano e um animal. Retomando Roman Jakobson (1969) e os constituintes da linguagem, há um que se pronuncia muito fortemente nessa cena, não por existir em abundância, e sim por estar completamente ausente: um canal.

---

<sup>209</sup> LINS, 1976, p. 34.

<sup>210</sup> *Ibidem*.



Não há canal entre gato e homem que viabilize o intercâmbio de comunicação. No quadro seguinte, ocorre um reforço da ausência de canal quando o homem se lembra do dia em que rasgou as cartas da artista. No primeiro caso, existem incompatibilidades biológicas impossibilitando um canal e, por sua vez, no segundo quadro, o próprio canal é fraturado no ato de o homem rasgar o papel que torna possível a comunicação por cartas.

Logo após, a sala de jantar **ambienta** um encontro, em que as falas da mulher de negro chegam aos ouvidos do homem sem lhe causar efeito algum, ele já se decidiu sobre como manejar o que herdou com o falecimento do pai. Na unidade de foco interno, o homem percebe o olhar incontentável de Eudóxia, a quem se dirige sem ousar dizer-lhe palavra. “Perde seu tempo em fitar-me desse modo, como se eu fosse uma roleta a ponto de disparar em número no qual você nada arriscou”<sup>211</sup>. Encontram-se os personagens **insulados** com exceção única das duas cenas de encontro entre o homem e a artista.

Parece-me que aí se encontra uma visão de arte específica sendo veiculada: quem a produz, a artista, é a única que consegue superar o **insulamento**. Seria a arte, acentuando os ruídos que dificultam a comunicação, a única forma de comunicar-se? Bem, sendo essa questão uma alegoria ou não, a artista é a única que pode construir uma ponte até a ilha onde se isola o homem, tal feito não tendo sido realizado sequer pelo pai dele. A importância da arte para a construção de significado no mundo é a de sensibilizar, possibilitando a comunicação. O tema do **insulamento** na obra barretiana, Osman Lins classifica como um ataque à estrutura capitalista que “contribuiu para cortar todos os vínculos existentes entre os indivíduos e deste modo separou e isolou cada homem de todos os demais”<sup>212</sup>. Não seria a arte, no caso de “O pássaro”, também forma de confronto à lógica capitalista, sustentada na propriedade privada, tão bem representada na figura do pai do homem? É pela arte que ele adolescente se arrisca a largar sua vida e sua família. Além disso, é só na figura da artista que ele encontra o diálogo.

Estou sozinho na casa de meu amigo, R.S. Faz frio. Sou, de repente, tomado por uma forte melancolia que turva meus olhos. Por entre dúvidas nebulosas do porvir, só uma certeza parecia se apresentar neste fim de tarde cinza em São Paulo. E a certeza é #EleNão.

---

<sup>211</sup> LINS, 1994, p. 11.

<sup>212</sup> FROMM, 1957, p. 133 *apud* LINS, 1976, p. 35.

17 de setembro

Ao contrário de **Recife**, cidade onde amanhece às quatro e meia da manhã e às 6h o calor já me expulsa da cama, o clima de São Paulo me faz querer permanecer deitado. Ainda assim, sou uma pessoa diurna e acordo às sete, quando R.S. já está saindo para trabalhar. Também me arrumo e saio nas ruas de Vila Mariana. Não se encontra longe a estação de metrô homônima, situada na linha azul, cuja direção Tucuruvi me dá agora acesso à estação da Luz. Neste ponto, eu troco de linha, tomando, dessa vez, a linha amarela que me liga à estação Butantã. Nela, por ser bem próxima à USP, pego um *Uber* que me deixa na frente do prédio em que funciona o IEB. Começa minha visita ao Fundo Osman Lins, a qual não vai ser descrita com grandes detalhes. O foco, a que mais tarde voltarei, ainda é o **espaço** em “O pássaro transparente”. Basta, por ora, mencionar o manuseio por mim nesta manhã de cerca de setenta documentos do acervo pessoal do escritor pernambucano.

É fim de tarde. Abro *Lima Barreto e o espaço romanescos* em seu terceiro capítulo, em que Osman Lins associa a questão do **insulamento** a uma relação entre o escritor carioca — “trespassado de dúvidas; transitando do mundo como um estranho; e, principalmente, desconfiado da ação”<sup>213</sup> — e a metafísica. Segundo a página da *Wikipédia* sobre o termo<sup>214</sup>, uma das grandes preocupações da filosofia são as questões metafísicas. Entre elas, é citada a pergunta “há uma diferença fundamental entre mente e matéria?” e essa preocupação ronda os livros de Lima Barreto, em que o autor cria um **espaço psicológico**. Nesse **espaço**, não se comunicam as personagens, tal qual ontem foi descrito por mim. Entretanto, o **insulamento** também implica na desdramatização do enredo, como afirma Osman Lins, usando de exemplo a obra barretiana.

Delineada, entretanto, essa outra face do escritor — estranha, talvez, aos seus próprios sistemas de pensamento ou por estes reprimida —, eis que a sua obra, longe de empalidecer, adquire maior profundidade. Uma pintura onde a restauração, por trás dos homens e mulheres até então isolados no primeiro plano, mostrasse-nos a paisagem distante, com um lago ou um rio.

Decorrência inevitável da desconfiança que cerca a ação nesses romances, singularizando-os (notadamente em *Isaias Caminha*, *Policarpo Quaresma* e *Gonzaga de Sá*), e da mútua dissociação entre suas personagens, é a ausência de

---

<sup>213</sup> LINS, 1976, p. 49.

<sup>214</sup> Acessado em 03 de nov de 2018 pelo link <https://pt.wikipedia.org/wiki/metafisica>.

conflito dramático. Mesmo em *Numa e a ninfa*, onde se percebe com clareza a intenção de elaborar uma fábula mais enredada, dificilmente pode-se falar em conflito.<sup>215</sup>

No dia 15 de julho, eu fiz uma extensa nota sobre como Nitrini desenvolveu a questão da desdramatização do enredo em *Nove, novena*. “O pássaro transparente” é só um exemplo disso, elaborado mediante a composição **espacial** no **insulamento**. Ao contrário das citadas composições de Marie de France, em “O pássaro” prevalece o **espaço** sobre o conflito. Não foi até agora — percebendo o quanto já disse sobre o **espaço** e quão longe estou de começar a falar sobre outros pontos inovadores nesta categoria narratológica em “O pássaro” — que eu percebi a enorme relevância do **espaço** no conto.

Cada minúcia na **ambientação** de “O pássaro transparente” aqui descrita carrega um uso particular de Osman Lins do conceito de **espaço**. Primeiro, o narrador oscila de focos narrativos criando uma estrutura fragmentada em nove partes, cada qual com um **ambiente**. Os **espaços**, a efeito da oscilação de focos, variam entre **físicos** e **psicológicos**. Aqueles dividem-se em dois tipos, **ambientes** ao ar livre e **ambientes** fechados; estes são produtos de um processo de **insulamento** das personagens, característica que implica em um trecho desdramatizado. A partir desse complexo engendramento, surgem os temas em “O pássaro”: o silêncio, a frustração, a pintura, a poesia, a morte, a metalinguagem, o psicológico das personagens.

Reafirmando ser a psique humana uma manifestação do **espaço**, Gaston Bachelard — em *A poética do espaço* — escreve dois capítulos: “A imensidão íntima” e “A dialética do exterior e do interior”. No primeiro, Bachelard, sobre o **espaço** do imenso, afirma que, “como o imenso não é objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios a nossa consciência imaginante”<sup>216</sup>. Ou seja, se um filósofo se ocupa de reflexões sobre imensidão, ele poderá encontrar fenômenos referentes ao imenso na nossa mente imaginante. Afirma o filósofo francês que “a imensidão está dentro de nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão”<sup>217</sup>. A imensidão é um produto da imaginação humana, como exemplifica Bachelard com três versos de Pierre Albert-Birot: “E eu me crio com um traço de pena/ Senhor do mundo,/ Homem ilimitado”. O vaguear de nossas mentes sobre as coisas do mundo e sobre o ilimitado em nosso poder

---

<sup>215</sup> LINS, 1976, p. 49.

<sup>216</sup> 1993, p. 190.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

criativo, no poema de Albert-Birot, é um exemplo entre tantas outras alusões à imensidão. “A imensidão é um tema poético inesgotável”<sup>218</sup>.

A imensidão íntima de Bachelard é oposta ao **insulamento** dos personagens de Lima Barreto embora ambas estejam atreladas à ideia de **espaço psicológico**. Percebe-se, porém, em “O pássaro transparente”, a imensidão íntima na artista e o **insulamento** no homem, cuja expansão íntima foi refreada pela vida, pela prudência e que só retorna no seu encontro com a mulher. Ela carrega em si “uma intensidade de ser, a intensidade de ser um ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima”<sup>219</sup>, o que sensibiliza o homem, abrindo-o ao diálogo. O filósofo francês afirma que “a imensidão é uma categoria da imaginação poética”<sup>220</sup>.

Essa contraposição da imensidão íntima na artista ao **insulamento** no homem remete-me uma vez mais à metalinguagem de “O pássaro transparente”. Não só no aspecto físico do **espaço** — ela estar em **ambientes** abertos e ele, majoritariamente, em **ambientes** fechados —, mas também porque existe uma oposição no **espaço psicológico**: o **insulamento** e a imensidão íntima. Cada qual remete a uma função da linguagem — a função referencial está associada ao **insulamento**<sup>221</sup> e a função poética à imensidão íntima<sup>222</sup>.

O **espaço** é uma categoria narratológica muito ampla na obra de Osman Lins. Eu tinha separado uma quantidade de informação escrita pelo pernambucano, mas não só me debruçar sobre os conceitos de **espaço** a partir do próprio “O pássaro transparente” me rendeu muito assunto como o autor deixou tanto material sobre **espaço** (escreveu uma tese sobre o tema) que eu poderia me estender por outros vários capítulos sobre a questão. Então, eu percebo a

---

<sup>218</sup> *Idem*, 1993, p.195.

<sup>219</sup> *Idem*, 1993, p.198.

<sup>220</sup> *Idem*, 1993, p. 203.

<sup>221</sup> Aqui, associa a função referencial da linguagem ao estabelecimento de um significado mais pontual para as palavras. Por exemplo, se uma jornalista noticia uma catástrofe, como o incêndio do Museu Nacional no dia 2 de setembro, assume-se que, ao escrever, ela pondera o uso da linguagem de forma a não abrir o campo de significação do léxico escolhido para que seja possível ao leitor entender o evento comunicado: o incêndio. Neste sentido, a referenciação aproxima-se a imagem de uma ilha, pois há um só significado almejado.

<sup>222</sup> Em contraposição, a função poética da linguagem tem por objetivo não um referente, como um evento com data de início e término, e sim a apresentação da mensagem. Por exemplo, uma musicista como Ava Rocha escreve a letra para uma de suas canções, “Joana Dark”: “sou eu queimando/quem mando na fogueira do pecado”. A função poética aparece na expansão do sentido sonoro de “queimando”, palavra cuja fonética é a mesma de “quem mando”. Então, uma simples frase alude dois momentos históricos: a inquisição, quando os homens, para controlar os corpos femininos, queimavam mulheres na fogueira, e a contemporaneidade em que elas estão reivindicando seus direitos e pondo-se como donas do que antes as oprimiu. Dessa forma, a letra de Ava Rocha não tem como objetivo uma referenciação precisa, antes alude a um campo de sentidos possíveis. Pode-se dizer, então, que a linguagem poética se aproxima da imagem do mar que cerca a ilha, sempre em movimento.

necessidade de pôr um fim, ao menos, nas questões mais teóricas para então começar a tratar de outras questões relativas ao **espaço**. Na entrada de **espaço** no *Dicionário de narratologia*, Reis e Lopes ainda pontuam que “certos romancistas são associados aos cenários urbanos que preferiram: Se Eça de Queirós é romancista de Lisboa, Clarín o é de Oviedo, Machado de Assis de Rio de Janeiro e Dickens de Londres”. Há ainda outro sentido de **espaço** a se pensar em “O pássaro transparente”, o **espaço** real que está representado na literatura.

Antes de ir dormir, tomei costume de, assim como o Professor se mostra ser em *A rainha*, me fazer leitor de jornais. No Brasil, estamos em período de eleições federais e estaduais, a costumeira polarização já começou a trazer discussões e inimizades. Tencionam o clima os dois candidatos com maior intenção de votos, um de extrema-direita e outro de um partido envolvido em escândalos de corrupção. O primeiro lugar nas intenções de voto, Jair Bolsonaro, conhecido pelas suas afirmações ofensivas contra maiorias minorizadas, defende a revogação do estatuto do desarmamento no Brasil. O mesmo candidato à presidência sofreu um atentado no dia 6 de setembro, em que levou uma facada no tronco<sup>223</sup>. *El país* se questiona em uma manchete “E se o agressor de Bolsonaro tivesse uma arma de fogo?”<sup>224</sup>.

## 26 de setembro

No metrô de São Paulo, ando por entre a multidão e é como se eu estivesse sozinho. Se eu cantasse, dançasse, chorasse, sorrisse, sinto que não seria visto. Todos esses dias vindo à USP de metrô para dar seguimento a minha visita ao IEB me renderam uma enxurrada de novas informações que, provavelmente, não vão entrar neste texto. Voltei ao primeiro segmento, que já estava concluído, para adicionar nele dados dos documentos consultados no Fundo Osman Lins. Ainda assim, os planos de aulas lá presentes sobre narrador, por gerarem um tanto mais de conteúdo, serão deixados de fora, bem como outros detalhes da tese de doutorado de Osman sobre o **espaço**. Antes de escolher *narrador*, **espaço** e *tempo* como

---

<sup>223</sup> O fato foi noticiado pelo *GI* no seguinte *link* (Acessado em 06 de nov de 2018):

<https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2018/09/06/ato-de-campanha-de-bolsonaro-em-juiz-de-fora-e-interrumpido-apos-tumulto.ghtml>

<sup>224</sup> Acessado em 06 de nov de 2018:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/10/politica/1536603958\\_320949.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/10/politica/1536603958_320949.html)

recorte para o que eu escreveria sobre “O pássaro transparente” neste diário, eu tinha imaginado destinar um só capítulo de cunho mais estruturalista para dar conta das três questões. Quando eu percebi que cada categoria era igualmente importante em toda a obra osmaniana, optei por trabalhar unicamente com as três categorias, expandindo as questões em “O pássaro” para *A rainha*, principalmente, por ela estar me servindo de estrutura, bem como a todas as outras obras de Lins. Não imaginava que o projeto acabaria mostrando-se tão ambicioso e inconcretizável mesmo sendo uma redução do plano inicial. Sobre a **ambientação**, eu, para não estender este segmento, pouco usei *Avalovara* de exemplo, romance potencializador da questão do **espaço-tempo**, visível em sua forma mais singular.

No entanto, necessito volver-me, agora, a outro aspecto **espacial** em “O pássaro”, o referente à representação do estado de **Pernambuco** e da cidade de **Recife**. Em *Nove, novena*, dos **espaços** geográficos, **Pernambuco** é o que mais aparece, sendo as narrativas **ambientadas** no interior — “O pássaro transparente”, “Pentágono de Hahn”, “Retábulo de Santa Joana Carolina”, “Pastoral” — e em **Recife/Olinda** — “O pássaro transparente”, “Um ponto no círculo”, “Pentágono de Hahn”, “Noivado”, “Perdidos e achados”. Só há um conto **ambientado** em outro estado, Minas Gerais: “Conto Barroco ou unidade tripartita”. Por fim, “Os confundidos” se passa dentro de uma casa, cuja localidade não é mencionada.

No ano de 1966, Osman Lins concede entrevista ao *Diário de Pernambuco*, intitulada “Nova visão de mundo, nova visão do tempo”. A entrevista foi publicada em *Evangelho na taba* (1979), volume organizado por Julieta de Godoy Ladeira, com diversos artigos e entrevistas de Osman Lins. Nessa entrevista, perguntaram ao escritor se ele estava em **Recife** para o lançamento de seu novo livro, à época *Nove, novena*. Ao responder a essa pergunta, Osman Lins afirma pontos dignos de nota para quem se debruça sobre a questão do **espaço** em sua obra.

O livro já foi lançado em São Paulo, no Rio, está sendo distribuído nos Estados sulinos, com ótima receptividade, mas ainda não chegou ao Norte. Gostaria muito de estar presente ao seu lançamento no **Recife**, mas não sei se isto será possível. Tenho um motivo especial para justificar este meu desejo. *Nove, novena* é o primeiro livro meu onde aparece o **Recife**. Em meus livros anteriores de ficção, era sempre minha cidade natal, mencionada ou não, que estava presente. Com o *Nove, novena*, surgem, pela primeira vez, as cidades de **Recife** e de **Olinda**. Há também um dos trabalhos, cuja ação decorre simultaneamente em três cidades mineiras: Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes. Explica-se a presença, no livro, dessas cidades ornamentais: trata-se de um livro deliberadamente ornamental. Olho hoje com desconfiança para a literatura despojada.<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> LINS, 1979, p.140, grifos meus.

Ele põe *Nove, novena* como marco inicial para o aparecimento de **Recife e Olinda** em seus romances. Até *O visitante, Os gestos e O fiel e a pedra*; era a cidade de Vitória de Santo Antão onde se **ambientavam** suas histórias. Em relação ao **espaço** em *A rainha dos cárceres*, Osman afirma em outra entrevista<sup>226</sup> que “Júlia Marquezim Enone, embora escrevendo longe de **Pernambuco** estava profundamente ligada ao seu Estado”<sup>227</sup>. Pode-se dizer que Júlia Marquezim Enone, nesse aspecto, é um espelho de Osman Lins, que morou em São Paulo desde 1962, onde morre em 1978<sup>228</sup>, mas que também estava profundamente ligado a **Pernambuco**. Todos seus romances são **ambientados**, pelo menos em alguma parte, em **Pernambuco**. E, como afirma o próprio, a entrada de **Recife** acontece como uma espécie de divisor de águas, já na sua fase madura.

## 2 de outubro

Quando acontece de recebermos hóspedes — uma forma proposta pelos moradores para manter o **espaço** — na Suplex Xangai, república onde eu moro, propõe-se ao hóspede que se pague uma taxa referente à limpeza. Com esse dinheiro, nós podemos pagar parte da diária de R., amiga de M.C., uma das moradoras da Suplex. R. mora perto de São Lourenço da Mata, município que fica a vinte quilômetros de **Recife**. Ela sai de casa bem cedo para chegar no centro da capital às cinco e meia da manhã. Assim, ela evita o fluxo do trânsito. Chegando aqui em casa, ela deita em uma cama, onde dormem os raros hóspedes, e tira um cochilo. Num desses dias em que ela vem à Suplex, estávamos eu e R. preparando nosso almoço quando comentei ter a impressão de que em **Recife** as pessoas consumiam mais açúcar que, por exemplo, em Brasília por conta do legado histórico dos engenhos. Então, ela comentou que já

---

<sup>226</sup> Concedida a José Mário Rodrigues, do *Jornal do Comércio* publicada originalmente em 28 de novembro de 1976. Com o título “Novas Perspectivas”, também congrega *Evangelho na Taba*.

<sup>227</sup> LINS, 1979, p. 244, grifo meu.

<sup>228</sup> Essas informações podem ser encontradas na cronologia de Osman Lins, em *Osman Lins: uma biografia literária*, de Regina Igel (1988, p. 12 e 14).

trabalhou<sup>229</sup> em engenho e que seu marido e seu filho continuavam trabalhando com cana-de-açúcar.

Nesse momento, veio-me à mente certo índice **espacial** de “O pássaro transparente”: “este engenho, como os outros que vejo no caminho, parece eterno”<sup>230</sup>. Essa frase resume muito da história dessa região, marcada pelo processo colonizatório europeu cujo interesse, desde o começo, aqui no continente sul-americano, se centrava na cana-de-açúcar. Eu havia visto Darcy Ribeiro<sup>231</sup> afirmar isso em *O povo brasileiro*, cuja leitura eu havia iniciado há pouco. Por acaso, naquele momento com R., o livro possibilitou-me fazer conexões com a fala dela. “Este engenho é eterno”, lógica de exploração da terra que começou no século XVI e segue conservado em 2018<sup>232</sup>.

Na ordem da apresentação textual de “O pássaro transparente”, o eterno engenho visto pelo homem da janela do trem é o primeiro dos índices **espaciais** a fazer referência a uma particularidade geo-histórica de **Pernambuco**. A segunda é mencionada nessa mesma passagem, a Estrada de Ferro Central de **Pernambuco**. Na intenção de me aprofundar sobre cada um desses índices **espaciais** de **Pernambuco** e do **Recife**, eu fui pesquisando obras sobre a história da cidade ou do Estado. Um título interessante que eu encontrei na *Estante virtual* foi o *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* (1968), de Gilberto Freyre. Nesse livro, o conterrâneo de Osman Lins escreve, apresenta fotos e desenhos sobre lugares, eventos e costumes de **Recife**.

Há, nesse catálogo variado sobre a capital de **Pernambuco**, uma entrada sobre a Estação Ferroviária da cidade junto ao comentário sobre o aeroporto, que também é mencionado em “O pássaro” na primeira unidade focal do sétimo quadro, na fala da jovem garota entusiasmada com o cosmopolitismo da cidade grande. Na entrada, Freyre reconhece:

---

<sup>229</sup> Na opinião de R., não é trabalho de verdade o meu de ficar em casa pesquisando, lendo e escrevendo. O mínimo que se precisa para ser trabalho é que você saia de casa para ir até ele. Além disso, R. desconsidera como trabalho algo que se faça sem esforço físico. Esse diálogo me fez refletir o quanto é que minha função — acadêmico — estava falhando em se comunicar com a maioria da população brasileira sobre questões simples como o que é um pesquisador/uma pesquisadora. Então me perguntei como fazer para, por meio da escrita, alcançar pessoas como R., quem mencionava, envergonhada, a falta de oportunidade, ao longo de seus cinquenta anos, de passar pelo processo de letramento. A ausência de uma resposta me inquietou.

<sup>230</sup> LINS, 1994, p.10.

<sup>231</sup> 2015, p. 57.

<sup>232</sup> Depois da publicação de “O pássaro transparente”, ressurgiu em *Avalovara* a questão dos engenhos e os trabalhadores dos canais na linha T, **ambientada** sobretudo em **Pernambuco**. Tal recorrência aponta a uma certa oposição política de Osman Lins à manutenção da economia canavieira no Estado, o que mantém, ao longo de tantos séculos, as condições trabalhistas precárias e ainda nos moldes coloniais. Em *A rainha*, J.M.E. participa das ligas camponesas pela reforma agrária e pelo combate às desigualdades sociais.



“outro ponto ao mesmo tempo moderno e romântico de **Recife** é o Aeroporto”<sup>233</sup>. Um fato interessante, aponta Freyre, sobre essa época é que o aeroporto já tinha voos diretos para a Europa. É possível que a viagem à Espanha, que faria a artista, não necessitasse de escalas. Sobre a Estação Ferroviária, Freyre declara que ela conectava as pessoas a outros estados do Nordeste bem como fazia a ligação entre a capital e o interior. “E a quantas vejo — duas, três vezes por mês, ao amanhecer e à tarde — estas mesmas paisagens?”<sup>234</sup>, se pergunta o homem ao ver passar o engenho com copiar sombrio. Do interior para a capital e vice-versa, esse fluxo migratório que transcorre o homem é o mesmo que ainda fazem pessoas como R., apesar de hoje a linha férrea estar com trinta e cinco estações desativadas<sup>235</sup> e ela ter de vir de ônibus.

Dentre as cidades do interior ligadas a **Recife** pela Estrada de Ferro de **Pernambuco**, está **Vitória do Santo Antão**, espaço que me inclino a considerar **ambientação** para o encontro entre o homem e a artista no sétimo quadro. Essa inclinação é justificada pela afirmação já citada de Osman Lins de que, em seus livros anteriores a *Nove, novena*, era quase sempre **Vitória**, “mencionada ou não, que estava presente”<sup>236</sup>. No entanto, usando apenas o **espaço** do trem, a questão é inconclusiva, porque muitos outros municípios também são ligados a **Recife** pela linha férrea, como, por exemplo, **Antonio Olintho, São Caetano, Caruaru, Bezerros, Gravatá, Vitória, Tapera, Moreno, Jaboatão e São João**. Em “Pentágono de Hahn”, o narrador ⊖ menciona voltar de **Recife** para **Vitória do Santo Antão**, mas não quer tomar o trem. “Se houvesse deixado para vir de trem, não veria a elefanta: o trajeto entre a estação e a casa de minha avó não abrange o pátio da Matriz; de ônibus, porém, desço em frente ao circo”<sup>237</sup>. O pátio da Matriz mencionado pelo narrador é um dos lugares mais célebres de **Vitória**, o que confirma a trajetória da personagem da capital para o interior. A imagem a seguir é uma ilustração de como seria a configuração da Estrada de Ferro de **Pernambuco** em 1898, caso todas suas obras tivessem sido concluídas (Figura 13).

---

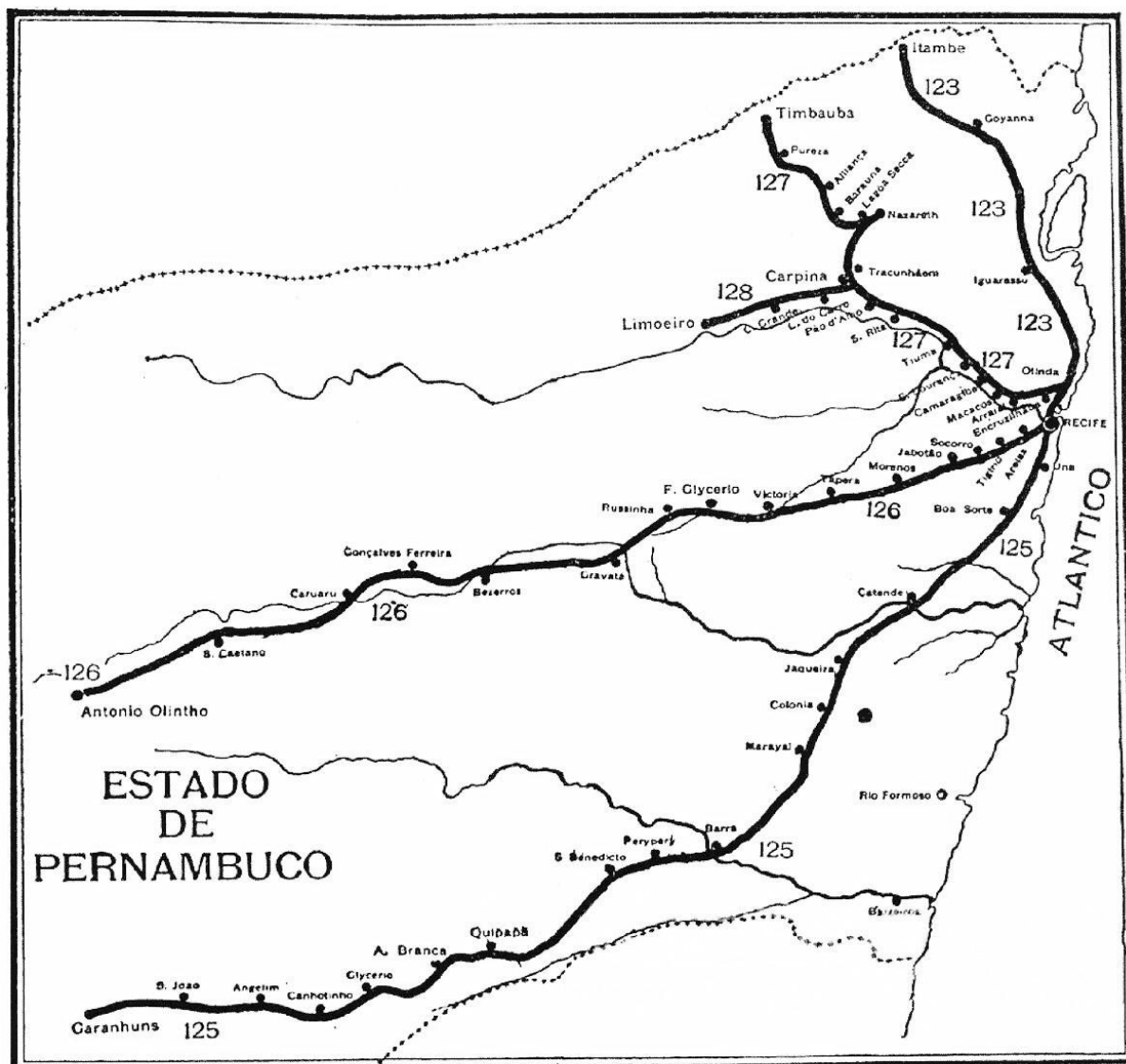
<sup>233</sup> 1968, p. 48, grifos meus.

<sup>234</sup> LINS, 1994, p. 10.

<sup>235</sup> Informação disponível no link: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2014/11/08/na-estrada-de-ferro-central-de-pernambuco-ainda-ha-35-estacoes-155080.php>

<sup>236</sup> LINS, 1979, p. 140.

<sup>237</sup> LINS, 1994, p. 33.



Como eram as linhas férreas de Pernambuco em 1898.

Outro lugar que serviu de **ambientação** aos quadros de “O pássaro transparente” foi o porto onde, já adultos, se encontram o homem e a artista. Às margens do encontro entre os rios Capibaribe, vindo de **Recife**, e Beberibe, vindo de **Olinda**; o porto de **Recife** está situado no mais antigo bairro da cidade, onde também se encontra o Marco Zero e o Museu do Cais do Sertão. Lembro-me dessa visão que eu tive do cais, em pleno carnaval de 2015: era quarta-feira de cinzas, seis horas da manhã, e eu já estava há, pelo menos, dez horas na rua. Choveu enquanto Elba Ramalho cantava no palco do Marco Zero — “é quando o vento sacode a cabeleira, a trança toda vermelha” —, todo o confete no chão virou uma lama de papel quando o arrastão do frevo passou para animar as pessoas em seus últimos segundos de carnaval. Hoje, morando em Santo Antônio, passo todo dia pelo Porto do **Recife** (Figura 14)

quando vou pedalando à praia, atravesso de bicicleta para o parque de esculturas que fica em uma restinga, braço de terra dentro do mar, e que dá acesso a Brasília Teimosa, bairro com a praia mais perto de onde moro.



Uma das afetações que teve eu morar em **Recife** durante a confecção de minha pesquisa foi perceber como “O pássaro transparente”, bem como a obra de Osman Lins, faz muitas referências a lugares reais de **Recife** e **Pernambuco**. No dia 25 de fevereiro, o Professor comenta sobre a curiosa escolha de Júlia Enone, em construir uma fusão de **Olinda** e **Recife** pelos olhos de Maria de França, vítima de diversos ataques de loucura.

Quem conhece o **Recife** achará absurdo que uma personagem venha pelo Cais de Santa Rita, dobre à direita, passe pela Estação Central e atravesse a ponte Santa Isabel; que no fim da Rua da Concórdia surja a Praça da República; ou mais ainda que Maria de França, indo pela Rua da Aurora, ao lado do rio, enverede pelo Beco das Cortesias ou observe o Seminário, situados em **Olinda**. Como se não bastasse converter o **Recife** numa estrutura móvel, que se desconjunta e sem cessar reordena-se, Júlia M. Enone remove a cidade de **Olinda**, anula os seis quilômetros que a distanciam do **Recife** e faz com que ela invada a capital, trespasse-a.  
[...]

Esse **espaço** híbrido, onde um **espaço** firme e um **espaço** móvel associam-se, resulta mais sugestivo e intrigante que a opção em favor de uma ou de outra alternativa. Apesar disto, como evitar a necessidade de indagar o que leva a romancista a integrar, no mesmo campo, concepções antagônicas? Motiva-a a lei da variação? Quer apenas a escritora, atenta ao conselho de Horácio, mesclar “o verdadeiro e o

fictício”? Procura confrontar, com as suas obscuras implicações ocultistas, o líquido e o sólido?<sup>238</sup>

As menções ao Cais de Santa Rita, à Estação Central, à ponte Santa Isabel, à Rua da Concórdia, à Praça da República e à Rua da Aurora às margens do Capibaribe são todos pontos habituais do meu cotidiano em **Recife**, no bairro de Santo Antônio e da Boa Vista. No entanto, sobre a construção do **espaço** no romance enoniano, o Professor ressalta o acesso, fictício, na Rua da Aurora ao beco das Cortesias, em **Olinda**, a seis quilômetros de onde eu moro. Haveria, no uso de lugares verídicos superpostos de maneira fictícia, um desejo de J.M.E. em seguir os conselhos de Horácio e confronta a escritora o líquido e o sólido? Em outra passagem, o Professor avalia que **Recife**, no romance de Júlia, é “um **Recife** que não nega o **Recife** real e também não se limita ao modelo: enrugá-o e encantá-o. É como se a cidade se transformasse no seu próprio mapa, de tal modo flexível que se pudesse dobrar, sem com isto perder o volume: continuasse habitável”<sup>239</sup>.

Em “O pássaro transparente”, no sétimo módulo, a artista ainda menciona “muitos cinemas”<sup>240</sup>. Dentre eles, inaugurado em 1952, há o cinema São Luís, um dos mais antigos da cidade, situado na mencionada Rua Aurora às margens do rio Capibaribe, o “rio atravessando a cidade”<sup>241</sup>. De acordo com Gilberto Freyre, é o Capibaribe que dá “ao **Recife** uma fisionomia única entre as cidades brasileiras”<sup>242</sup>. Sobre esse rio, ergue-se a ponte Santa Isabel que, junto de tantas outras pontes, desenha a incomparável paisagem do **Recife**. No coro de **Recife** de “Perdidos e achados”, as pontes da cidade (Figuras 15 e 16) são mencionadas em lista.



<sup>238</sup> LINS, 2005a, p. 118, grifos meus.

<sup>239</sup> *Idem*, 2005a, p.117-18.

<sup>240</sup> LINS, 1994, p.16.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> 1968, p. 49.

Para fugir de ser peixe, sobre os deltas vamos construindo, de cimento, de aço, de madeira, um sistema de pontes: Maurício de Nassau, Santa Isabel, Velha, Giratória, Buarque de Macedo, Boa Vista, do Pina, do Limoeiro, Derby, Madalena, Lasserre, Torre, Caxangá, as dez sobre o canal, e tantas outras sem nome nem duração, rompidas pelo tempo, levadas pelas cheias juntamente com árvores e bichos, portas e mobílias, telhados e defuntos, pedaços de nós todos.<sup>243</sup>

“Um ponto no círculo” também **ambienta-se** na capital pernambucana. As narrações no homem, □, contém passagens sobre a cidade: “lanço um olhar sobre o antigo bairro do **Recife**, onde ficavam outrora as fortificações, o arsenal da Marinha e o comércio em grosso”, “atravesso a ponte Maurício de Nassau”, “ar que sobe do Capibaribe”, “cruzo a rua Nova”, “a ponte da Boa Vista”, “a rua da Imperatriz”, “chego em meu quarto da Gervásio Pires”<sup>244</sup>. O trajeto feito pelo homem até sua pensão na rua Gervásio Pires começa pelo bairro do **Recife**, onde, na cidade, situam-se majoritariamente museus, teatros, bares e casas culturais. Lá, ele trabalha a “tocar saxofone de nove e meia às quatro da manhã”<sup>245</sup> embora seu instrumento seja oboé. Largando sua função, o homem precisa atravessar a ponte Maurício de Nassau, passar pelo bairro de Santo Antônio, cruzar a avenida onde eu hoje moro, Dantas Barreto, pegar a rua Nova para dar na ponte da Boa Vista e assim chegar no bairro homônimo, onde se encontra a pensão.

Em “O pássaro transparente”, no sétimo quadro, a artista ainda menciona a presença do bonde elétrico em **Recife** (Figura 17). Embora não operem, os trilhos permanecem até hoje na paisagem da parte antiga da cidade. Foi inaugurado como forma de transporte no dia 13 de maio de 1914<sup>246</sup>. Além disso, a garota ainda destaca os altos prédios que conferem a **Recife** ar cosmopolita e os “jardins públicos, cheios de banquinhos”<sup>247</sup> (Figura 18).



<sup>243</sup> LINS, 1994, p. 197.

<sup>244</sup> *Idem*, 1994, p. 23.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> Informação presente no link:

[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=482&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=482&Itemid=1)

<sup>247</sup> Lins, 1994, p. 16.

Por fim, o desejo do homem, personagem principal de “O pássaro”, de se tornar poeta soa como uma outra forma de Osman Lins fazer emergir a cultura de seu Estado. Há, em **Recife**, nos dias de hoje, doze estátuas de poetas importantes espalhadas pela cidade em um trajeto conhecido por Circuito da Poesia, o que demarca a sobressaliência do gênero literário na cultura pernambucana. Incluindo suas aparições em letras de vários estilos musicais, são as mais diversas as expressões poéticas pernambucanas: o maracatu, o coco, o cavalo-marinho, o repente, o cordel.

Tornou-se evidente a assertiva em minha mente após uma ida minha ao Cinema da Fundação, no bairro de Casa Forte, onde moram as personagens de *Avalovara* Hermelinda e Hermenilda. Fui assistir a um documentário sobre a poesia na cidade de **São José do Egito**, intitulado *É o silêncio da noite que tem sido testemunha de minhas amarguras* (2016). O filme de Petrônio Lorena acompanha como a poesia está impregnada no cotidiano dos habitantes da cidade desde cedo por meio do repente. Esperar-se-ia, segundo o senso comum, do contexto de confecção de poesia um certo elitismo, no entanto é justamente o oposto que é explorado no documentário de Lorena, o qual é centrado na vida de uma poeta e prostituta, autora do verso que dá nome ao filme. Sobretudo, *É o silêncio* aborda a importância da poesia na vida de moradores do interior do Estado de Pernambuco e, nessa conformidade, associa a produção poética à cultura local, em direção contrária ao senso comum. Se pensarmos a questão no contexto de “O pássaro transparente”, verifica-se a cultura pernambucana nas personagens do homem e da artista, os quais, mesmo moradores do interior, não deixam de sonhar viver de arte. Comparada à minha vivência em Brasília, cidade voltada ao serviço público, morar em **Recife** mostrou-me uma gama muito maior de pessoas que se intitulam artistas e que vivem de arte sem a sombra do medo da instabilidade do trabalho autônomo, o que me levou à associação desta particularidade cultural da cidade a “O pássaro transparente”.

Esse trajeto através da capital pernambucana, por citações de textos osmanianos é uma forma de demonstrar como a aparição de **Recife**, em “O pássaro transparente”, é um marco inicial do compromisso de Lins com a cidade e seu Estado natal. Trago neste segmento a questão para demonstrar como a transformação de um elemento real em ficção é uma forma da literatura projetar um impacto na própria realidade. A mim, leitor de Osman Lins, é como se o escritor me apresentasse a cidade onde hoje eu moro asseverando que a literatura é *onde tudo invade tudo*.



## 10 de outubro

O **espaço** desta ficção, que ensaio a escrever em um parágrafo, é o Brasil. Sobre o país, desdobram-se não só o ano de hoje, 2018, como também o ano de 1935 na Alemanha da exaltação ao nazismo, “Polícia investiga caso de jovem atacada e marcada com uma suástica no corpo”<sup>248</sup>; e 1964, ano da glorificação da morte e da decadência democrática, “Deputados eleitos pelo PSL quebraram placa com nome de Marielle Franco em comício de Wilson Witzel”<sup>249</sup>, “Capoeirista Moa do Katendê foi assassinado por criticar o presidenciável de extrema direita”<sup>250</sup>, “Apoiadores do candidato Jair Bolsonaro queimam uma urna eletrônica de papelão durante ato em São Paulo na noite deste domingo”<sup>251</sup>.

O desdobramento temporal em um **espaço** único — Brasil que vive ao mesmo tempo três anos distintos 2018, 1964 e 1935 — é uma tentativa minha de recriar a ideia de Osman Lins para a construção de seu romance posterior ao romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, que permaneceu inconcluso devido à descoberta por ele de um melanoma que o levaria à morte prematura. O nome da obra inacabada seria *Cabeça levada em triunfo* ou *A cabeça e o corpo*<sup>252</sup>. Seria **ambientado** o romance na cidade de **Palmares**, situada na região da Mata Sul do Estado de **Pernambuco**. Não só a cidade é um polo cultural do estado de onde saem artistas de toda sorte, como também carrega no nome homenagem ao Quilombo dos Palmares instalado nas adjacências da região, comunidade na qual resistiram seus integrantes sob o comando de Zumbi, tornando-se símbolo de resistência do povo negro na região. O trecho de *Cabeça levada em triunfo* centrar-se-ia em um dono de um armazém, ou sócio do dono<sup>253</sup>,

---

<sup>248</sup> A notícia foi veiculada pelo jornal *Correio Brasiliense* no dia 8 de outubro e foi acessada pelo link: “[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2018/10/10/interna\\_politica,712008/policia-investiga-caso-de-jovem-atacada-e-marcada-com-uma-suastica.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2018/10/10/interna_politica,712008/policia-investiga-caso-de-jovem-atacada-e-marcada-com-uma-suastica.shtml)”.

<sup>249</sup> Foi confirmada pelo jornal *O globo* a veracidade da ação de líderes políticos em escárnio à memória da deputada Marielle Franco, negra, lésbica, assassinada em 14 de março deste ano. Em comício na região serrana de Petrópolis, deputados eleitos junto ao candidato ao governo do estado do Rio de Janeiro quebraram placa em homenagem à Marielle. Último acesso: 9 de novembro de 2018 pelo link <https://oglobo.globo.com/fato-ou-fake/e-fato-que-deputados-eleitos-pelo-psl-quebraram-placa-com-nome-de-marielle-franco-em-comicio-de-wilson-witzel-23140096>

<sup>250</sup> O assassinato de Moa do Katendê ocorreu no dia 8 de outubro, mas só foi noticiado pela grande mídia como o jornal *El país* no dia 10 do mesmo mês. O acesso à notícia foi pelo link: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/09/politica/1539112288\\_960840.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/09/politica/1539112288_960840.html)

<sup>251</sup> Acesso pelo link

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/10/08/imagens-do-dia-8-de-outubro-de-2018.ghtml>

<sup>252</sup> LINS, Osman. “Original de obra” ou “A cabeça levada em triunfo” romance (inacabado) de Osman Lins. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-LIT-CL007.

<sup>253</sup> Muitas desses detalhes ainda não tinham sido decididos por Osman Lins, de forma que não se pode dizer certamente o que o livro viria a ser. Descrevo, aqui, o começo dos planos de Lins para o trecho da obra.

que seria chefe de uma jovem moça por quem ele nutre grande paixão. Ele é um tanto mais velho que ela, possuidora de cerca de 20 anos de vida. Os anos em que se passam a história não foram decididos em definitivo, mas se sabe que um desses períodos poderia ser por volta dos anos 1950. O grande mistério desse romance seria o tempo, desdobrando-se em um mesmo **espaço**. Simultaneamente, **Palmares** seria invadido por um outro tempo, como o ano de 1935, época da ascensão do integralismo no Brasil.

Nesse passado presentificado, o **ambiente** predominante é uma estação de trem — ponto de ligação entre esse romance e “O pássaro transparente” é a menção à Estrada de Ferro de **Pernambuco** —, a qual receberia uma exposição macabra: a cabeça amputada de um famoso cangaceiro, que vinha sendo exposta pelas cidades do Estado, tal qual aconteceu com Lampião, Maria Bonita e seus comparsas. Era objetivo de Lins ficcionalizar o episódio da amputação das cabeças dessas figuras históricas, exibidas por vários estados do Nordeste. Em *Cabeça levada em triunfo*, no ano de 1935, haveria ainda uma disputa entre dois grupos rivais pela cabeça exposta na estação de trem. Em um deles, estaria o personagem central por volta de vinte anos mais jovem. Esse episódio ressurgiu, por algum motivo, assombrando o homem assim como a figura da Morte, que o ronda pelas ruas de **Palmares**.

Por ora, deixando de lado *Cabeça*, me volta ao pensamento a ideia (cujo desenvolvimento foi começado no dia anterior) de que, ao traçar linha do tempo para as narrativas ficcionais de Osman Lins com base nos **espaços** representados, quem pesquisa a obra do escritor poderia separá-las em dois períodos: os três primeiros livros — *O visitante*, *Os gestos*, *O fiel e a pedra* — por, segundo o próprio Lins, se passarem em **Vitória do Santo Antão** e o período inaugurado por *Nove, novena*, em que são introduzidas as cidades de **Recife e Olinda** como cidades ornamentais, enfeitando as narrativas de que fazem parte. Em *Avalovara*, observa-se **Recife** ainda como objeto ficcional de Lins na linha T, Cecília entre os leões.

Na segunda volta do espiral pela letra T, Abel, personagem escritor em que se centra a intriga de *Avalovara*, aparece com dezesseis anos na Praia dos Milagres, de onde vê o Farol e as luzes de **Olinda** refletidas em sua pele. Nesta linha, começa-se a desenrolar o relacionamento — ocorrido dezesseis anos depois da cena narrada em T2 no ano de 1962 — de Abel com Cecília, personagem hermafrodita cujo corpo é composto de outros corpos. A **ambientação** desta linha é toda nas cidades de **Recife e Olinda**. Personagens ligadas à Cecília, Hermelinda e Hermenilda moram no bairro de Casa Forte e, por sua vez, a jovem



trabalha no Hospital Pedro II<sup>254</sup>, situado na Rua dos Coelhoos, no bairro da Boa Vista, sendo todas estas menções à lugares de **Recife**. Em maior proporção, é sob os passos de Abel que se encontra uma enorme quantidade de ruas e lugares da capital pernambucana e da cidade de **Olinda**<sup>255</sup> e também pela menção a certas personagens a ele ligadas como Dagoberto, que desperdiça “a voz no bar Gambrinus e nos puteiros da Marquês de **Olinda**”<sup>256</sup>. No entanto, é na menção aos engenhos e às revoltas dos trabalhadores em que surge, na linha T, a fusão entre esta localidade e a questão histórico-política (também destacada neste diário em trechos do dia anterior) que a envolve:

Eu que insisto no hábito ou na deformação de pesar, sempre, todos os lados das questões, achando que só assim posso chegar a uma conclusão não muito distorcida. As condições de vida dos cassacos nos canaviais são desumanas? Logo me vem que os senhores de terra do Nordeste *nunca* poderiam pensar e atuar de maneira diferente.<sup>257</sup>

Mas ninguém que eu conheça tem a chave de nada, ninguém, ou sabe para onde vai: que rumo tomar e o que fazer de si. Um sistema de vida desgastado e que não serve mais? Talvez. Eu, pelo menos, olho em redor e não descubro uma corrente forte, viva, onde me atirar com alma e tudo, de uma vez sem hesitação. Na zona canvieira há qualquer coisa de novo e que de certo modo me interessa: essas ocupações de terra e até esses incêndios. O objetivo é abalar e, quem sabe, eliminar de uma vez certos esquemas que já *duraram muito*.<sup>258</sup>

A revolta nos engenhos talvez seja hoje, no Brasil, o único movimento que não constitui diversão e improvisação. Mas, por certas razões íntimas de que, para ser franco, desconfio, nem sequer em espírito eu participo dessa luta. Além disto, não sou homem de agir, no sentido comum da palavra..<sup>259</sup>

Assim, as questões **espaciais** de *Avalovara* — no que tange à representação das cidades de **Recife** e **Olinda** — seguem uma proposta iniciada em “O pássaro transparente” e em *Nove, novena*. Posteriormente, *A rainha dos cárceres*, como já apresentado, abordaria o tema da fusão de **Recife** e **Olinda** através das alucinações de Maria de França. Por fim, *Cabeça levada em triunfo* apresentaria uma nova mudança: o aparecimento de **Palmares**,

---

<sup>254</sup> O hospital foi inaugurado no ano de 1861, quase exatos cem anos antes do encontro entre Cecília e Abel.

<sup>255</sup> Em lista, seguem algumas das menções presentes na linha T às duas cidades, referente ao caminhar de Abel pelas ruas: o Palácio Acerbispal, a rua Direita e a rua das Calçadas, o Museu do Estado, a praça do Mercado São José, a Igreja Matriz de Santo Antônio (lugares vizinhos de onde eu moro), avenida Rio Branco, Ponte Buarque de Macedo, Cais do Apolo, rua da Guia, a praça do Arsenal da Marinha, a praça da República, os jardins do Governo, a Casa da Guarda, a rua do Pombal, a avenida Cruz de Cabugá, os rios Capibaribe e Beberibe, o Hospital de Santo Amaro, a Escola de Aprendizes Marinheiros, a Fábrica do Tacaruna e a já citada, no dia 19 de agosto deste diário, Capela Dourada.

<sup>256</sup> LINS, 2005b, p.163, grifo meu.

<sup>257</sup> *Idem*, 2005b, p.162. Este trecho me lembra certo índice de “O pássaro transparente”, sobre o “eterno engenho”. Aqui, Abel fala que “os senhores de terra do Nordeste *nunca* poderiam pensar diferente” assinalando uma continuidade do pensamento colonial pela parte dos colonizadores.

<sup>258</sup> *Idem*, 2005b, p. 164, grifo meu.

<sup>259</sup> *Idem*, 2005b, p. 165.

outra cidade do interior do Estado de **Pernambuco**. O retorno ao interior, em *Cabeça*, deu-se inclusive fisicamente. Já residente de São Paulo, Osman Lins organizou viagem para **Palmares** no intuito de tecer pesquisa histórica e geográfica para a composição do novo romance. A transferência de suas histórias de **Recife** para uma cidade do interior justifica-se na carreira de Lins por possibilitar algo novo em sua obra de ficção: um romance de motivações históricas, ao contrário de suas produções anteriores **ambientadas** mais ou menos na mesma época em que foram escritas. A cidade de **Palmares** fortemente importante à história da resistência dos povos brasileiros ao processo colonizatório serviria de palco a um enredo cheio de detalhes do passado de **Pernambuco**, como a chegada do Zepelim e o próprio cangaço. No entanto, apesar de destoar das obras anteriores de Osman Lins por se passar em uma cidade onde o escritor nunca chegou a morar, *Cabeça levada em triunfo* segue apontando Osman Lins como um escritor do Estado de **Pernambuco**, como pode ser esquematizado a seguir (Figura 19).

<b>Vitória do Santo Antão</b>	<b>Recife/Olinda</b>	<b>Palmares</b>
<i>O visitante, Os gestos, O fiel e a pedra</i>	<i>Nove, novena, Avalovara, A rainha dos cárceres da Grécia</i>	<i>Cabeça levada em triunfo</i>

Com a afirmativa de ser Lins escritor de **Pernambuco**, eu termino o estudo do **espaço** em “O pássaro transparente”. Neste segmento, atravessei questões teóricas sobre **espaço** e **ambientação**, sobre o **insulamento** das personagens e sobre a importância de **Pernambuco** na obra de Lins e como “O pássaro” inaugura a aparição de **Recife** na obra osmaniana. Dessa forma, busquei demonstrar como a categoria **espaço** em “O pássaro transparente” movimentava pontos da nova poética de Osman Lins. Vale ressaltar que é no **espaço** que surge, primeiramente o nove como número regente, a organização textual em nove quadros só ocorre pela articulação dos nove **ambientes** distintos. Assim, faz surgir Osman Lins o aspecto geométrico e fractal do texto. A geometria, ponha-se ênfase, é a ciência da “medida da terra”, a medida do **espaço**. Não houvesse eu optado por trazer questões sobre a disciplina posteriormente a entrar nos conceitos narratológicos, a geometria poderia bem ser agregada ao estudo do **espaço** em “O pássaro transparente”, excedendo o conceito narratológico tradicional e demonstrando como esta possibilidade pictórica e ornamental do texto osmaniano é uma inovação formal.

## O tempo e o luto

*“Ver realizar-se aliança por ele calculada e, com hábil pertinácia, coordenada”*

Osman Lins, “O pássaro transparente”.

*“O centro é o luto”*

Edmond Jabès, *Livre de Yuke*<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> *apud* DERRIDA, 1971, p. 77.

13 de novembro

### Manhã

Em Pernambuco, pronuncia-se, como é bem conhecido, o -t e o -d — antecedendo a vogal -i — sem a palatalização recorrente nas regiões ao sul do Brasil. Desde que aqui cheguei, pouco mudou na minha pronúncia de tais consoantes, mas há uma certa palavra, na verdade uma sigla, a qual, por ser nova em meu campo lexical, não penso sem a típica entonação pernambucana: TIP, o nome da rodoviária interestadual de Recife. Nela, estou eu neste momento esperando ônibus (vou visitar L.C.) para João Pessoa, capital do estado da Paraíba situada a cerca de 120 km daqui. São por volta de duas horas de viagem. Trago comigo além de roupas e itens de higiene, alguns livros: *A linguagem do espaço e do tempo*, de Hugh M. Lacey<sup>261</sup>, *Nove, novena, A rainha dos cárceres* e *Quem sou?*.

Ao longo desta espera, busco, no primeiro livro citado, ideais para a reflexão sobre o **tempo**, a qual guiará este segmento do diário. No primeiro capítulo, “Uma anatomia da linguagem espacial e **temporal**”, o filósofo pontua certos aspectos da linguagem temporal que a distinguem da linguagem espacial. Primeiramente, o **tempo** pode ser expresso de dupla maneira: por meio de desinências verbais ou por meio de adjuntos e predicativos. Por exemplo: (1) A bomba está explodindo ou (1’) O explodir da bomba é agora. A flexão “está explodindo” acopla à semântica do verbo o **tempo** presente como o momento do desenrolar da ação de explodir. De outra forma, em (1’), há uma ação substantivada com função de sujeito (“O explodir da bomba”), cujo predicado é um adjunto adverbial com função de predicativo do sujeito (“agora”), o qual sustém a denotação **temporal**.

A linguagem espacial, por sua vez, só pode ser expressa mediante adjuntos e predicativos. Por exemplo: (2) a bomba explodiu onde as duas estradas se cruzam. Outra forma de localizar um evento, como a explosão da bomba usada de exemplo por Lacey, sem usar adjuntos adverbiais espaciais — aqui, onde, a dez metros de — é com verbos de ligação: (2’) A explosão da bomba ocorreu no cruzamento das duas estradas. Eis, nessas distinções, interessantes características da diferença linguística entre espaço e **tempo**. O espaço não “tem algo que corresponda aos **tempos** verbais. Não há flexões verbais espaciais. Neste aspecto nossa linguagem valoriza a localização **temporal** mais que a espacial”<sup>262</sup>. Ou seja, toda ação,

---

<sup>261</sup> Tradução: Marcos Barbosa de Oliveira. Editora Perspectiva: São Paulo, 1972.

<sup>262</sup> LACEY, 1972, p. 20, grifos meus.

evento ou estado expresso por um verbo possui um posicionamento no **tempo**, uma vez que o falante, pela flexão **temporal**, sempre compara o evento exprimido com seu momento presente. A linguagem espacial, entretanto, não tem tamanha relevância na estruturação sintática da oração.

Embora haja um privilegiamento do **tempo** nas estruturas sintáticas, a linguagem espacial demanda uma complexidade linguística maior em sua formulação se posta em paralelo à linguagem **temporal**, dada a tridimensionalidade do espaço, cujas “imediatas implicações [são] de que a localização espacial requer três números para ser especificada”<sup>263</sup>. São exemplos dessa tridimensionalidade as oposições: acima/abaixo, à frente/atrás, à esquerda/à direita, cada qual referente a uma dimensão. O **tempo**, no entanto, é entendido como uma única dimensão, uma linha sobre a qual estão contidas as concepções de passado, presente e futuro.

Uma terceira diferença citada por Lacey é que “só faz sentido falar de relações **temporais**, porém não de relações **temporais** entre eventos mentais”<sup>264</sup>. Usando de exemplo objetos ( $o_1, o_2, o_3$ ) e eventos ( $e_1, e_2, e_3$ ) fictícios situados respectivamente em determinados espaço e **tempo**, prossegue o filósofo afirmando que:

As designações espaciais são obviamente relativas, no sentido que, qual das duas relações “à esquerda de” e “à direita de” vale entre  $o_1$  e  $o_2$  depende da perspectiva de quem fala, ou do ponto de referência. Assim, se um observador sustenta que  $o_1$  está à esquerda de  $o_2$ , e outro que  $o_2$  está à esquerda de  $o_1$ , não há necessariamente contradição entre eles; suas afirmações podem ser conciliadas levando-se em conta que há uma diferença relevante entre suas perspectivas. É somente em virtude da relação de  $o_1$  e  $o_2$  com alguma perspectiva externa (isto é, um ponto de vista fora do contínuo) que podemos falar de uma distinção entre “à esquerda de” e “à direita de”; estes termos de relação não indicam uma relação somente entre objetos do contínuo. Neste sentido, um contínuo linear espacial é simétrico. Nenhuma das relações que valem somente entre objetos do contínuo é suficiente para distinguir uma da outra as direções do contínuo. Neste aspecto, o contínuo **temporal** parece ser diferente. As afirmações “ $e_1$  é anterior a  $e_2$ ” e “ $e_2$  é anterior a  $e_1$ ” são, em todas as situações, contraditórias. Não há perspectiva externa alguma à qual possamos recorrer a fim de mostrar que a aparência de contradição pode ser evitada. Os termos de relação “é anterior a” e “é posterior a” indicam relações que valem entre eventos do contínuo apenas. Nesse sentido, o contínuo **temporal** é assimétrico. As relações de anterioridade e posterioridade são suficientes para distinguir uma da outra as direções do contínuo **temporal**.<sup>265</sup>

Por ora, fecho o livro de Lacey vista a chegada do meu transporte e mantenho as ideias do filósofo em mente. Espero pacientemente minha vez na fila de embarque. Como não tenho

---

<sup>263</sup> *Idem*, 1972, p. 21.

<sup>264</sup> *Idem*, 1972, p.21, grifos meus.

<sup>265</sup> *Idem*, 1972, p. 21-22, grifos meus.

mala para despachar pois levo só uma mochila de costas, logo subo para o automóvel. Lá, repito mais uma vez a ação tão constante nesses últimos anos: releio “O pássaro transparente”. Desta vez, eu ponho foco no primeiro aspecto citado por Lacey sobre a particularidade da linguagem **temporal**, sua presença nas flexões verbais. Com base nisso, esboço uma tabela (Figura 20) com todos os índices **temporais** do conto perceptíveis em verbos — isto é, foram deixados de fora os verbos nominais em razão de não apresentarem flexões **temporais** — agrupados por quadros e unidades focais na ordem da leitura. Fazendo saltar certas palavras em detrimento de outras, o intuito da tabela é simular uma leitura atenta a este ponto específico: **o tempo** nas desinências verbais.

Quadro	Foco	Índices temporais em verbos
1	Externo	“olha”, “haverá”, “entrefitam-se”, “brilham”.
	Interno	“olho”, “está”, “vou ser”, “for”, “estará”, “vejo”, “andas”, “és”, “será”.
2	Externo	“é”, “começam”, “enrugam-se”, “é”, “brilham”, “está”.
	Interno	“há”, “rasguei”, “vejo”, “mudaram”, “foi”, “agiria”, “parece”, “tem-se”, “veem”, “são”, “transformam-se”, “é”, “fosse”, “voltasse”, “cometeria”.
3	Externo	“é”, “pusessem”, “seria”, “é”, “tem”, “faz”, “terminou”, “estão”, “dormem”, “retirou”, “fará”, “ouve”, “prende-lhe”, “olham-na”, “vê-se”, “tem”, “sacrificaria”, “sente”, “ouças”, “faz”, “custa”.
	Interno	“perde”, “perde”, “fosse”, “arriscou”, “conhece”, “habitou”, “ouço”, “será”, “vemos”, “terei”, “seja”, “darei”, “perdoarei”, “estão”, “são”, “vivem”, “será”, “estaremos”, “temos”, “precisamos”, “habitarão”, “pertencerá”, “haverão possuído”, “farei”, “será”, “julgarão”, “expulsarei”.
4	Externo	“pense”, “deixou”, “há”, “cumprissem”, “fosse”, “havam acreditado”, “será”, “está”, “buscasse”.
	Interno	“venceram”, “é”, “é”, “faltou-me”, “devia”, “irei”, “resisti”, “deixei”, “respirariam”, “deve”, “é”, “foi”, “falhou”, “teve”, “morreu”, “aceitou”, “venceu”, “teriam”, “houvessem”, “hão de ver”, “dirão”, “seria”, “houvesse feito”, “vão”, “serei”.
5	Externo	“era”, “dá”, “está”, “parecem”.
	Interno	“é”, “há muitos anos”, “senti”, “decidi”, “havia”, “dirigiu”, “estabeleceu”, “era”, “tinha”, “eram”, “recebi”, “renunciei”, “despousei”, “decidiu”, “estou”, “corrompi-me”, “gosto”, “haverão de crescer”, “trago”, “deixarei”, “sou”.
6	Externo	“sorri”, “acena”, “está”, “vou atravessá-lo”, “tenho visto”, “li”, “obtivera”, “fiquei”, “disse”, “veja”, “ia se tornar”, “reproduzia”, “era”, “via-se”, “tinha”, “era”, “existe”, “desenhava”, “escrevia”, “mostrei”, “venho”, “fíco”, “entro”, “vai fazer”, “gostaria”, “fizer”, “mando-lhe”, “morreu”, “soube”, “assumi”, “estou

		<i>morando</i> , “sei”, “receberá”, “ <i>quero</i> ”, “ <i>mande-me</i> ”, “ <i>devo</i> ”, “ <i>pensa</i> ”, “ <i>assine</i> ”, “ <i>assine</i> ”, “ <i>ponho</i> ”, “hei de saber”, “poderia”, “ <i>sabe</i> ”, “encontrei”, “lebrava”, “ <i>muda</i> ”, “ <i>acho</i> ”, “mudei”, “mudei”, “foi”, “ <i>sou</i> ”, “ <i>rasgou</i> ”, “ <i>penso</i> ”, “ <i>sou</i> ”, “será”, “é”
	<b>Interno</b>	“ <i>tinha</i> ”, “é”, “é”, “ <i>parece</i> ”, “é”, “foi”, “ <i>afirmava</i> ”, “ <i>havemos</i> ”, “ <i>olho</i> ”, “é”, “restou”, “ <i>seguiram</i> ”, “ <i>seríamos</i> ”, “ <i>tornaria</i> ”, “ <i>existiria</i> ”, “ <i>haveria de mencioná-lo</i> ”, “ <i>interporia</i> ”, “é”, “ <i>dedique</i> ”, “ <i>mandará</i> ”, “ <i>fizer</i> ”, “ <i>porá</i> ”, “é”, “ <i>posso</i> ”.
7	<b>Externo</b>	“ <i>sorri</i> ” <sup>266</sup> , “ <i>desce</i> ”, “ <i>parecem</i> ”, “ <i>abrange</i> ”, “ <i>recende</i> ”, “ <i>reconhece</i> ”, “ <i>obedece</i> ”, “ <i>há</i> ”, “ <i>fala</i> ”, “ <i>exalta-se</i> ”, “ <i>decide</i> ”, “ <i>está</i> ”, “ <i>acho</i> ”, “ <i>leio</i> ”, “ <i>vejo</i> ”, “ <i>acontece</i> ”, “ <i>entristeço</i> ”, “ <i>chegam</i> ”, “ <i>são</i> ”, “ <i>existem</i> ”, “ <i>imagine</i> ”, “ <i>fosse</i> ”, “ <i>entrava</i> ”, “ <i>veja</i> ”, “é”, “ <i>temos</i> ”, “ <i>sabe</i> ”, “ <i>havemos de fazer</i> ”.
	<b>Interno</b>	“ <i>havemos</i> ”, “ <i>havemos</i> ”, “ <i>farei</i> ”, “ <i>sabes</i> ”, “ <i>disse</i> ”, “ <i>imaginava</i> ”, “ <i>sou</i> ”, “ <i>serei</i> ”, “ <i>sinto</i> ”, “ <i>abandonarei</i> ”, “ <i>sou</i> ”, “ <i>desconheço</i> ”, “ <i>sei</i> ”, “ <i>voltarei</i> ”, “ <i>será</i> ”, “ <i>terás</i> ”, “ <i>virá</i> ”, “ <i>és</i> ”, “ <i>sou</i> ”.
8	<b>Externo</b>	“ <i>lembra</i> ”, “ <i>sustentam</i> ”, “ <i>está</i> ”, “ <i>assumem</i> ”, “ <i>fremem</i> ”, “ <i>forçam</i> ”, “é”, “ <i>destaca-se</i> ”, “ <i>fala</i> ”.
	<b>Interno</b>	“ <i>domam</i> ”, “ <i>atравancarão</i> ”, “ <i>tereí</i> ”, “ <i>aceita</i> ”, “ <i>ouve</i> ”, “ <i>sei</i> ”, “ <i>escoam</i> ”, “ <i>fogem</i> ”, “ <i>desaparecem</i> ”, “ <i>liguei</i> ”, “ <i>sinto</i> ”, “ <i>acrescente</i> ”, “ <i>sorve</i> ”, “ <i>alimenta</i> ”, “ <i>devolve</i> ”, “ <i>doa</i> ”, “ <i>irei</i> ”, “ <i>acabarei</i> ”, “ <i>deveria</i> ”, “ <i>unimos</i> ”, “é”, “ <i>são</i> ”, “ <i>existe</i> ”, “ <i>une</i> ”, “ <i>poderia</i> ”, “ <i>perca</i> ”, “é”, “é”, “ <i>chegue</i> ”
9	<b>Externo</b>	“ <i>deixou</i> ”, “ <i>fossem</i> ”, “ <i>lembrar-se-ia</i> ”, “ <i>fosse</i> ”, “ <i>acabou</i> ”, “ <i>observam</i> ”, “ <i>testemunharam</i> ”
	<b>Interno</b>	“ <i>conservo</i> ”, “ <i>são</i> ”, “ <i>perpassam</i> ”, “ <i>era</i> ”, “ <i>reconheço</i> ”, “ <i>viviam</i> ”, “ <i>nutriu</i> ”, “ <i>fazem</i> ”, “ <i>fosse</i> ”, “ <i>seria</i> ”, “ <i>mostraria</i> ”, “ <i>lembro-me</i> ”, “ <i>imaginava</i> ”, “ <i>rebuscava</i> ”, “ <i>alegrava-se</i> ”, “ <i>acreditava</i> ”, “ <i>fui</i> ”, “ <i>quebrou</i> ”, “ <i>amestrou</i> ”, “ <i>fez</i> ”, “ <i>pertencessem</i> ”, “ <i>engendrou</i> ”, “ <i>perdi</i> ”

Ao fim do exercício de examinar os verbos de “O pássaro transparente”, saio com uma impressão diferente do **tempo** no conto, o qual eu julgava ser um presente sólido. Percebo não ser algo tão simples de se afirmar sem devidas pontuações. Na minha certeza de ser o presente o **tempo** da narrativa, existe o entendimento de que cada quadro acontece em um momento simultâneo à narração, o que é um fato perceptível. No entanto, essa verdade não se estende a todas as ações narradas, como é visível na presença variável de verbos no presente do indicativo. No primeiro quadro, por exemplo, os verbos no presente são maioria enquanto no

<sup>266</sup> Nessa leitura de “O pássaro transparente”, atentando-me aos verbos, notei uma coisa curiosa que eu não havia notado até então. No sexto quadro, o narrador diz “a moça, [...] mão esquerda solta para os gestos — sua antiga atitude —, sorri e acena para o mar” (LINS, 1994, p. 13). A primeira ação feita pela artista é sorrir. No quadro seguinte, novamente, a primeira ação é o sorriso da artista e ainda o narrador pontua sua “mão erguida [que] abrange a rua desolada” em contraposição ao garoto “de braços cruzados”. Esse detalhe reforça certo comentário sobre si mesma feito pela artista mais velha no cais: “acho que não mudei muito”. Os trejeitos da personagem se repetem em ambas as cenas, ela adolescente e ela adulta.

último, a minoria — mesmo nas manifestações em foco externo em que são mais comuns os verbos no presente. Só agora percebo como esse presente do homem é um presente sendo infiltrado de passados (memórias)<sup>267</sup> e de futuros (expectativas). De um momento presente, quem lê “O pássaro” tem acesso a uma irradiação de eventos mentais da personagem central.

Por ora, fecho *Nove, novena* e vejo da janela do ônibus a paisagem correndo pela BR-101. A viagem ainda durará alguns minutos que eu usarei para cochilar antes de chegar à casa de L.C. Combinamos de ir à praia à tarde. Preciso, então, estar disposto.

### Tarde

De casa, vou à praia. Da praia, ao mar. Do mar, sinto os sais. Dos sais, separo sódios, cloros e sulfatos. Dos átomos, roubo-lhes o tamanho minúsculo. Do minúsculo, faço minha voz, perguntando ao oceano: Percebes o **tempo**? À minha minúscula humanidade — material, social, política —, a densa nuvem do porvir anunciava: do golpismo ao fascismo. Enrijeciam-se meus músculos. Tronco, punhos, olhos, ombros. Abdômen, diafragma, costelas. Prendia a respiração. Chega a mim resposta: “Estive aqui desde o começo a ti inimaginável. Antes da vida nas águas saírem das águas para às águas voltarem. Antes da humanidade ter vida e essa vida se espalhar (pela terra, por mim) nem rápido nem devagar, cega de ganância. Essa vida se espalhou chacinando, escravizando, colonizando outras vidas sem entendê-las por vidas e mesmo salvaguardando mais crueldade aos que julgavam por vivos. Todo o sangue humano escorrido a mim chegou. Também o dos bois, das cabras, dos cervos. No curso de minha história, morreram bichos marinhos, componentes de meu caudaloso corpo, por lixos, venenos, latrinas e miasmas enquanto o céu em chamas queimava aves de todos os portes. Dentre elas, sucumbiram ao **tempo**, grande algoz, também os abutres: Jaires, Adolfos, Augustos e Benitos. Mas, se perante isso houvesse eu enrijecido meus músculos como tu, hoje por mim não nadariam ainda variedades de peixes e arraías, golfinhos e baleias, estrelas e

---

<sup>267</sup> Neste ponto, cabe lembrar que a primeira menção feita pelo Professor, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, ao **tempo** no romance de Júlia Enone é sobre como o presente da narradora Maria de França era tomado pelo passado da invasão dos Holandeses: “outro tempo distante, irrevelado ainda, invade o **tempo** da fábula e nele permanecerá, concreto e à margem, inacessível: uma guerra antiga, entre o mar e a terra (repetição do confronto fuidez/solidez, Recife/Olinda?), desenrola-se incongruente no cenário de uma narrativa que a ignora e em nada influirá no seu curso” (LINS, 2005a, p. 128, grifos meus)



enguias, ostras e mariscos, lulas colossais e tantos outros mistérios”. Dentro do mar, pude relaxar alguns minutos.

### Noite

Chegando da praia, de onde venho tranquilizado, volto-me às minhas novenas, os livros. Pego novamente *A linguagem do espaço e do tempo* e nele leio, no segundo capítulo, Hugh Lacey conceituar o que é uma teoria do espaço e do **tempo** (quais perguntas as teorias se interessam por responder), expor as diferenças das linguagens naturais e as científicas, distinguir os conceitos de teorias objetivas e teoria subjetivas do **tempo**. A primeira trata do **tempo** como problema e a segunda, da medição do tempo. Nesse ponto, igualmente percebo ser o objetivo do filósofo, nas primeiras pontuações que resenhei sobre as diferenças entre espaço e **tempo**, não estabelecer essas premissas como verdades absolutas, mas sim argumentos em cima de que ele construirá suas elucubrações, sejam elas refutadoras sejam retificadoras.

Deixo esses entendimentos irem fluindo por uma leitura despojada. Interessar-me-á mais o capítulo posterior, “O problema de Santo Agostinho com o **tempo**”, em que Hugh Lacey esquematiza — salientando a consciência de Santo Agostinho sobre sua incapacidade de explicar o **tempo** — o pensamento do filósofo medieval. Parte ele de algumas premissas básicas, as quais, ao longo do capítulo, o próprio Lacey refuta como também usa de outros filósofos ulteriores à medievalidade que se ocuparam, da mesma forma, de refutar Santo Agostinho. Dessa forma, Lacey mostra como foram necessários alguns dos equívocos do pensamento do filósofo medieval para que a ciência moderna pudesse progredir nos estudos sobre o **tempo**.

Para enumerar as premissas fundamentais apontadas por Lacey como bases para a edificação da teoria **temporal** de Santo Agostinho, penso ser necessário ressaltar que o método do autor “será apresentar os argumentos de S. Agostinho de maneira rigorosa, e depois examinar os meios pelos quais suas conclusões podem ser evitadas”<sup>268</sup>. São oito as premissas fundamentais ao pensamento **temporal** agostiniano pontuadas por Lacey, dentre as quais três corroboram com as ideias a respeito do **tempo** em “O pássaro transparente” sobre as quais eu

---

<sup>268</sup> LACEY, 1972, p. 42.

vinha refletindo na manhã de hoje: “A. Somente o presente existe. Isto é, só o que está contido no presente existe, ou ainda, só as coisas presentes existem; isto é, os **tempos** passados e futuros, as coisas passadas e futuras não existem”<sup>269</sup>, “B. O presente não tem extensão **temporal**”<sup>270</sup>, “F. O presente contém memórias do passado e expectativas do futuro”<sup>271</sup>.

Mediante tais premissas, relembro-me o já mencionado pensamento de Nitrini de que as narrativas de *Nove, novena* constituem retábulos. Há uma passagem em *Poéticas em confronto* na qual a pesquisadora afirma que uma das implicações dessa constituição é o *eterno presente* ou *presentificação* das estruturas narrativas<sup>272</sup>. Este ponto, possível de ser identificável em “O pássaro transparente”, mostra-se igualmente compatível com a perspectiva **temporal** de Santo Agostinho, cujo cerne é o entendimento do presente como algo que engloba memórias e expectativas. Nesse sentido, os verbos expostos na tabela — tanto no futuro ou no passado do indicativo quanto no subjuntivo — existem, ainda assim, no *presente* da narração. A ideia de compor um retábulo com nove espaços e nove **tempos** presentes da vida de uma personagem não exclui o **tempo psicológico** expresso nas lembranças e nos anseios.

Assim, cerro por ora o livro de Hugh Lacey e volto-me a certo ensaio que *a priori* me fez chegar ao livro do filósofo: “O Báçira”, de E.H., o qual fecha a sequência dos treze escritos acerca de uma das personagens de *A rainha do cárceres*, o espantalho. No último texto da coletânea crítica *Quem sou?*, E.H. vê o medo de Ana da Grécia — o de descobrir o modo como passa o tempo — como um índice de que Osman Lins se influenciou pelas pontuações de Hugh Lacey sobre Santo Agostinho, vista a referência a *A linguagem do espaço e do tempo* presente em *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

Como não enxergarmos aí a origem da ideia do medo de Ana da Grécia? Ainda mais se pensarmos que a redação da tese precedeu a do romance e a influenciou de duas maneiras: ou pelos livros teóricos lidos para sua consecução ou pelo tema por ele mesmo escolhido, qual seja, Lima Barreto e sua literatura. O livro de Lacey possui

---

<sup>269</sup> *Idem*, 1972, p. 43, grifos meus.

<sup>270</sup> *Ibidem*, grifos meus.

<sup>271</sup> *Idem*, 1972, p. 44.

<sup>272</sup> Só mais tarde eu teria a oportunidade de manusear o livro de Nitrini e encontrar a citação à qual me refiro. “Outro procedimento importante característico do fazer literário osmaniano, voltado para uma ficção que projete a *substância do mundo* e represente uma verdade mais ampla e significativa é o da *presentificação* (termo empregado pelo próprio Osman Lins) das estruturas narrativas, proveniente do aperspectivismo **temporal** e espacial. As personagens de *Nove, novena* estão imersas num imenso presente. Se, de um lado, o **tempo** verbal predominante nos enunciados narrativos é o presente, de outro, quando não o é, o jogo de vozes do passado e no presente e até no futuro, num contexto narrativo marcado por uma composição discursiva segmentada e espacializada, aniquila a cronologia e faz do **tempo** um eterno presente, passível de diversas interpretações nas situações específicas de cada narrativa de *Nove, novena*” (NITRINI, 1987, p.176, itálicos da autora, negritos meus).

ainda um sugestivo subtítulo: “O devir e a passagem do **tempo**”, Resposta de Ana a magistrado que queria mostrar aos presentes a maldade em seus olhos: “— O senhor vê mal. O que eu tenho escondido debaixo dos meus olhos é medo. Medo de saber de que modo o tempo passa”<sup>273</sup>.

A assertiva de E.H. é derivada de um caminho mais longo feito pela autora que começa da tese de doutoramento de Osman Lins. Neste texto, Lins, no capítulo IV, medita sobre questões que ligam o espaço ao **tempo**, lançando mão de citação de Santo Agostinho em *Confissões*. Apesar de mencionar o volume original do filósofo medieval, a mesma referência também aparece no referido livro de Hugh Lacey. A partir disso, argumenta E.H. em favor da influência de Lacey nas questões **temporais** surgidas em *A rainha dos cárceres da Grécia*, sobretudo o medo de Ana da Grécia de descobrir como o **tempo** passa. Abro meu volume de *A rainha* em busca da passagem sobre Ana a que se refere E.H. O Professor, em certo ponto do dia 23 de setembro, último dia de seu diário, narra a susceptibilidade com que Maria de França recebe o ato de ler, a personagem “mecanicamente, por assim dizer, reage à palavra impressa, onde quer que a encontre”<sup>274</sup>. Interessada pela leitura de jornais, em dado momento, Maria de França cruza com o nome de Ana, ladra “de um certo lugar chamado Grécia”<sup>275</sup>.

No noticiário, Maria lê a história de Ana, que perambula de um lugar a outro cometendo uma série de pequenos crimes. São esses delitos que a fazem ocupar distintos cárceres gregos e, de dentro deles, ela vale-se de sua característica mais fantástica: Ana possui a habilidade de fugir de qualquer cela onde esteja encarcerada. Tal aptidão para a fuga encanta Maria de França, que vê em Ana uma espécie de heroína. As fugas da ladra motivam-se pelo medo que ela tem de descobrir como o **tempo** passa, como sumariza o seguinte trecho também presente no ensaio de E.H.:

O **tempo** acumula mudanças no espaço. Para não saber de que modo ele passa, Ana, apavorada, cruza a Grécia inteira, de cidade em cidade, de prisão em prisão: foge das transformações nas coisas e, assim, de apreender um dos modos do fluir do **tempo**.

Qualquer obra ou construção — bordado, casa, família, poema — ensina um pouco sobre o modo como passa o **tempo**. Por isto, Ana recusa todo compromisso regular, fugindo sempre das circunstâncias que façam algo crescer de suas mãos. As coisas de que se apossa e que, de nenhum modo, ajudou a produzir talvez não lhe pareçam trazer a marca do **tempo**.<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> HAZIN, Elizabeth. “O Báçira”, p. 262. In: HAZIN, E.; BARRETO, F. R.; BONFIM, M. A., *Quem sou?: sou eu quem eu retrato*. Brasília: Siglaviva, 2016, grifos meus.

<sup>274</sup> LINS, 2005a, p. 213.

<sup>275</sup> *Ibidem*.

<sup>276</sup> *Idem*, 2005a, p. 216-17, grifos meus.

E.H. segue, em seu ensaio, associando Maria de França a Ana da Grécia: ambas carregam em seus nomes países da Europa, uma tem medo de pássaros e a outra, do passar do **tempo**. Pássaros e passar. Em sua busca através de dicionários etimológicos, E.H. elenca indícios que aproximem as origens das duas palavras. “Pássaro (substantivo) vem de passar (verbo), o que definitivamente ata o medo de Ana ao de Maria. Era o que certamente queria Osman”<sup>277</sup>, conclui a pesquisadora.

Os pássaros povoadores da mente perturbada de Maria de França correlatam-se à passagem do **tempo**, medo de Ana da Grécia ligado às artes manuais, como, por exemplo, a própria escritura. Segundo as palavras do Professor, “qualquer obra ou construção — bordado, casa, família, *poema* — ensina um pouco sobre o modo como passa o **tempo**”. Não seria, então, “O pássaro transparente” uma narrativa em que se congregam ambos os medos de Maria e de Ana? O pássaro da artista, inexistente, “era assustador”<sup>278</sup> para o homem. E, no olhar dele, ao ver a passagem da paisagem pela janela do trem, não haveria uma reflexão amedrontada sobre a passagem do **tempo**?

Apesar de não ser possível afirmar ter a leitura do livro de Hugh Lacey afetado a composição de “O pássaro transparente”, certamente o **tempo**, categoria narratológica, é elemento cuja representação foi drasticamente alterada a partir de *Nove, novena*, o que sinaliza a meditação de Osman Lins sobre o tema. O presente, invadido por memórias as quais incidem na percepção do homem sobre a passagem do **tempo**, aponta a uma recorrente imagem — também presente em *A rainha dos cárceres* — do passado que invade o agora.

Encerro por hoje os apontamentos sobre o **tempo** em “O pássaro transparente”. Os primeiros pontos expostos por mim baseiam-se na representação do presente no conto embora as flexões verbais observadas abranjam também passados e futuros do indicativo assim como subjuntivos. Dessa forma, Osman Lins representa uma concepção do **tempo** análoga à agostiniana, a qual postula a existência somente do presente por serem passado e futuro apenas eventos mentais.

---

<sup>277</sup> HAZIN, 2016, p. 267.

<sup>278</sup> LINS, 1994, p. 13.

17 de novembro

Manhã

Caminha um bicho — pequeno, imundo, perdido — da calçada ao asfalto, em primeiros passos felinos (breve aurora). De ti não tirarei os olhos, Mimosina. Tão sujo e minúsculo, serias tu gato ou rato? Tu, na verdade, é como todos nós — esquecidos, sem abrigo, sem porvir. Severinos, Josefinos, Tercinas. Todas brasilinas. Como percebes o **tempo**? Seu dia valeria um mês? E o minuto, este que lhe resta? Desapercebido do que chega (nem rápido, nem devagar) — sutil como o fascismo —, atropela-te ônibus por que espero. Resistência perfeita tem teu corpo. Num leve golpe, a roda rasga-lhe a carne que se abre

espalhando entranhas

tingindo de **vermelho** a rua

(desenho macabro).

Tornava-te Enone sob maciça caixa de metal? Ou como a jovem democracia brasileira, entregou-se-te ao teu fim? Todos nós somos tu. Nós todos tu somos. Tu somos nós todos. Somos nós tu e todos. O **tempo** é efêmero ao corpo orgânico. Mas, só tu e somente tu, aqui e neste instante, sente a dor excruciante da morte.

E ninguém te notou.

Lágrima alguma foi derramada.

Tarde

Vindo de João Pessoa, há pouco cheguei em casa, no Ed. Pernambuco, ainda perturbado pela imagem do atropelamento do gato no terminal da Caxangá, carregando a culpa de nada poder ter feito para resgatar o bicho. Tento distrair-me do evento fúnebre folheando o *Dicionário de narratologia* na entrada sobre o **tempo**. Nela, irrompe primeiramente a assertiva: “o destaque do **tempo** como categoria narrativa surge antes de tudo da condição primordialmente **temporal** de toda narrativa”<sup>279</sup>. Ao remeter ao conceito de narratividade largamente aprofundado por teóricos da literatura como Greimas, Bremond e

---

<sup>279</sup> REIS e LOPES, 2002, p. 239, grifos meus.

Todorov, Reis e Lopes descrevem a forma com que Paul Ricoeur formula a hipótese de base para o que é a narrativa. O filósofo francês considera existir, “entre a atividade de contar uma história e o caráter **temporal** da experiência humana”, “uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural”<sup>280</sup>. Segundo a hipótese ricoeuriana, há uma referência fundamental da narração à experiência **temporal** humana, a qual só se torna humana “na medida em que é articulada de forma narrativa”<sup>281</sup>. Dessarte, também a narração literária ocorreria substancialmente por representação do **tempo**.

Faz-se importante ressaltar que Osman Lins, tendo atuado como professor universitário de Teoria da Literatura, tinha consciência da centralidade do **tempo** como categoria da narrativa. Logo, por mais que *Nove, novena* ponha em relevo o espaço literário trazendo à tona o aspecto pictórico da narrativa, foi na elaboração de uma representação do **tempo** que Lins encontrou o ponto mais característico da narração. Em “O pássaro transparente”, como já visto, há um narrador responsável por formular nove quadros em espaços e **tempos** próprios. Estão dispostos os quadros de forma descronologizada, intercalando momentos da infância, adolescência e vida adulta do personagem central. O que sendo aqui é até que ponto essa disposição **temporal** dos quadros carrega significações dentro da experiência humana com o **tempo**.

A estrutura linguística da narração, por ser primordialmente **temporal**, implica em certas consequências diretas: o **tempo** surge “como uma categoria gramatical sujeita, em muitas línguas, a múltiplas flexões e mudanças aspectuais”<sup>282</sup>. Sobre essas múltiplas flexões **temporais** presentes nas estruturas linguísticas de “O pássaro”, pude constatar, no dia 13 de novembro, questões interessantes acerca da representação do **tempo** presente, as quais me remeteram à teoria **temporal** de Santo Agostinho expostas por Hugh Lacey. Poder-se-ia afirmar, a partir disso, como o presente é movimentado no conto de maneira não estanque.

Em direção similar, Maria de França, em suas alucinações, menciona figuras militares que povoam Recife do século XX. O Professor, no dia 23 de março, escreve: “vai o leitor identificando no romance aquelas figuras militares que a princípio supõe incoerentes, signos do desacerto mental da heroína”<sup>283</sup>. Entrementes, a incoerência da presença dessas figuras pregressas mostra-se, na verdade, um recurso estilístico de Júlia Marquês Enone na

---

<sup>280</sup> RICOEUR, 1983, p. 85 *apud* REAIS e LOPES, 2002, p. 240, grifos meus.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> REIS e LOPES, 2002, p. 239.

<sup>283</sup> LINS, 2005a, p. 130.

representação do **tempo** em seu romance. Como ocorre em *Cabeça levada em triunfo*, o presente diegético de Maria de França é invadido por um outro período da história brasileira: a ocupação holandesa no Estado de Pernambuco, evento mencionado pelo Professor no dia 9 de abril:

Aproveitem à Holanda. Pois, vemos cada vez mais claro, é disso que se trata. Toda a iconografia guerreira superposta ao cenário do romance, ponto por ponto, recompõe, com poucas mudanças na sequência e nos fatos abonados pelos historiadores, a conquista, em 1630, de Olinda e do porto do Recife pelos homens de Lonck e Waerdenburch. Seguindo, parece, o exemplo de Homero, que evita narrar toda a guerra de Tróia, argumento este, segundo a conhecida fórmula de Aristóteles, “demasiado vasto e difícil de abarcar num relance”, como se lê na *Poética*, não pretendeu Júlia Marquezim Enone inflar o seu livro com os vinte quatro anos da ocupação, neles incluindo o **tempo** de Nassau e as batalhas que destroçaram o invasor. Limita-se à fase que antecede o aparecimento da esquadra e às duas semanas do assédio — iniciado a 15 do mês de fevereiro —, culminando com a nossa rendição.<sup>284</sup>

O **tempo** presente, em *A rainha*, é acometido por um passado distante, o qual possui marcas ainda hoje, sobretudo arquitetônicas, nas cidades de Recife e Olinda. Dessa forma, entende-se, nesse texto osmaniano, haver, pela cabeça desequilibrada de Maria de França, uma concepção do presente que comporta também a história da cidade onde se encontra. Tal fato liga, em certo nível, a condição da pernambucana alienada à do homem em “O pássaro transparente”. Ao escrever ensaio sobre os aspectos de eternidade na construção do **tempo** nessa narrativa de *Nove, novena*<sup>285</sup>, inicia Francismar Ramírez Barreto a listagem das três formas com que o eterno aparece no conto: “na sensação de fastio e de impotência do protagonista (‘Sou o continuador, o submisso, o filho. O pai’); no olhar contemplativo que situa o leitor em posição de espectador de uma obra pictórica (alguns excertos) e na menção final da eternidade — na mais feliz das acepções, associada ao amor”<sup>286</sup>. Desenvolvendo a autora uma reflexão sobre o primeiro dos três aspectos, certa questão sobressai-se acerca do fastio do protagonista de “O pássaro”, a qual também explica a presença das figuras militares nas alucinações de Maria de França:

Valendo-se de uma leitura de Jean Piaget, o historiador francês Jacques Le Goff comenta a particular polarização temporal que vivenciam crianças pequenas, maníacos, anciãos, pessoas com necessidades especiais, e indivíduos que sofrem de perseguição e temem o porvir: “Em outros doentes, a angústia face ao **tempo** assume forma de uma fuga para o futuro, ou de um refúgio no passado. O caso de Marcel Proust é exemplar na literatura”. Refúgio, na ideia de Le Goff, parece indicar algo

<sup>284</sup> *Idem*, 2005a, p. 137, grifo meu.

<sup>285</sup> RAMÍREZ BARRETO, Francismar. “Do impulso de atravessar o mar e outras eternidades em “O pássaro transparente”. Em HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy [orgs.]. *Números e nomes*. Brasília: Siglaviva, 2017.

<sup>286</sup> *Idem*, 2017, p. 38.

positivo: o lugar aonde se chega ao escapar de um perigo; um esconderijo que proporciona amparo. Ainda que as digressões do personagem de “O pássaro transparente” possam ser lidas como fugas, o percurso não assinala refúgio. O passado não funciona como amparo. Além do fator **temporal** há na frase um forte sentido de impotência, outra forma de ver a resignação que abate o espírito deste homem adulto.<sup>287</sup>

Ramírez Barreto, neste trecho, associa a condição do homem em “O pássaro”, sempre em fuga para o futuro ou para o passado, a uma “angústia em face ao **tempo**” que acomete pessoas com deficiências intelectuais, crianças e anciãos. A mesma apreensão que perturba Ana da Grécia e Maria de França. Obviamente, a aflição em face à passagem do **tempo** na vida do homem e na vida das duas personagens têm efeitos diversos em suas personalidade, inclusive causando em Maria uma conjuntura de instabilidade mental muito diferente do fastio do personagem central de “O pássaro”. Meu objetivo aqui não é simplificar tais questões debatidas na área da psicologia, sobre as quais inclusive pouco conheço, mas elencar uma possível significação para a recorrente imagem na obra osmaniana do passado invasor do agora. Para Ramírez Barreto, é essa relação com o **tempo** que acentua a sensação de tédio e impotência na vida do homem.

Perturbam-me ainda os *flashbacks* da morte do gato e, repentinamente, fogem-me as ideias. Escurece, é hora de pausar a escrita por um instante.

### Noite

Volto de uma aula de Iyengar Yoga no Poço da Panela, bairro próximo ao de Casa Forte, onde habitam Hermilda e Hermelinda, e retorno — menos angustiado com a visão dos animais abandonados nos centros urbanos do país — ao pensamento sobre o **tempo** em “O pássaro transparente”. Então, abro novamente o *Dicionário de narratologia* na entrada sobre o **tempo** no trecho em que Reis e Lopes diferenciam os conceitos de **tempo do discurso** e **tempo da história**. Sobre essa diferença, o pesquisador e a pesquisadora da teoria narrativa afirmam:

O **tempo da história** constitui um domínio de análise em princípio menos problemático que o **tempo do discurso**. Aquele se refere, em primeira instância, ao **tempo** matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos suscetíveis de ser datados com maior ou menor rigor.<sup>288</sup>

<sup>287</sup> *Idem*, 2017, p. 40-41, grifos meus.

<sup>288</sup> REIS e LOPES, 2002, p. 240, grifos dos autores.



O **tempo do discurso** pode ser entendido como consequência da representação narrativa do **tempo da história**. A partir de uma concepção de raiz estruturalista, se diz que o **tempo narrativo** resulta da articulação de duas dimensões que é possível reconhecer no **tempo**: o **tempo da história** é múltiplo e a sua vivência se desdobra pela diversidade de personagens que povoam o universo diegético; por sua vez, o **tempo do discurso** é linear e sujeita o **tempo da história** à dinâmica de sucessividade metonímica própria da narrativa.<sup>289</sup>

Em linhas gerais, a diferenciação entre os dois conceitos assente no entendimento de que um texto pode apresentar-se descronologizadamente (segundo o **tempo do discurso**) — como é o caso de “O pássaro transparente” — mas engendrar a representação de eventos passíveis de serem postos, com maior ou menor precisão, em uma cronologia. Se no primeiro quadro da narrativa temos um menino de oito anos e no segundo quadro, um adulto que acaba de perder o pai, há aí a sequenciação do **tempo do discurso** e não do **da história**. Contudo, não é por ter optado por uma disposição discursiva específica na apresentação do **tempo** que Osman Lins não tenha pensado na construção do **tempo da história** em “O pássaro”. Comparando esses dois **tempos**, surge um aspecto interessante sobre a *geometria* do conto.

Primeiramente, antes de estabelecer mais aprofundadamente as aplicações dos dois conceitos em “O pássaro”, julgo importante mencionar que é mediante essa diferença que se pode dar tratamento diferenciado às categorias espaço e **tempo** na primeira narrativa de *Nove, novena*. A articulação do narrador e do foco narrativo produz os nove quadros, cada qual com um espaço. Tem-se, então, nove espaços representados. No entanto, a ordem de aparecimento desses espaços não carece de uma ordem lógica ou sequenciada. Por exemplo, poder-se-ia, com a mesma verossimilhança, aparecer o menino de oito anos, no primeiro quadro, dentro de um trem e o adulto, no quadro seguinte, dentro da cozinha. O **tempo**, por sua vez, — neste caso, o **tempo do discurso** — possui um ordenamento lógico. Existe uma lógica de *interpolação* — como será mais detalhada a seguir — em dispor os quadros de acordo com o esquema: infância - vida adulta - vida adulta - infância. Portanto, é por isso que foi imprescindível organizar esta dissertação na ordem narrador, espaço e **tempo**, pois o engendramento de um leva ao do outro segundo esta ordem estrutural estabelecida no próprio texto.

Voltemos ao o **tempo da história** em “O pássaro transparente”. Sendo minha primeira metodologia de pesquisa a releitura exaustiva dessa narrativa, fez-se perceptível para mim — após entender a estrutura do conto segmentada em nove partes — que há, na narrativa, índices

---

<sup>289</sup> *Idem*, 2002, p.241, grifos dos autores.

**temporais** que possibilitam a organização cronológica dos quadros, como segue na tabela (Figura 21):

ANTES DA MORTE DO PAI				MORTE	DEPOIS DA MORTE			
1º qd.	7º qd.	4º qd.	8º qd.	5º qd.	2º qd.	3º qd.	9º qd.	6º qd.

Esta tabela está segmentada em três partes. Afóra o quinto, ponto médio dos nove quadros tanto no **tempo da história** quanto no **tempo do discurso**, há a proporção exata de quadro quadros para cada período da vida do homem. Essa ordem estabelecida por mim não é, a princípio, unívoca na fortuna crítica de *Nove, novena* por ter Sandra Nitrini proposto uma cronologia dos quadros de “O pássaro” diferente desta<sup>290</sup>. Não obstante, minha formulação da ordem do **tempo da história** em “O pássaro” precederam a leitura do livro de Nitrini e o texto da autora não apresenta detalhamentos sobre os porquês do ordenamento dela, de forma a me convencer estar equivocado. Então, com base no próprio conto de Lins, prossigo acreditando ser minha ordem cronológica acurada. Há ainda a possibilidade de o próprio Osman Lins ter deixado em planejamento de aula um esquema que indicasse o **tempo da história** de “O pássaro transparente”, o qual será abordado mais adiante.

Os índices usados por mim de justificativa para o **tempo da história** apresentado na tabela são os subsequentes. O primeiro quadro é o primeiro também na ordem cronológica pela menção do narrador à idade do menino, “oito anos”<sup>291</sup>. Nenhum dos quadros posteriores se passa tão cedo na vida do homem. O segundo momento é o sétimo quadro, em que há dois índices importantes na descrição do garoto, feita pelo narrador: a menção aos “braços e pernas que se alongam”<sup>292</sup> e ao timbre da voz que “raro lhe obedece”<sup>293</sup>, marcando a entrada do menino na puberdade. Pode-se imaginar que esse quadro se passa no começo da adolescência do menino. Neste mesmo quadro, diz o garoto que “conforto, dinheiro do pai, família, cidade natal, tudo abandonarei”<sup>294</sup>. No quarto quadro, ele — “embora pense o contrário, eis uma criança” — encontra-se no “mesmo leito que deixou há dois anos e dez meses”<sup>295</sup>. Esses dois

<sup>290</sup> Segundo a autora, a ordem do **tempo da história** seria: 1º qd., 7º qd., 4º qd., 8º qd., 5º qd., 3º qd., 6º qd., 2º qd., 9º qd. (NITRINI, 1987, p. 84).

<sup>291</sup> LINS, 1994, p. 9.

<sup>292</sup> *Idem*, 1994, p. 15.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> *Idem*, 1994, p.16.

<sup>295</sup> *Idem*, 1994, p. 11.

índices pontuam ser o homem ainda jovem<sup>296</sup> em um período posterior ao namoro com a artista — quando ele afirma que abandonará a família, usando o verbo no futuro do indicativo, e neste quadro o narrador declara já ter o menino abandonado e retornado à casa do pai — e anterior ao seu casamento. Por exclusão, o oitavo quadro é o próximo no **tempo da história**, posta a presença do pai na cerimônia de casamento que une o homem a Eudóxia — os outros cinco quadros restantes fazem menção à morte do pai ou à herança adquirida pelo filho. Depois da fuga do menino manifesta no passado no quarto quadro e no futuro no sétimo, a sequência cronológica aqui é o retorno do jovem ao domínio da família para ser então compelido pelo pai a casar com mulher de família abastada, no oitavo quadro.

Eis, então, o quinto quadro em que se narra o velório do pai do homem. Há, neste ponto, um divisor de águas na vida do personagem. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o Professor menciona a importância do cinco, número regente do romance de Júlia Enone: “Que expressaria essa disposição privilegiada, mais significativa em texto governado pelo número cinco, centro dos *nove* algarismos?”<sup>297</sup>. O cinco não é menos importante em “O pássaro”, sendo o eixo da disposição **temporal (do discurso e da história)** da narrativa e separando os quadros em três períodos, pré-morte, morte e pós-morte do pai. O centro da vida do homem é o **luto**. É, finalmente, o marco que introduz o homem à vida adulta. Em seguida, há o segundo quadro em que ele está dentro do trem voltando à cidade de interior para ter o jantar com a tia e os primos no terceiro quadro. “Como agiria, aquele rapaz, durante a cena preparada para hoje à noite: meus parentes e seu inútil pedido de clemência?”<sup>298</sup> é uma das declarações do homem no segundo quadro, que leva a entender que o jantar no quadro seguinte não aconteceu até aquele momento e que acontecerá no mesmo dia pela parte da noite. Logo, sobram dois quadros, o nono e o sexto. Naquele o homem espera os empregados irem embora para revolver suas gavetas em busca de seus antigos poemas. O narrador pergunta-se sobre o homem: “lembrar-se-ia deles se não fosse a notícia no jornal da tarde, as fotografias dos

---

<sup>296</sup> Apesar de o narrador pontuar ser ele ainda uma criança, eu tenho a predisposição a imaginar que o garoto já possuía mais de dezoito anos na época, por ele ter conseguido se manter dois anos e dez meses fora da casa do pai — muito provavelmente trabalhando e se mantendo, uma vez ser o intuito dele se desligar totalmente da família, não ir morar de favor na casa de parente, por exemplo —, feito difícil para uma criança. Menciona também o narrador os ossos do menino já terem crescido, o que permite a interpretação de que foi terminado o período da puberdade. No entanto, há ainda infantilidade nele por ainda estar, mesmo que lutando contra isto, sob a influência do pai, ainda vivo.

<sup>297</sup> LINS, 2005a, p. 58, grifo meu.

<sup>298</sup> LINS, 1994, p.10.

quadros — frutas regionais, um pássaro extravagante — e um nome outrora familiar?”<sup>299</sup>. A mesma cena é mencionada pelo homem, em duas passagens do sexto quadro, como algo que já aconteceu e que motivou a busca dele pela artista, a quem encontra no Porto do Recife: “Tenho visto seu nome nos jornais [...]. O jornal reproduzia uns quadros seus.”<sup>300</sup> e “sabe que num desses dias, abrindo uma gaveta, encontrei também versos meus?”<sup>301</sup>. Portanto, a impressão que passa o texto é a de que o sexto quadro é o último acontecimento do conto. Ele, passada a morte do pai e as resoluções sobre a herança que se seguiram imediatamente, já em comando do antigo armazém da família, lê no jornal o nome da artista, volta às suas gavetas em busca de seus poemas e, posteriormente, entra em contato com ela para a encontrar no cais.

A presença desses índices — que, mesmo que não de forma explícita<sup>302</sup>, são tão **temporais** quanto as flexões verbais anteriormente elencadas — permite a reconstrução do **tempo da história**. A partir dessa ordem, é possível voltar ao **tempo do discurso** e perceber como este elemento não foi engendrado de forma aleatória. Para ver o encadeamento lógico no **tempo do discurso**, em vez de fazer a sequência óbvia do aparecimento de cada quadro (1ºqd., 2ºqd., 3ºqd, ...), substituí o número dos quadros pela nomenclatura “pré” (quando a cena aconteceu antes do velório do pai), “morte” (quando for o evento do velório) e “pós” (quando o ocorrido sucedeu ao falecimento do pai). Então, a lógica é usar de eixo central a morte do pai como um divisor de águas na vida dessa personagem. Assim, surge a disposição harmônica do **tempo do discurso** como na tabela a seguir (Figura 22).

PRÉ	PÓS	PÓS	PRÉ	MORTE	PÓS	PRÉ	PRÉ	PÓS
-----	-----	-----	-----	-------	-----	-----	-----	-----

Percebe-se na imagem uma distribuição dos quadros conforme a lógica da interpolação ou intercalação<sup>303</sup> entre os períodos pré e pós morte do pai, o que torna a

<sup>299</sup> *Idem*, 1994, p. 18.

<sup>300</sup> *Idem*, 1994, p. 13.

<sup>301</sup> *Idem*, 1994, p.14.

<sup>302</sup> “Osman Lins não costuma ser um escritor que entrega as informações de forma fácil.”, sempre me lembrava E.H. em nossas conversas e encontros de leitura.

<sup>303</sup> A mesma lógica das ditas rimas interpoladas que seguem o esquema ABBA BAAB recorrentemente associada a poemas de forma rígida, como o soneto. A diferença, no entanto, é que as letras desse esquema equivalem, no poema, aos versos. No caso desta sequência, há oito versos. Para fazer funcionar essa lógica em uma narrativa segmentada em nove, o quinto quadro de “O pássaro transparente” é o vazio, o vão que separa uma estrofe da outra. Se o vazio é o eixo da interpolação desse tipo de rima, o centro é o **luto** em “O pássaro transparente”.

distribuição do **tempo do discurso** *geométrica*. Servindo-me novamente do quadrado mágico da arte islâmica, abordada no dia 5 de julho, dispus a sequência numérica dos quadros na ordem do discurso e na cronológica, no intuito de perceber de qual forma a pictorização da questão **temporal** em “O pássaro” poderia me ajudar. Para compor a imagem, usei dois tons de cinza: o mais claro demarca os quadros em que o pai estava ainda vivo, o mais escuro, o período após a morte dele. Também usei o preto para marcar o quinto quadro no centro do quadrado, eixo contornado (nos dois casos) de um lado por quatro quadrados em cinza claro e do outro quatro quadrados em cinza escuro, de forma harmônica. Seguem as imagens (Figura 23, o **tempo do discurso**; Figura 24, o **da história**).

1	2	3
4	5	6
7	8	9

1	7	4
8	5	2
3	9	6

O quadrado esquerdo, cuja sequência numérica advém de minha organização cronológica de “O pássaro transparente”, assemelha-se ao primeiro, primeiramente pelo centro e, em segundo lugar, pelo agrupamento dos quadrados cinza claros (que englobam a totalidade da primeira coluna da horizontal) e os cinza escuros (a totalidade da última coluna do mesmo sentido). Cada qual abarca outro quadrado da coluna do meio. O mesmo se repete no segundo quadrado, mas as colunas com todos os quadrados ou cinza claro ou cinza escuros estão no sentido vertical. Na imagem da esquerda também há uma harmonia proveniente das somas de suas colunas, não conforme um quadrado mágico e sim porque os resultados formam uma sequência numérica de razão apreensível. Primeiramente, as sequências numéricas possíveis — sempre de três números, em um quadrado de proporção três por três — são oito: os números das três colunas verticais, os das três horizontais e os das duas diagonais. O resultado da soma de cinco das oito sequências dá o número 12, as outras três

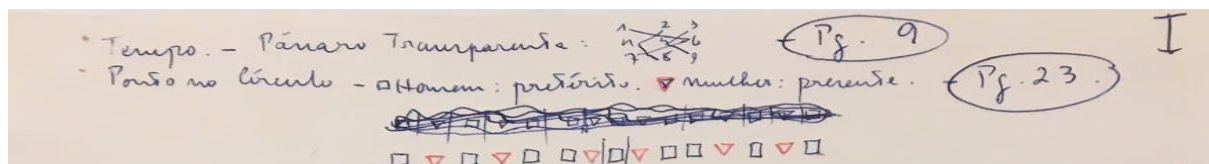
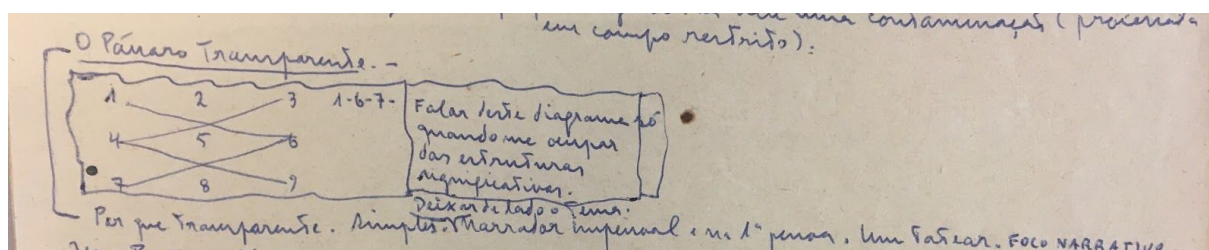
sequências seguem, a partir do 12, uma lógica de progressão aritmética de razão três segundo o detalhamento subsequente. Os cinco primeiros casos: as duas diagonais ( $4+5+3=12$  e  $1+5+6=12$ ), a primeira e a última coluna na vertical ( $1+8+3=12$  e  $4+2+6=12$ ) e a primeira coluna na horizontal de cima para baixo ( $1+7+4=12$ ). Os três outros casos, segundo a PA de razão três: segunda e terceira coluna na horizontal ( $8+5+2=15$  e  $3+9+6=18$ ) e, por fim, a coluna vertical do meio ( $7+5+9=21$ ). O resultado das somas das sequências numéricas das colunas horizontais são múltiplos de três (12-15-18) e a soma na vertical dá uma sequência em que o 21 está interpolado por números 12 (12-21-12). 21 e 12, vale pontuar, são números palindrômicos.

Na viagem ao IEB-USP, nasceu em mim a curiosidade por fazer teste com sequências numéricas com base no **tempo da história** de “O pássaro transparente”. Lá, encontrei — em planos de aulas de Osman Lins, datados de 1972 — conteúdos que incluíam as nove narrativas *Nove, novena*. É interessante pensar que, oito anos após a publicação do volume, Lins seguia refletindo acerca de suas narrativas e compartilhando para ensinar literatura aos discentes com sua visão de autor. Se, por um lado, esses planos inéditos se provam de grande ajuda a quem pesquisa *Nove, novena*, por outro lado, nada encontrei dos manuscritos das nove narrativas. Sendo, por vezes, os planos de aulas esquemas muito sintéticos<sup>304</sup>, nunca soube de fato interpretar o diagrama, no qual o autor condensa alguma informação sobre o **tempo da primeira narrativa de *Nove, novena***. O que é passível de se afirmar é que há uma disposição de nove números de modo semelhante ao do quadrado mágico. Sobre a sequência disposta no quadrado, ele faz traços que indicam outra sequência numérica, iniciada por 1-6-7. Seria o resto da sequência 2-5-8 e 3-4-9? Não sei dizer ao certo. Se sim, poderia ser esta outra sequência a lógica, definitiva, pela qual ele dispôs o **tempo da história** em “O pássaro transparente”? As perguntas levaram-me apenas ao texto, o qual proporcionou índices capazes de me direcionar a uma visão do **tempo da história** na narrativa (apresentada nas diversas imagens). Mostra-se minha sequência bem diferente, por sinal, da possível sequência do **tempo da história** no manuscrito de Lins (Figuras 25 e 26<sup>305</sup>), a qual também é destoante da proposta por Sandra Nitrini em *Poéticas em confronto*.

---

<sup>304</sup> Há planos de aulas com textos mais detalhados para narrativas específicas, como “Retábulo de Santa Joana Carolina”, “Noivado” e “Pentágono de Hahn”, no entanto o conteúdo sobre “O pássaro” é bem reduzido.

<sup>305</sup> Os dois documentos estão catalogados pelo IEB-USP, Fundo Osman Lins, com os respectivos códigos: OL/MAG/Cx2/P2/20 e OL/MAG/Cx2/P2/22.



Esses dois excertos de plano de aula também parecem diferentes entre si, de certa forma. Por um lado, inclino-me a acreditar que a possível sequência 1-6-7-2-5-8-3-4-9 da figura 24 é uma forma do autor estabelecer não o **tempo da história** em função do **tempo do discurso**, como uma leitora ou um leitor (por exemplo, Sandra Nitrini e eu) fariam, e sim o contrário. Segundo essa hipótese, Osman Lins teria estabelecido os quadros em ordem cronológica para depois dispô-los na ordem do discurso. Então, o **tempo do discurso** seguiria a lógica da sequência 1-6-7-2-5-8-3-4-9, em que cada número é um quadro de acordo com a cronologia. Por outro lado, às vezes, a incerteza acrescenta mais à literatura que a dissolução da dúvida. Portanto, opto por permanecer sob essa nuvem que embaça a questão do **tempo do discurso** e do **tempo da história** em “O pássaro transparente”. E, assim, termino o comentário desta noite que avança e, junto com ela, manifesta-se o silêncio ocasionalmente cortado por um ou por outro mistério.

23 de novembro

### Manhã

Em dois dias, mudo-me de apartamento, de rua, de bairro em Recife. Há *nove* meses morei no Ed. Pernambuco no bairro de Santo Antônio, no *centro* da cidade. Foram inúmeras as dificuldades para, enfim, assinar os documentos da locação de minha futura residência — não parece ser o perfil ideal de locatário para uma imobiliária um estudante, de outro lugar, que desconhece alguém com salário comprovado no Estado e que lhe possa servir de fiador. No entanto, conseguimos o contrato de aluguel em um apartamento suficientemente grande para mim, T.B. e A.V. morarmos juntos. Situa-se o local em frente à Maternidade do bairro da Encruzilhada. Dessa forma, a vida parece me anunciar fins de ciclos e eu, o fim deste diário, cujo penúltimo dia será hoje.

Para falar do fim, haveria tema mais propício que o da morte e do **luto**? Não tenho uma resposta precisa, no entanto foi esse o assunto escolhido por mim como encerramento deste segmento. E o que teria o **luto** a ver com o **tempo** em “O pássaro transparente”? Nos diagramas em forma de quadrados mágicos apresentados na noite do dia 17 de novembro, há uma tentativa de transformar o **tempo do discurso** e o **tempo da história** em imagem. Em ambos quadrados feitos por mim — também se houvesse eu apresentado quadrado dispondo os números da sequência (possivelmente **temporal**) presente nos manuscritos inéditos de Lins ou com os da sequência cronológica proposta por Nitrini —, há uma regularidade: o quinto quadro, em que se narra o velório do pai, é o ponto médio. O centro é sempre o **luto**. O que poderia significar a centralização da morte de um pai na representação da experiência **temporal** de uma personagem?

Descobri dois caminhos possíveis que me conduziram a uma resposta. Eles têm como base duas figuras, uma é escritor e a outra, personagem. Chamam-se elas Freud e Fedro. Psicanálise e filosofia antiga. Ora, como seria possível falar dessas disciplinas que na mesma medida em que são densas são também desconhecidas por mim? A dúvida não me impediu de investigar a presença do **luto** em “O pássaro transparente”, como constava no projeto inicial desta dissertação, entregue por mim na seletiva para o mestrado. Meu planejamento era associar a centralidade do quinto quadro à psicanálise e à literatura. Entrementes, para chegar a esse ponto, seria necessário ainda descrever a estrutura da narrativa com os devidos detalhes



sobre as categorias narratológicas abordadas neste diário, falar sobre outras obras osmanianas, pensar e justificar uma forma criativa de executar o texto e, quando fosse possível chegar ao **luto**, já teria eu escrito uma dissertação quase completa. Portanto, reduzi o tema a uma parte do segmento sobre o **tempo** para, então, pensar o **luto** em paralelo a esta categoria narratológica e de uma forma mais simplificada. O pai como símbolo — tanto no mito freudiano quanto no mito da invenção da escrita — poderia render estudos muito mais profundos que os apresentados aqui<sup>306</sup>. Portanto, faço o adiantamento de que os tópicos a seguir serão desenvolvidos favorecendo o conto de Lins em detrimento das duas disciplinas.

Para primeira delas, a psicanálise, existe um texto clássico referente à morte do pai intitulado *Totem e tabu* (1913), de Sigmund Freud. O texto abrange certo mito, o qual descreve uma sociedade patriarcal e primitiva, governada por um soberano que dispõe de todas as mulheres da aldeia. Seus filhos vivem todos sob as leis dele e, por isto, sentem-se ao pai submissos. Esse incômodo faz com que os descendentes homens se juntem para organizar contra o pai um motim, tirando-lhe das mãos seu poder absoluto. Culmina o motim na execução do pai, e seus filhos — então na posição de governantes — passam a reproduzir toda a tirania das leis patriarcais, as quais eles repudiavam quando a elas estavam submissos.

A exposição dos arquétipos no mito freudiano é instigante para pensar sobre a simbologia da centralidade do **luto no tempo** de “O pássaro transparente”. Tomemos a efigie do pai soberano no texto de Freud como uma figura com similaridades ao que o pai do homem representa em “O pássaro”. O **luto**, segundo essa visão psicanalítica, é um momento de transição de dois períodos na vida de um homem: o primeiro de submissão ao pai e o segundo de soberania. Existe igualmente nessa transição a ideia de passagem à vida adulta, como no caso do homem de “O pássaro”. Mesmo tendo condições para manter-se fora da casa

---

<sup>306</sup> No caso da carga simbólica do pai na psicologia, existe um extenso livro que comprei no intuito de aprofundar-me nas reflexões acerca do tema: *O pai e a psique* (2002), de Alberto Pereira Lima Filho. Resultado de uma pesquisa de doutoramento em psicologia clínica, a obra alonga-se por quinhentas páginas a respeito de como os estudos sobre a figura paterna na psique humana, sobretudo no Ocidente, são prolíferos. Resume-se o porquê do interesse da psicologia pela figura paterna o seguinte trecho de Rodney Galan Taboada, autor do prefácio do livro de Lima Filho: “As influências estruturantes e normativas do arquétipo do Pai são elementos fundantes e constituintes do que convencionamos chamar de “cultura ocidental”, que ameaça tornar-se hegemônica em todo o planeta. Da religião ao Estado, dos costumes às leis, da tradição à ciência, o “espírito do Pai” se materializa na consciência coletiva, determinando-lhe forma própria: o patriarcado. O próprio conceito de consciência confunde-se com o de consciência patriarcal. Por muito **tempo** a oposição entre os conceitos de civilização e de barbárie representou a oposição entre as forças patriarcais e matriarcais” (TABOADA, p.11, grifo meu. Em LIMA FILHO, Alberto Pereira. *O pai e a psique*. São Paulo: Paulus, 2002.). *O pai e a psique* é um exemplo de como o arquétipo paterno pode ser tratado dentro da complexidade que o envolve. No entanto, sendo minha pretensão neste texto dar enfoque maior nos aspectos literários de “O pássaro transparente”, simplificarei a questão do pai, pondo-a em sua relevância para a construção **temporal** da narrativa.

dos pais por dois anos e dez meses, o narrador ainda o descreve como uma criança<sup>307</sup> por ele ainda estar agindo de acordo com as vontades do pai.

No período após a morte deste, o homem ocupa a posição de soberano e adota os métodos paternos de austeridade e avareza, como é indicado no terceiro quadro em que personagem principal de “O pássaro transparente” conversa com a tia sobre a casa em que ela mora. Diz ele: “não terei complacência”<sup>308</sup>, logo já o importam mais os bens que as relações humanas, conforme acreditava seu pai ser o certo. O sinal de um rompimento com esse padrão comportamental parece ser sinalizado com o encontro do homem com a artista, cuja irregularidade é a presença de diálogo, apontando a um vislumbre de liberdade. Nesse momento, parece já não se importar o homem com sua soberania, ao contrário, ele parece refletir novamente sobre o poder transformador da imaginação criativa.

Distraio-me do diário por alguns instantes e olho por uma das últimas vezes a Av. Dantas Barreto pela sacada em meu quarto. Nem são ainda oito da manhã, fato inaparente na grande movimentação dos comerciantes e trabalhadores, que vão ocupando a rua com bugiangas e hortaliças de toda sorte. Do prédio, observo os transeuntes traçando rotas pelas ruas, como quem escreve narrativas, as quais me divirto tentando adivinhar.

Volto ao quarto e pego da prateleira o *Dicionário de símbolos*. Na entrada sobre a figura do pai, afirmam Chevalier e Gheerbrant que ela é:

Símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de todas as formas de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança.<sup>309</sup>

Este parágrafo sumariza a ideia apresentada esta manhã acerca da leitura simbólica, na vida do personagem principal, da centralidade do **luto** na construção do **tempo** de “O pássaro transparente”. A morte do pai, na psicanálise, marca um momento de transição na vida de um homem: de um **tempo** de convívio com a autoridade para um em que ele se torna, enfim, senhor dos seus impulsos instintivos e de seus desejos. Tudo isto, ao meu ver, se engendra a

---

<sup>307</sup> LINS, 1994, p.11.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 678.

partir da consciência de um narrador Jano<sup>310</sup>, capaz de ver o exterior (como um psicanalista) e o interior do homem, suas ações e suas emoções. Daí, esse ente constrói, pela centralidade do **luto** paterno, o marco **temporal** da narrativa.

### Tarde

Ando de um lado a outro do que será meu quarto por apenas mais um dia, ainda pensando a centralidade do **luto** no **tempo** de “O pássaro transparente”, o qual ainda me leva a uma outra leitura, metalinguística. Pego a caneta e meu diário e tento organizar o que vinha pensando.

Em *Fedro*<sup>311</sup>, certa vez cruzei com certo mito da criação dos caracteres da escrita por certa divindade egípcia, Theuth. *Fedro* é um dos diálogos socráticos escrito por seu discípulo, Platão, em que seu personagem título e Sócrates se encontram e este lhe lança sinteticamente a primeira pergunta: “ποι δὴ και ποθεν”, cuja tradução literal é “aonde e de onde”. Responde-lhe Fedro vir de Lísias e estar indo a um passeio fora das muralhas da cidade (“παρά Λυσίου” e “πορεύμαι δέ πρὸς περιπατον ἔξω εἴχου”). Assim, seguem ambos conversando sobre o encontro do rapaz com o filho de Céfalo, cujo discurso sobre o amor era a pauta discutida por eles. Sócrates, então, pede a Fedro que repita o discurso de Lísias uma vez acomodados o filósofo e o jovem sob um plátano fora das muralhas. De dentro da manga de seu manto, encontra-se o escrito sobre o amor de autoria de Lísias, conhecido como um dos melhores oradores de Atenas. Fedro, depois de hesitar, começa a leitura do texto para Sócrates que o escuta atentamente.

Inicia-se o discurso do filho de Céfalo pelo pedido de que não o tomem por amante. Lísias defende que a pessoa apaixonada é movida pelo delírio do desejo, por isto se motiva a fazer o bem para o objeto de seu afeto. Portanto, por estarem apaixonados, justificam os amantes tanto seus bons quanto seus maus atos. Também tendem os amantes a relevar os defeitos dos amados e a dizer só coisas positivas sobre eles, afastando da realidade o que pensam. “Pois eles próprios admitem que mais estão doentes que saudáveis de espírito, e

---

<sup>310</sup> Retomando a ideia sobre o narrador de “O pássaro” desenvolvida no dia 5 de agosto.

<sup>311</sup> PLATÃO. *Fedro*. Edição bilingue; tradução e apresentação de José Cavalcante de Souza; posfácio e notas de José Trindade Santos. São Paulo: Editora 34, 2016, 256p.

reconhecem que estão desatinados mas não podem se dominar”<sup>312</sup>. Seguindo este raciocínio, o discurso de Lísias defende que melhor seria a todos se entregarem a quem não os ama. Se o amante pode enciumar-se das amizades do amado, o não-amante não tiraria alguém do convívio entre os que lhe são próximos. Se o amante, movido pelo desejo, pode querer apenas o corpo do amado por desconhecer sua personalidade, o não-amante, familiarizado aos hábitos da pessoa, improvavelmente fará que seu bom feito lhe diminua a amizade.

Ao fim dos argumentos, Fedro pergunta a Sócrates se ele conseguiria pensar em alguém capaz de dizer aquele conteúdo com maior eloquência ou valor. Sócrates responde que existiram diversos discursos melhores sobre o amor, como, por exemplo, o de Safo e o de Anacreonte. Neste ponto, Fedro desafia o filósofo a fazer discurso mais eloquente que o de Lísias. Aos poucos motivado pelo pedido, Sócrates invoca as Musas demandando auxílio na empreitada. Então, ele dá início a um discurso visivelmente mais bem articulado que o do famoso orador e, em seguida, interrompe-se bruscamente. A interrupção ocorre especialmente em vista de o filósofo crer que seus argumentos assim como os de Lísias sejam desrespeitosos como os dons dados aos humanos pelos Deuses. Dessarte, Sócrates recomeça outro discurso, contrário ao de Lísias.

Segundo os contra-argumentos socráticos, para ser verdadeira a argumentação do famoso orador ateniense, é preciso partir do princípio de que o delírio, condição dos apaixonados, é puramente ruim. Portanto, Sócrates enumera diversos dons divinos, os quais podem ser associados ao delírio, como pontuam palavras de José Cavalcante de Souza, tradutor da edição consultada por mim:

E é assim da negação desta hipótese, enunciada como um apêndice (“como se”), que se articula, como em um belo vestibulo, um amplo arrazoado sobre as principais formas culturais e culturais do delírio, responsáveis pelos maiores benefícios aos homens, a divinatória de Apolo, a mística de Dionísio, a poética das Musas e a amorosa de Eros, filho de Afrodite.<sup>313</sup>

Depois de defender o delírio como uma parte da ligação entre o humano e o divino, Sócrates conclui que o discurso de Lísias pende mais para o verossímil que para o verdadeiro e, enfim, chega ao que é relevante a este trabalho: o alerta para o perigo da escrita. Como ilustração, o filósofo vale-se do referido mito de Theuth, Deus o qual apresenta a Thamous, rei do Egito, uma de suas invenções. Seguem as falas sobre a questão.

Sócrates: Pois bem, ouvi dizer que em Náucratis no Egito viveu um dos velhos deuses de lá, cujo *pássaro* sagrado é o que chamam de íbis, e o nome do próprio

---

<sup>312</sup> *Idem*, 2016, p. 35.

<sup>313</sup> SOUZA, José Calvalcanti. Apresentação. In: PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Editora 34, 2016, p.14.

deus era Theuth. Foi ele que primeiro descobriu o *número* e o *cálculo*, a *geometria* e a astronomia, e ainda o *gamão* e os *dados* e, enfim, as *letras*. Ora, rei era então de todo o Egito Thamous, que habitava a grande cidade do alto Nilo que os gregos chamam Tebas do Egito, e Ámmon ao seu deus. A este tendo vindo, Theuth mostrou-lhes suas artes e disse que era preciso transmiti-la aos demais egípcios. O rei perguntou-lhe que utilidade poderia ter cada uma; e do que Theuth expunha, conforme ele julgasse bem ou mal fundamentado, ora fazia a censura, ora o elogio. Muitos então foram os pronunciamentos que sobre cada arte Thamous fez a Theuth num e noutro sentido, e longo seria referi-los todos. Mas quando foi a vez das letras, disse Theuth: “Eis, ó rei, o conhecimento que tornará os egípcios mais sábios e mais lembrados; pois de memória e de sabedoria foi encontrado o medicamento”. E o rei falou: “Ó tecnicíssimo Theuth, um é o capaz de engendrar os elementos da arte, outro o de julgar a parte de dano e de utilidade que ela tem para os que vão usá-la. E assim é que agora tu, sendo o pai das letras, por afeição disseste o contrário do que elas podem. Pois isto, nos que o aprenderam, esquecimento em suas almas produzirá com o não exercício da memória, porque, na escrita confiando, é de fora, por alheias impressões e não por eles mesmos, que se recordam; assim, não para memória, mas para a recordação achaste um medicamento. *E, da sabedoria, aos teus aprendizes transmite uma aparência, não a verdade*. Pois, com tua ajuda, muito informados sem ensino, muito avisados parecerão, quando na maioria dos casos são desavisados, e difíceis de conviver, tornados aparentes sábios em vez de sábios”.

Sócrates: Portanto, o que pensasse uma arte ter deixado em letras, e o que a recolhesse como se algo claro e firme de letras fosse sair, de muita ingenuidade dariam prova e realmente a profecia de Ámmon ignorariam, imaginando que palavras escritas são mais que um meio para o que sabe relembrar o de que trata o escrito.

Sócrates: O que de terrível sem dúvida, ó Fedro, tem a escrita é realmente sua semelhança com a pintura. E de fato os seres que esta engendra estão com se fossem vivos; *porém se lhes perguntas algo, solene e total é seu silêncio*. E o mesmo fazem também os discursos; poderias crer que um pensamento anima o que eles dizem; mas se algo perguntas do que é dito, querendo aprender, uma só coisa apenas eles indicam e a mesma sempre. E uma vez escrito, fica rolando por toda parte todo discurso, igualmente entre os que sabem como entre aqueles com os quais nada tem a ver, e nunca sabe a quem ele justamente deve falar e a quem não. Transgredindo e não com justiça censurando, *do pai sempre ele precisa como assistente*; pois ele próprio não é capaz nem de se defender nem de se assistir por si mesmo.<sup>314</sup>

Theuth, criador das *letras*, dos *números* e da *geometria*, possui relação evidente com a figura do pássaro transparente. Segundo Sócrates, o semi-deus tem por símbolo uma ave, Íbis. Então, na figura do pássaro — tão recorrente na obra de Osman Lins, desde seus primeiros poemas até a fase madura —, congregam-se as disciplinas da matemática e da literatura. Dentro do mito evocado pelas palavras de Sócrates, Thamous, o grande rei do Egito, é quem atribui valor (bom ou ruim), por meio de sua *fala*, às criações de Theuth, dentre elas a escrita. Ámmon, então, ressalta o perigo da invenção do súdito, a qual ampararia a rememoração ao invés da memória. Ademais, a escrita “de sabedoria, aos teus aprendizes transmite uma aparência, não a verdade”. A lógica de Sócrates, ao evocar este mito, era reafirmar que o

---

<sup>314</sup> PLATÃO, 2016, p. 191-195, grifos meus.

discurso de Lísias, por ter sido redigido, se aproximava mais da verossimilhança que da verdade, transmitindo, sem o auxílio de seu proferidor, apenas “uma aparência”. Sócrates compara a verdade da escrita com a da pintura, por se fingirem eventos reais “porém, se lhes pergunta algo, total é seu silêncio”. Por fim, o filósofo diz que o texto escrito “do *pai* sempre ele precisa como assistente”. O pai é o lógos vivo, representado pela figura de Thamous, detentor da memória, a qual é prejudicada pela escritura.

Pensar a relação pai/filho em “O pássaro” a partir da simbologia contida no mito egípcio evocado no texto de Platão põe o **luto**, dentro de sua relevância **temporal**, como o divisor de dois períodos da escrita, o filho: um em que ela tem a assistência do autor, outro em que sobrevive sob a nuvem da ausência dele. Essa é uma leitura alegórica de “O pássaro transparente” em que o pai está para o autor assim como o filho para o texto literário, a qual faz emergir, mais uma vez, o caráter metalinguístico da nova poética osmaniana inaugurada por *Nove, novena*. Se a figura da ave fictícia e a relação pai/filho em “O pássaro” alude ao mito egípcio, em “Um ponto no círculo”, a referência ao Egito na invenção da escrita é direta: “Se conheciam, os egípcios, o júbilo de *escrever*, é que haviam encontrado — raro evento — o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a *geometria*”<sup>315</sup>. Se a simbologia do pássaro que deixa à mostra seu interior pode associar-se à própria escritura geométrica da narrativa em que se insere, em “Pentágono de Hahn”, outro animal é comparado à palavra, a elefanta. Em certo fragmento, ⊖, personagem escritor, narra uma de suas reflexões sobre Hahn:

Perguntou-me o velho se não acho cruel prender o animal, isolá-lo de seus companheiros, amestrá-lo com banho e cânticos, agrados enganosos, gritos, tudo por dinheiro. Sorri sem responder. Como poderia concordar, se acho que palavras não domadas, soltas no limbo, sós ou em bando, em estado selvagem, são potestades inúteis?<sup>316</sup>

Neste mesmo sentido, a rigidez e o domínio do pai, assim como dos domadores de Hahn, não simbolizaria o rigor do próprio Osman Lins? A apresentação da elefanta é descrita como regular e polida nos ensaios<sup>317</sup>. Por sua vez, o casamento do homem com Eudóxia<sup>318</sup>, em

---

<sup>315</sup> LINS, 1994, p. 25, grifos meus.

<sup>316</sup> *Idem*, 1994, p.34.

<sup>317</sup> *Idem*, 1994, p.30.

<sup>318</sup> Seu nome, como dito anteriormente neste diário, é construído pelas palavras gregas ευ, que significa bom, e δοξα, cujo significado incorre na ideia de senso comum, crença popular. Dela, são formadas também as palavras heterodoxo e ortodoxo no português atual. Entendo Eudóxia como uma figura oposta à artista, a primeira ligada à comunicação corriqueira e a última, à linguagem da arte.

“O pássaro”, é descrito como uma aliança calculada e executada com “hábil pertinácia”<sup>319</sup> pelo pai. As submissões do filho — como a própria personagem evidencia no trecho em que diz “sou o continuador, o submisso, o filho. O pai.”<sup>320</sup> — a esta figura e de Hahn ao seu adestrador circense criam imagens portadoras de certa metalinguagem por aludirem ao trabalho do escritor cuja busca, segundo a perspectiva de ⊖, é dominar as palavras. O homem, em “O pássaro”, orbita, como a linguagem, entre dois contextos: o da família, passível de associação à função referencial da mencionada teoria jakobsiana, e o da artista, que se refere à função poética da linguagem.

Em “Nove, novena e a escrita em O pássaro transparente de Osman Lins”<sup>321</sup> (2016), Renata Rocha Ribeiro ainda ressalta, na metalinguagem, a homenagem feita por Lins à escritura na profusão de gêneros textuais presentes no entrecho da primeira narrativa do livro. O primeiro exemplo de Ribeiro está no segundo quadro em que o homem se lembra no trem de ter rasgado as cartas da artista, rompendo com ela o canal que lhes possibilitava a comunicação. Em segundo lugar, o jornal surge, no sexto quadro, como um gênero textual presente no cotidiano do homem. É em um jornal em que ele vê o quadro do pássaro transparente e o nome da artista. Quando se encontram, ele menciona ter, um dia, se defrontado com seus antigos poemas, guardados em uma gaveta. Por último, ele ainda pede a ela por um cartão postal da Espanha. Existe na escrita um vínculo entre os dois evidente tanto nas cartas e no jornal quanto nos poemas dele e no cartão postal prometido por ela.

Solto por um instante minha caneta, saio de perto de meu caderno e volto a andar de um lado para o outro. O celular marca quase quatro da tarde. Vou ao terraço e observo a vida na Avenida Dantas Barreto. Hoje, M. desenhou três mandalas no asfalto e o sebo em frente segue vendendo livros desatualizados para concursos públicos. Tento distrair-me um pouco, no entanto tudo me leva a pensar o tema da leitura metalinguística do **luto** no **tempo** de “O pássaro transparente”. Volto à mesa e puxo um livro de minha prateleira: *A farmácia de Platão*, ensaio do filósofo franco-argelino Jacques Derrida. Pensando o valor da escritura, Derrida debruça-se sobre o *Fedro* e discorre sobre como a crítica do diálogo platônico tendia a interpretar que Sócrates era contra as letras. Na Antiguidade Clássica, os filósofos, como

---

<sup>319</sup> *Idem*, 1994, p. 17.

<sup>320</sup> *Idem*, 1994, p. 13.

<sup>321</sup> RIBEIRO, Renata Rocha. *Nove, Novena e a escrita em O Pássaro Transparente de Osman Lins*. *Signótica*, 28(1), 209-232. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/sig.v28i1.40280>.

Sócrates, poderiam temer que algum logógrafo transformasse seus discursos em texto escrito e que isso, no futuro, fizesse com que alguém julgasse o orador como sofista. O objetivo de *A farmácia de Platão* é analisar principalmente a associação da escritura à palavra grega *pharmákon*<sup>322</sup>, a qual não só dá o título do ensaio derridiano, como produz uma ambiguidade no discurso socrático. Como vimos na citação à tradução do *Fedro* de José Cavalcante de Souza, ele optou por traduzir a palavra *pharmakon* por medicamento, no entanto Derrida argumenta justamente que há um outro sentido possível na palavra: veneno. O filósofo franco-argelino não acreditava que Platão negativava a existência da escrita, mas pensava em um valor duplo (bom ou ruim) de acordo com o julgamento do produtor do lógos. Assim, mesmo Sócrates afirmando que a escritura repete sempre a mesma coisa, o pensamento é complexificado por Derrida ao destacar a ambiguidade na palavra *pharmakon*. Assim, a afirmação socrática transforma-se em um jogo do texto de Platão.

Jacques Derrida é um exemplo de como *Fedro* ecoa em **tempos** contemporâneos a Osman Lins, um **tempo** em que quem escreve se põe na posição de sofista ao admitir que o texto é o que ele é, um produto da fabricação humana e não uma verdade. “A escritura já é, portanto, encenação”<sup>323</sup>. Sobre o mito platônico da invenção da escritura, Derrida reforça a presença de uma relação de pai e filho entre Thamous e Theuth, escritor e texto. O pensamento derridiano suplementa minhas considerações sobre uma possível leitura metalinguística de **luto** paterno em “O pássaro transparente” apontando a inexistência de uma metáfora na ideia de ser o produtor do lógos pai do texto que produz, a ausência do pai é, então, o que faz a escritura ser o que ela é.

Não que o *lógos* seja o pai. Mas a origem do logos é *seu pai*. Dir-se-ia, por anacronia, que o “sujeito falante” é o pai de sua fala. Não se tardará a perceber que não há aqui nenhuma metáfora, se ao menos se compreende assim o efeito corrente e convencional de uma retórica. O *lógos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença e a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura. É ao menos o que diz aquele que diz, é a tese do pai. A especificidade da escritura se relacionaria, pois, como a ausência do pai<sup>324</sup>.

Derrida segue afirmando que a escrita é uma técnica, em algum nível, parricida, pois depende da ausência de seu pai. Se a literatura é uma arte do **tempo** e a escritura um invento parricida, então juntam-se na narrativa **o tempo e o luto**, temas metalinguísticos de “O

---

<sup>322</sup> Theuth apresenta a escrita a Thamous como “μνήμης τε γάρ καί σοφίας φάρμακον”, remédio/veneno para a memória e o conhecimento.

<sup>323</sup> DERRIDA, 2005, p.12, grifos do autor.

<sup>324</sup> *Idem*, 2005, p.32.



pássaro transparente”. Com a exposição desta ideia, preparo-me para o fim deste diário e deste quarto. Começarei a empacotar as minhas coisas para a mudança que se inicia.

### Noite

Da janela lateral, vejo a rua deserta, onde tiquetaqueia a melancolia do fim da aurora. Armam-se que mistérios nos limites da noite? Com olhos embebidos de sono, avisto certa figura (seria humana?) dentro de frouxo paletó, sob as sombras de grande chapéu. Como percebes o **tempo**, criador-criatura? Esse senhor bonito, compositor de destinos. Da janela lateral, espalha-se sua canção pelo quarto de dormir. Cantas sozinho ou acompanhado de Maria? Lê-o-lê. Lê-o-lá. Criatura de sua própria criação, segues em ritmados passos sem saber onde vai a estrada, com rosto coberto pelos véus da madrugada. É aqui e é lá. Fruto de meus sonhos, ser formado de fios de outros tecidos, retalhos de todos os poemas. Quem sou? És ele e sou tu. Lê-o-lê. Lê-o-lá. Soam sinos de bichos tristes de bico furador. Despede-te de mim, Baçirabacífero, espantalho de letríferas. Vai indo e já chegaste. Viva os impossíveis limitíferos deste Recífero abarcado por essa janela onírica: os enigmas da esfinge. Observo-te-me ir (tenho mãos de pano?). Sua (minha?) voz enfim muito tranquila a dizer: Lê-o-lê, lê-o-lá. Maria, Maria, Maria, estes pássaros já não podem mais te assustar.

## **Considerações finais**

*“É tudo o que restou, em mim, de nossas  
ansiadas aventuras”*

Osman Lins, “O pássaro transparente”.

27 de março de 2019

Assim como o número do dia de hoje, vinte e sete foram as vezes — contando com esta — em que escrevi sobre minhas diferentes releituras de “O pássaro transparente”. Em vinte e cinco desses dias, como o número de quadradinhos do palíndromo de *Avalovara*, foram enfocados alguns dos componentes narratológicos do conto: seu narrador, seus nove espaços e seus nove tempos. *A literatura é uma nascente inesgotável de significados* e meu trajeto pelo diário de releituras foi uma maneira de tomar a água dessa fonte.

Antes do diário, o segmento intitulado “O número” deu lugar à discussão sobre o *nove* em *Nove, novena* e em “O pássaro transparente”. Nesta parte, o objetivo era estabelecer, a partir da recorrência do número em um e no outro, uma lógica simbólica e matemática. Então, foram apresentadas algumas das leituras simbólicas possíveis do *nove* a começar pelo tarot e se direcionando à arte islâmica. “O pássaro transparente” é uma narrativa composta por Osman Lins, autor cuja forma de olhar para a literatura o impulsiona à criação de estruturas minuciosas. O narrador de “O pássaro”, de forma calculada, oscila de parágrafo a outro seu foco narrativo, o que permite a delimitação de *nove* quadros. Esse detalhe estrutural da primeira narrativa de *Nove, novena* — em que há uma única cena com diálogo, estabelecido dentro da mesma proporção do conto, nove falas da artista e nove falas do homem — a põe dentro de uma lógica *geométrica*, a da *fractabilidade*. Este era o ponto de partida do diário: pensar narrador, espaço e tempo em “O pássaro transparente” para entender nele a presença do número, da geometria.

No segmento sobre o narrador<sup>325</sup>, a principal finalidade foi descrever a movimentação deste ente — cuja consciência associa a Jano por ter uma face voltada para o exterior e outra para o interior do personagem central — mobilizando conceitos da narratologia, os quais pudessem agregar uma precisão maior à minha análise. Assim, de início, pontuei diferenças terminológicas na classificação técnica do narrador (heterodiegético, homodiegético, autodiegético) para mostrar como o uso do foco narrativo por ele (ora externo, ora interno) era dessemelhante das manifestações tradicionais desta categoria narratológica. Para cada manifestação do narrador pelo foco externo, há, em seguida, uma pelo foco interno. Cada uma

---

<sup>325</sup> A partir do qual se mobilizam também os conceitos de foco narrativo, dispositivo de mediação, intriga e estrutura.

das manifestações dos focos narrativos foi chamada de unidade focal. O par das unidades focais (respectivamente em foco externo e interno) forma uma unidade a que me refiro por quadro, usando a classificação de Nitrini. Cada quadro tem um espaço e a sequência de quadros segue uma disposição temporal lógica, ou melhor, *geométrica*.

No segmento sobre o espaço, o caminho percorrido foi ocorrendo de uma forma um pouco mais orgânica. Se o espaço é usado como uma forma de gerar unidade entre os pares de focalizações, sua expressão agrega tanto suas características propriamente literárias como também um aspecto pictórico do texto, suas ornamentações. O espaço literário é uma das categorias sobre a qual Osman Lins mais contribuiu com sua produção ensaística, sobretudo em *Lima Barreto e o espaço romanesco*. O enfoque neste segmento, no que tange à narratologia e à poética, foi a distinção entre espaço e ambientação bem como entre espaço físico/social e espaço psicológico. Nesta parte do diário, várias outras questões sobre “O pássaro transparente” foram surgindo, como a simbologia das gavetas, dos ambientes fechados e abertos, o conceito osmaniano de insulamento das personagens. Por fim, chego à representação do Estado de Pernambuco na obra de Osman Lins, onde “O pássaro” se insere por *Nove, novena* ser o primeiro livro publicado pelo pernambucano, na cronologia, em que aparecem as cidades de Recife e de Olinda. No entanto, o espaço é verdadeiramente inovador em “O pássaro”, uma vez que Osman Lins transforma o texto em *espaço*. À narrativa entendida como uma arte temporal, adiciona-se a geometria, a arte de calcular o *espaço*. Dentre os diversos outros ornamentos, o número, na narrativa em análise, introduz o aspecto pictórico e imagético, transformando cada par de parágrafos em um *quadro*.

No segmento sobre o tempo, a sequência desses quadros é o tópico central assim como as questões irradiadas dele. Primeiramente, essa categoria narratológica mostra-se nos verbos, cujas desinências, em “O pássaro transparente”, apontam ao presente, ao passado e ao futuro. Tal fato não contradiz o que Nitrini chama de *eterno presente*, característica temporal da poética osmaniana inaugurada em *Nove, novena*. O presente na narrativa é invadido pelas memórias e expectativas do homem, o que, segundo Santo Agostinho, é exatamente a forma como o tempo se manifesta. Segundo o filósofo, só existiria o presente, e todo o resto seriam memórias ou expectativas. Esse eterno presente está ligado à característica pictórica à qual se refere Nitrini, que dá a “O pássaro transparente” a configuração de um retábulo de nove partes assim como o Retábulo de Gante (Figura 27), a seguir, é composto por doze painéis diferentes.



A dúzia de painéis do Retábulo de Gante forma uma sequência de imagens e igualmente os quadros de “O pássaro transparente”. A disposição do tempo do discurso na narrativa possui uma relação lógica com o tempo da história, cujos eixos centrais se dão no mesmo quadro: o do velório do pai. A partir desse eixo, são separados dois grupos de quadros no tempo da história (os anteriores à morte do pai e os posteriores), os quais são dispostos no tempo do discurso de forma *intercalada*. Encerro o capítulo sobre o tempo com algumas possíveis leituras do fato de a centralidade da disposição temporal de “O pássaro” ocorrer pela morte do pai; uma psicanalítica, outra metalinguística.

Esse percurso foi pensado de forma a ressaltar como Osman Lins — em “O pássaro transparente” e, sobretudo, em sua obra ficcional da fase madura — movimentava categorias narrativas aliando-se à matemática. Nesse sentido, o pássaro transparente é um ser que alude a Theuth — semi-deus cujo símbolo é uma ave, a Íbis —, criador das letras e dos números. Este número, o *nove*, faz com que *Nove*, *novena* se equipare a um retábulo formado de painéis, os

quais também são pequenos retábulos. Há aí a autossimilaridade, característica da geometria fractal, aspecto o qual se manifesta ainda de outra forma em “O pássaro transparente”, sendo uma *micro-imagem*<sup>326</sup> do livro em que está inserido, como resume a tabela subsequente (Figura 27).

<b>Quadro de “O pássaro”</b>	<b>Narrativa de <i>Nove, novena</i></b>	<b>Correlação</b>
<b>1</b>	“O pássaro transparente”	Início, a incomunicabilidade
<b>2</b>	“Um ponto no círculo”	Moldura, passagem do tempo
<b>3</b>	“Pentágono de Hahn”	Os cinco núcleos em torno da casa/elefanta
<b>4</b>	“Os confundidos”	A cama, a volta ao mesmo ponto
<b>5</b>	“Retábulo de Santa Joana Carolina”	A morte
<b>6</b>	“Conto barroco ou unidade tripartita”	Pássaros e frutas, artes visuais.
<b>7</b>	“Pastoral”	O interior de Pernambuco, a puberdade, a família opressora
<b>8</b>	“Noivado”	Casais que não se amam, parasitismo
<b>9</b>	“Perdidos e achados”	A busca e a perda

Existe uma relação estrutural de macro e micro imagem entre *Nove, novena* e “O pássaro transparente” por ser possível notar semelhanças, respectivamente, entre cada quadro do conto, na ordem do discurso, e as nove narrativas do livro. Certa vez, em uma releitura, pude perceber uma “coincidência” estranha: o oitavo quadro era um casamento e a nona narrativa intitulada “Noivado”. Ou não seria coincidência? A esta pergunta inquietante, eu

<sup>326</sup> A relação de *micro/macro imagem*, como só pude saber em conversas com Elizabeth Hazin por a questão ser inédita, também é uma das figuras conceituais ainda inédita percebida pela pesquisadora na construção de *Avalovara*.

tentei responder com indícios do texto e, *voilà*, no encerramento de “O pássaro”, lê-se as palavras subsequentes:

E não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, *descobrimo* um modo criador e livre de existir. Ela amestrou as mãos de sua juventude, fez com que lhe pertencessem. Quanto a mim — estas, cautelosas, quase sempre fechadas, não sei que sutil e laborioso processo as engendrou — em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações *perdi* as minhas?<sup>327</sup>

Se, por um lado, a artista é descrita como alguém que achou “um modo criativo de existir”, o homem “perdeu” suas próprias mãos em algum “armário do tempo”. O nono quadro de “O pássaro transparente” e a nona narrativa, “Perdidos e achados”, igualmente são centradas na mesma temática, a perda e a busca. A partir destes dois primeiros indícios, direcionei-me às releituras de *Nove, novena* em paralelo a “O pássaro transparente” com objetivo de compará-los. Não foi encontrado nada além de índices sutis, no entanto sempre ali presentes.

No primeiro quadro, é narrado o primeiro momento em que temos acesso à vida do personagem central do conto, quando, com oito anos, olha o gato em cima do muro. Há duas possíveis referências deste quadro a “O pássaro transparente”: a ideia de início — condensada na infância do garoto — e a incomunicabilidade — surgida ao longo de todo o conto, como mencionado no segmento sobre espaço. Seguidamente, a abertura do segundo quadro dá-se com a moldura da janela que reflete o rosto do homem<sup>328</sup>, olhando a paisagem fora do trem. Em sua primeira fala, a mulher de “Um ponto no círculo”, representada por  $\nabla$ , menciona outra moldura, pela qual entra no quarto onde a ação principal da narrativa se desenrola: “a verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro, a mulher cujo ramo florido gostaria de ter entre meus dedos. Enquadrada em sua fosca moldura, de perfil, em trajes seiscentistas, lembrando Ana da Áustria no vestuário e nas linhas”<sup>329</sup>. Ademais,  $\nabla \in \square$  encontram-se em tempos diferentes, ele lembra-se do ocorrido no dia seguinte e ela vive o momento no presente. Faz-se notável o tema da passagem do tempo, que também inquieta o homem ao observar o movimento do trem nos trilhos: “se eu voltasse a ser jovem, cometeria decerto os mesmos erros, talvez outros maiores”<sup>330</sup>.

---

<sup>327</sup> LINS, 1994, 18-19, grifos meus.

<sup>328</sup> A primeira frase do segundo quadro é: “Pulverizados o gato e seu perfil, é inútil buscar, na face desse homem, exausta, emoldurada pela janela do trem, os traços do menino” (LINS, 1994, p. 9)

<sup>329</sup> *Idem*, 1994, p.21.

<sup>330</sup> *Idem*, 1994, p.10.

No quadro seguinte, o homem está com Eudóxia, a tia e os três primos sentados à mesa em que “os três lugares das crianças [filhos do homem] estão desocupados”. Existe estes cinco núcleos de interesse na casa, cujo destino está sendo decidido nesse jantar<sup>331</sup>. “Pentágono de Hahn” é uma narrativa a cinco vozes, pertencentes a pessoas ligadas de alguma maneira à elefanta. A personagem II, anciã, narra seu cotidiano contracenado por sua irmã Helônia e seu irmão, o padre, bem como o personagem celibatário possui “dois irmãos bem diferentes”<sup>332</sup> dele, Oséas e Armando. As outras três personagens narradoras são o escritor, a mulher apaixonada por Bartolomeu e a criança apaixonada por Adélia. É como se, no terceiro quadro de “O pássaro transparente”, a casa estivesse igualada a Hahn: um ponto no meio de um pentágono. Há dois conjuntos (de três irmãos) e outras três personagens, as cinco pontas do pentágono, lançando olhar para ambas, a casa e a elefanta.

Encontra-se o menino em uma cama no início do quarto quadro — “no mesmo leito que deixou há dois anos”<sup>333</sup> — e é em uma cama onde começam a dialogar as duas personagens de “Os confundidos”. Prostrado, o menino lamenta ter *voltado* para o mesmo quarto, o mesmo *ponto*, de onde fugiu dois anos e dez meses antes, ele alimenta a mágoa de não ter ido até o fim em sua decisão, “por que não resisti à fome, porque eu não me deixei morrer?”<sup>334</sup>. “Os confundidos” não só se passa em um quarto como o quarto quadro, mas também narra uma *volta*, um fim de ciclo. Os personagens — um casal (ou seria uma pessoa conversando consigo mesma em um golpe de loucura, confundida?) desgastado pela convivência — lançam-se em suas confusões e perdem a identidade, deixam de saber quem são. A narrativa, com características dramáticas, finaliza-se com a seguinte fala de uma das personagens: “não tarda a amanhecer. Outro círculo. O sol é redondo. Redonda é a terra. Em torno da terra fazemos uma volta; e a terra outra volta em redor do sol. E nós giramos, giramos e voltamos sempre ao mesmo *ponto*”<sup>335</sup>.

Ocorre no quinto quadro o enterro do pai. Não há muitas informações na unidade focal externa, a qual descreve de forma sucinta o espaço onde estão inseridos o homem e o corpo do patriarca. No entanto, o tema do quadro é evidente: a morte. “Retábulo de Santa Joana Carolina” faz referência à morte mais de quarenta vezes. Dentre elas, os enterros de crianças

---

<sup>331</sup> O homem, Eudóxia, a tia, os três primos do homem e seus três filhos, mesmo ausentes, formam os cinco núcleos a que me refiro.

<sup>332</sup> *Idem*, 1994, p. 34.

<sup>333</sup> *Idem*, 1994, p. 11.

<sup>334</sup> *Idem*, 1994, p.12.

<sup>335</sup> *Idem*, 1994, p. 71, grifo meu.



frequentados por Joana. A morte de Nô. A narrativa póstuma de Maria do Carmo. Totonha vê o sinal da morte quando lhe pedem a mão Joana Carolina em casamento. A morte do marido de Joana. São igualmente numerosas as passagens de personificação da morte, por exemplo: “a morte é igualmente propensa a acabar com os outros na tocaia”<sup>336</sup>, “A Morte, que devora, com seu frio dente, pesca e pescadores, caça e caçadores”<sup>337</sup> e “o Anjo da morte, estendia a mão a Joana”<sup>338</sup>. Ademais, há as menções à morte de Álvaro e Nô, de Suzana e Filomena, por fim a de Lucina. A quinta narrativa de *Nove, novena* é fragmentada em doze mistérios, cada um destinado a um dos signos do zodíaco, a um mês do ano. Portanto, a presença do ciclo zodiacal reafirma a ideia de trajetória de vida conforme o pressuposto de um retábulo. Dessa trajetória, o último ponto é a morte e, parece-me, “Retábulo de Santa Joana Carolina” tem por intuito apresentar esteticamente a ideia de que toda vida tem um fim, até mesmo a de uma Santa.

Com “a mão esquerda solta para os gestos”<sup>339</sup>, a artista acena para o mar no Porto de Recife, lugar onde reencontra o homem depois de que os cursos de suas vidas se separaram. É neste quadro, o sexto, em que aparece a menção ao pássaro transparente do quadro da artista. Não é coincidência a presença massiva de pássaros de todas as sortes em “Conto Barroco Unidade Tripartita”: “um pelicano em vôo”<sup>340</sup>, “canários, curió, graúna, casaca-de-couro, xexéu, papa-capim, sabiá, concriz, azulão, bigode, vários periquitos”<sup>341</sup>, “pavões negros voam sobre o evento”<sup>342</sup>, “um pássaro cinzento executa sinuoso vôo”<sup>343</sup>, etc. O pássaro da artista aparece em meio a um cenário composto por frutas, as quais igualmente são mencionadas em grande número em “Conto Barroco”: “maracujá, groselhas, uma graviola, pitangas, mangas, ingás, pinhas, goiabas”<sup>344</sup>, “uma fruteira de plástico azulada, imitando vidro, com bananas, laranjas e dois limões”<sup>345</sup>. Na sexta narrativa de *Nove, novena*, aparece ainda certa menção à parede de um quarto, “onde a pintura a óleo, já em ruínas, representava outrora abacaxis, laços de fitas e mangas-rosas”<sup>346</sup>. Este quadro assemelha-se ao da artista no que tange à

---

<sup>336</sup> *Idem*, 1994, p. 83.

<sup>337</sup> *Idem*, 1994, p. 85.

<sup>338</sup> *Idem*, 1994, p. 110.

<sup>339</sup> *Idem*, 1994, p. 13.

<sup>340</sup> *Idem*, 1994, p. 118.

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> *Idem*, 1994, p. 121.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

<sup>344</sup> *Idem*, 1994, p. 135.

<sup>345</sup> *Idem*, 1994, p. 122.

<sup>346</sup> *Idem*, 1994, p. 129.

presença da natureza morta, gênero surgido na pintura holandesa do século XVI. Sobre frutas e pássaros, há em “Conto barroco” uma cena insólita, quase onírica, de uma ave comendo frutas de uma “compoteira de vidro transbordando de cajus vermelhos e amarelos”<sup>347</sup>: “um pavão branco, de cauda sangue e ouro, e engole as frutas ávido”<sup>348</sup>. Vanessa Cajá<sup>349</sup> defende que a presença de pássaros e frutas bem como de outros elementos — objetos, arquiteturas, plantas, cores, outros animais, esculturas (como as menções ao “anjo que vi não me recordo onde, erguendo um cálice”<sup>350</sup>, obra de Aleijadinho intitulada *Anjo da amargura*<sup>351</sup>, e à escultura de Max Bill homônima ao conto, *Unidade tripartita*<sup>352</sup>) e mesmo as três cidades de Minas Gerais (Tiradentes, Congonhas e Ouro Preto) onde se ambienta o trecho da narrativa — é uma forma de Osman Lins estabelecer, em “Conto barroco”, um elo entre a literatura e as artes visuais. Não seria ao acaso que, no sexto quadro de “O pássaro transparente”, manifesta-se, como motivo à viagem da artista à Espanha, justamente seus quadros de “frutas, pássaros voando”<sup>353</sup> e suas garatujas de “cajus, aves, palhaços”<sup>354</sup>.

Segundo Ramírez Barreto,

Existe uma inegável relação complementar entre “O pássaro transparente” e “Pastoral”. O primeiro conto é inicialmente protagonizado por uma criança que fala em primeira pessoa, um menino vivo cujo trajeto (e a voz avança junto) se detém no falecimento da figura de autoridade da família. O segundo, por outra criança cuja voz também conta, só que de um ponto fixo que não admitirá evolução (o único lugar em que lhe será dado recuperar os dias, ou isso parece deixar transparecer o autor com perfil de personagem).<sup>355</sup>

As similaridades entre as duas narrativas ocorrem num plano geral, mas há também uma correlação específica entre o sétimo quadro de “O pássaro” e a sétima narrativa de *Nove, novena*. A começar pela ambientação de “Pastoral” dar-se em Goiana: a narrativa desenrola-se no interior assim como o antepenúltimo quadro de “O pássaro”, ambientado na cidade que suponho ser Vitória do Santo Antão. O narrador de “Pastoral”, o púbere Baltasar descobrindo a existência do sexo oposto, olha “as seis mulheres de Goiana, estranhos bichos não existentes no sítio”<sup>356</sup> e afoga-se, “pensando no perfume das moças”, no cheiro de sua

---

<sup>347</sup> *Idem*, 1994, p. 126.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

<sup>349</sup> *A palavra e a imagem: uma conjunção em conto barroco ou unidade tripartita*. 2018. 100 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

<sup>350</sup> LINS, 1994, p. 122.

<sup>351</sup> CAJÁ ALVES, 2018, p. 41.

<sup>352</sup> *Idem*, 2018, p. 73.

<sup>353</sup> *Idem*, 1994, p. 13.

<sup>354</sup> *Idem*, 1994, p. 15.

<sup>355</sup> RAMÍREZ BARRETO, 2017, p. 40.

<sup>356</sup> LINS, 1994, p. 137.

égua, Canária. Centra-se a narrativa na relação do menino com o animal — estranha afeição de um humano por cavalos — e com sua família, cuja presença paterna é castradora e vingativa. O pai nutre uma rejeição por Baltasar visto a ausência da mãe a qual, após ter dado luz, fugiu do sítio abandonando o filho e o marido. O sétimo quadro de “O pássaro transparente”, assim como em “Pastoral”, ocorre na fase púbere do personagem, durante seu primeiro relacionamento amoroso, com a artista, narrado no tempo da história. No entanto, é no desprezo pelos familiares que Baltasar e o homem se aproximam mais, no quadro e na narrativa em questão. Se Baltasar diz que se pudesse “afogava [seus parentes] um por um, até Balduino”<sup>357</sup> e que quer “sair por este mundo atrás de”<sup>358</sup> sua mãe, o homem afirma que abandonará “conforto, dinheiro do pai, família, cidade natal”<sup>359</sup>. Ambos os núcleos familiares dos personagens são descritos como fonte de frustração.

Para além da citada referência óbvia entre o oitavo quadro e “Noivado”, há ainda uma descrição de Eudóxia feita pelo homem: “Sem entusiasmo por nada, sem amigas, indiferente a tudo que não acrescente seu grande cabedal, ela tudo sorve e nada alimenta”<sup>360</sup>. Aproxima-se na descrição a mulher e os bichos parasitários por retirarem aos poucos a vida daquilo que os cerca. “Noivado” é uma narração sobre um casal que se desfaz, Mendonça e Giselda, depois de décadas juntos. Intercaladas entre as vozes de ambos os narradores do conto, aparecem exposições, sempre entre parêntesis, sobre pragas parasitárias como se, sutilmente, se comparasse a relação amorosa desgastada ao parasitismo.

(Certos parasitas invadem os formigueiros, comem todas as larvas e nem os ovos escapam à sua fome. Degradam colônias invadidas, segregando um mel que não nutre as formigas e embriaga-as. Estas, alheias a tudo, dedicam-se aos invasores. Outras se tornam escravas de formigas guerreiras. Servem às conquistadoras, alimentam-nas, desdobram-se em cuidados ante a postura de suas inimigas. Elas próprias, contudo, não se reproduzem.)<sup>361</sup>

O homem ainda diz, sobre sua relação com Eudóxia, aproximando-a da ligação entre as formigas escravizadas e seus parasitas, que à custa de ver a mulher “sucumbir em ambições sem nenhum objetivo”, ele acabará por tornar-se “seu escravo, levado a isto por compaixão que deveria, antes, dirigir-se”<sup>362</sup> a ele e não a ela. Ademais, tanto no quadro quanto na narrativa, os genitores de ambos os homens dos casais determinam as alianças entre eles. Se o

---

<sup>357</sup> *Idem*, 1994, p.141.

<sup>358</sup> *Idem*, 1994, p. 143.

<sup>359</sup> *Idem*, 1994, p.16.

<sup>360</sup> *Idem*, 1994, p. 17.

<sup>361</sup> *Idem*, 1994, p.158.

<sup>362</sup> *Idem*, 1994, p.18.

homem só desposa Eudóxia pela vontade de seu pai, a mãe de Mendonça é o pivô da não concretização do casamento em “Noivado”. Enfim, o homem, na unidade focal interna, justifica sua união com Eudóxia pelo dinheiro e não pela afetividade. “É o ouro, são os bens de raiz o que para nós ambos existe de sagrado. Se não nos une o amor — daqui ausente —, como poderia ser eterno?”<sup>363</sup>. A partir dessa fala, eu pude perceber a ausência da palavra amor em “Noivado”. Embora sejam um casal, Mendonça e Giselda falam de inúmeras coisas mas não de afeição, carinho, ternura. Como na relação entre Eudóxia e o homem, está ausente em “Noivado” o amor.

“Perdidos e achados”, última narrativa de *Nove, novena*, passa-se sobretudo na praia de Boa Viagem, onde Renato, representado pelo símbolo  $\wedge$ , perde seu filho. A busca e a perda reverberam nas falas das outras personagens-narradoras,  $\emptyset$  — Albano, amigo de Renato que o acompanha na busca do desaparecido quando lembra-se de suas filhas e Z.I., pessoas com quem perdeu contato —,  $\nabla$ , cujo irmão busca o retrato do pai morto no mar, e  $\infty$ , coro de pessoas que buscam a criança na praia e encontram-na morta. Portanto, são numerosas as menções à perda e à busca, como, por exemplo, estas falas de  $\emptyset$ , de  $\nabla$  e de  $\infty$ , respectivamente:

Ali estamos, lado a lado, na areia cor de sal, entre pessoas que também *perderam* filhos ou relógios, a juventude ou oportunidades, a coragem ou os dentes, os pais ou o dinheiro, a confiança ou o braço, ou o ardor, ou os bens de raiz, ou a identidade, ou o emprego, ou o juízo, ou o rumo, ou a força, ou a vida, ali estamos farejando um morto.<sup>364</sup>

Quando certas perguntas antes respondidas transformam-se em respostas delas mesmas, é em suma quando *perde* a fé que meu irmão passa a ocupar-se com o rosto de nosso pai, como se precisasse de outra face, para substituir a de Deus, agora oculta. Difere, sua *busca*, da *busca* desse homem: não é para um reencontro que ele se apresta; ensaia apossar-se do *invisível*, do ignorado, alcançar por tortos labirintos um ser remoto e seu halo.<sup>365</sup>

Nós, que tanto *perdemos*, cercamos esse menino. Nós, que tanto *buscamos*, achamos esse morto, vítima do mar numa cidade conquistada ao mar. Aqui estávamos, vindos de todos os pontos do Recife, planície fluviomarinha, demarcada por morros de areia e argila, deixados pelo mar no policeno, quando recuou o continente.<sup>366</sup>

Surge o tema da busca no último quadro de “O pássaro transparente” primeiramente na ação do homem de “revolver as pastas descoradas, *procurar* os papéis”, “com ânsia de

---

<sup>363</sup> *Ibidem*.

<sup>364</sup> *Idem*, 1994, p.177, grifo meu.

<sup>365</sup> *Idem*, 1994, p. 186, grifos meus.

<sup>366</sup> *Idem*, 1994, p. 195-96, grifos meus.

quem *busca*, dentre vários, um documento revelador”<sup>367</sup>. Enfim, ele acha suas antigas poesias. Muito poderia ser dito para responder a pergunta de ser ou não a poesia uma *busca* (de ordenar o caos, de dar nome ao desconhecido, de “apossar-se do invisível”) pondo os poemas reencontrados pelo homem também dentro da temática de “Perdidos e achados”. No entanto, as anteriormente citadas palavras do personagem respondem categorizando que a artista, pelo seu trabalho, *descobre* “um modo criador e livre de existir”<sup>368</sup> enquanto ele *perde* suas mãos em algum armário do tempo.

Isso posto, *Nove, novena* está para “O pássaro transparente” como o pássaro maior, da ilustração de Pedro Lucena (Figura 28), está para os pequenos pássaros que compõem o seu corpo. Assente na estrutura fractal do conto e do livro a característica autossemelhante dos objetos naturais e da referida ilustração do pássaro, este sistema constitui “o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria”<sup>369</sup>. Se o pássaro transparente voa deixando à mostra o seu interior, a sua estrutura, ele também mostra o porvir do livro em que se insere. Osman Lins, então, seja por consciência ou não, põe-nos, seus leitores, na posição de áugures que leem o voo de um pássaro, cuja carne é transparente, anunciador das palavras do Deus-criador (o autor) sobre o futuro de suas criaturas, de seus filhos<sup>370</sup>. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o voo dos pássaros os predispõem, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra”<sup>371</sup> e são estes fenômenos celestes os signos lidos pelo áugure, “leitor todo poderoso e infalível das mensagens divinas, através de uma escritura gravada nos céus”<sup>372</sup>, escritura cujas letras são as próprias aves. É este tipo de adivinho “leitor do Invisível, através dos sinais visíveis do céu”<sup>373</sup>.

---

<sup>367</sup> *Idem*, 1994, p. 18, grifos meus.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> *Idem*, 1994, p. 25.

<sup>370</sup> Valho-me aqui das ideias antes referidas, apresentadas em *Fedro* e em *A farmácia de Platão*.

<sup>371</sup> 2018, p. 687.

<sup>372</sup> 2018, p. 99.

<sup>373</sup> *Ibidem*, grifo meu.



Encerro esta dissertação justificando a vontade de Osman Lins, expressa em diversas cartas para tradutores e editores internacionais<sup>374</sup>, de não deixar que os contos de *Nove, novena* fossem publicados separadamente. Se existe entre “O pássaro transparente” e *Nove, novena* uma relação de *micro/macro imagem*, perder-se-ia essa minúcia separando-o do conjunto de nove narrativas. Em 16 de agosto de 1968, Osman Lins escreve respondendo o convite de Carl Heupel para que uma das narrativas de *Nove, novena* fosse publicada em uma coletânea de contos na Alemanha. Embora se empenhasse na busca por tradução sobretudo de seus textos fictícios, a resposta de Lins foi esta:

Gostaria muito de participar da coletânea, com um trabalho. Mas tenho a intenção de evitar que os trabalhos de *Nove, novena* se fragmentem em publicações assim, já que o livro, apesar de reunir nove histórias diferentes, foi *concebido e realizado* como uma *unidade*. As histórias, é certo, não se relacionam entre si. Mas há entre elas uma *relação sutil*, representam uma experiência estética global. Permiti, a muito custo, que o Sr. Curt-Meyer Clason aproveitasse na sua antologia um dos trabalhos. Mas farei o possível para que a exceção não se repita.<sup>375</sup>

No dia 2 de fevereiro de 1972, novamente Osman Lins nega a publicação, dessa vez nos Estados Unidos, das traduções de “O pássaro transparente” e “Perdidos e achados”<sup>376</sup>. As recusas eram sempre pautadas na “relação sutil” de cada parte com o todo, a qual nessa carta engloba o conto em análise neste texto. *Nove, novena* é o primeiro momento em que Osman Lins se vale de ferramentas inovadoras — na sua produção ficcional e na literatura brasileira — para a expressão dos possíveis da literatura e na sua investigação do universo<sup>377</sup>. Na visão de Lins, a vida é como um livro dentro de um livro, um pássaro com corpo de pássaros, um abismo infinito *onde tudo invade tudo*.

---

<sup>374</sup> O engajamento do escritor pernambucano com seu ofício dava-se não só na arquitetura de seus textos como também na constância de suas correspondências como editores brasileiros e internacionais de seus textos. Ele era insistente no que tangia a publicação de sua produção textual, pois queria expandir seu público leitor.

<sup>375</sup> Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-RS-CA-0071, grifos meus.

<sup>376</sup> Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-RS-CA-0140.

<sup>377</sup> Como o próprio autor afirma nas páginas 1 e 3 do documento presente no Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins: "Depoimento sobre a técnica e a experiência", de código OL/MAG/Cx2/P1/07.

## **Bibliografia**



## 1. Obras citadas

### 1.1 Publicadas por Osman Lins

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Avalovara**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Nove, novena**: narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Os gestos**. 2ª ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1975.

\_\_\_\_\_. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O visitante**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

\_\_\_\_\_. "Exercício de Imaginação". In: LADEIRA, Julieta de Godoy (org.). **Lições de casa**: Exercícios de imaginação. São Paulo: Novo Norte, 1979.

\_\_\_\_\_. **Guerra sem testemunhas** São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

\_\_\_\_\_. **Evangelho na taba**. São Paulo: Summus, 1979.

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

\_\_\_\_\_. **Lisbela e o prisioneiro**. 3ª ed. São Paulo: Planeta, 2015.

\_\_\_\_\_. **"Ode"**. O Estado de São Paulo, 12 de novembro de 1959.

### 1.2 Documentos inéditos de Osman Lins

LINS, Osman. **"Relação do ficcionista com suas personagens"**. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P2/11.

\_\_\_\_\_. **"Em que medida é consciente o trabalho do ficcionista"**. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P2/10.

\_\_\_\_\_. “Método de composição/ Depoimento de Osman Lins (resumo)”. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P2/28.

\_\_\_\_\_. “Foco narrativo”. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P5/02.

\_\_\_\_\_. “Foco narrativo”. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/20.

\_\_\_\_\_. “O escritor e o texto literário”. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P2/09.

\_\_\_\_\_. “Carta à Sandra Nitrini”. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-RS-CA-0230.

\_\_\_\_\_. “Carta a Carl Heupel”. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-RS-CA-0071.

\_\_\_\_\_. “Carta a Alex Severino”. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-RS-CA-0140.

\_\_\_\_\_. “Diagrama”. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL/MAG/Cx2/P5/06.

\_\_\_\_\_. “Original de obra” ou “A cabeça levada em triunfo” romance (inacabado) de Osman Lins. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-LIT-CL007.

### 1.3 Sobre a obra de Osman Lins

CAJÁ ALVES, Vanessa Pereira. **A palavra e a imagem:** uma conjunção em conto barroco ou unidade tripartita. 2018. 100 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CARIELLO, Graciela. “Nove, novena no contexto da infinda obra de Osman Lins”. In: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BERRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy [orgs.]. **Números e nomes:** o júbilo de escrever. Brasília: Siglaviva, 2017.

CHAVES, Loide da Silva. **Luminosa síntese:** “um ponto no círculo”, de Osman Lins. 2012. 103 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy. **Palindromia.** Brasília: Siglaviva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Quem sou?:** sou eu quem eu retrato. Brasília: Siglaviva, 2016.

\_\_\_\_\_. **Números e nomes:** o júbilo de escrever. Brasília: Siglaviva, 2017.

HAZIN, Elizabeth. “Palindromia”. In: HAZIN, E.; RAMÍREZ BARRETO, F.; BONFIM, Maria A. **Palindromia**. Brasília: Siglaviva, 2014.

\_\_\_\_\_. “O Báçira”, p. 262. In: HAZIN, E.; BARRETO, F. R.; BONFIM, M. A., **Quem sou?:** sou eu quem eu retrato. Brasília: Siglaviva, 2016.

IGEL, Regina. **Osman Lins:** uma biografia literária. São Paulo: Editora T.A. Queiroz, 1988.

MALHEIROS, Artur. “Uma segunda história, um terceiro narrador: se Eudóxia falasse”. In: FERREIRA, Ermelinda (org.). **Vitral ao sol:** ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Editora UFPE, 2004.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto:** Nove, novena e o novo romance. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

\_\_\_\_\_. **Leitura da obra de Osman Lins:** anos a fio. CERRADOS, v. 37, p. 23-29, 2014.

RAMÍREZ BARRETO, Francismar. “Do impulso de atravessar o mar e outras eternidades em “O pássaro transparente”. Em HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy [orgs.]. **Números e nomes**. Brasília: Siglaviva, 2017.

RIBEIRO, Renata Rocha. **Nove, Novena e a escrita em O Pássaro Transparente de Osman Lins.** *Signótica*, 28(1), 209-232. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/sig.v28i1.40280>.

#### 1.4 Outras bibliografias

ATTAR, Farid Ud-Din. **A conferência dos pássaros.** 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

CARVALHO, Maria Cecília Costa e Silva Carvalho *et al.* **Fractais**: uma breve introdução. Edição Própria, 1986.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 31<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COUTO TORRES, Pedro Henrique. **Efeitos do real**: realidade e escritura em Roland Barthes. Revista Criação & Crítica, (spe), 111-114. Acessado última vez em 01/11/2018 pelo link: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0ispep111-114>.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. **A farmácia de Platão**. Trad. de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife**. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

HAZIN, Elizabeth. “Desejo e representação”. In: CUNHA, Renato. **O cinema de os outros**. Brasília: LGE Editora, 2009.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: **Linguística e comunicação**. Trad. de Izidoro Blikztein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

LACEY, Hugh M. **A linguagem do espaço e do tempo**. Trad. de Marcos Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LEITE, Sylvia Virgínia Andrade. **O simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica**. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

LIMA FILHO, Alberto Pereira. **O pai e a psique**. São Paulo: Paulus, 2002

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MANDELBROT, Benoît. **Objetos fractais**. Trad. de Carlos Fiolhais e José Luís Malaquias Lima. Portugal: Gradiva — 2ª ed, 1998.

MCEWAN, Ian. **Reparação**. Trad. de Paulo Henriques Britto. São paulo: Companhia das letras, 2002.

NÉRET, Gilles. **Salvador Dalí 1904-1989**. Trad. de Lucília Filipe. Alemanha: Taschen, 1996.

PLATÃO. **Fedro**. Edição bilíngue; tradução e apresentação de José Cavalcante de Souza; posfácio e notas de José Trindade Santos. São Paulo: Editora 34, 2016, 256p.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Diccionario de Narratología**. 2ª Ed. Tradução de Ángel Marcos de Dios. Espanha: Ediciones Almar, 2002.

SOUZA, José Calvalcanti. Apresentação. In: PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Editora 34, 2016, p.14.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 3ª. São Paulo: Global, 2015.

TABOADA, Rodney Galan. “Prefácio”. Em LIMA FILHO, Alberto Pereira. **O pai e a psique**. São Paulo: Paulus, 2002.

TODOROV, Tzvetan. “Análise estrutural da narrativa”. In: **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

TSVETAeva, Marina. **O poeta e o tempo**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Âyiné: 2017.

## 1.5 Referências *online*

ALVES, C. **Na Estrada de Ferro Central de Pernambuco ainda há 35 estações desativadas**. Uol, Lugar desconhecido, 08 de novembro 2014. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2014/11/08/naestrada-de-ferro-central-de-pernambuco-ainda-ha-35-estacoes155080.php>>. Acesso em: 02 de outubro de 2018.

CONTEÚDO aberto. **Círculo linguístico de Praga**. Em Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Círculo\\_Linguístico\\_de\\_Praga](https://pt.wikipedia.org/wiki/Círculo_Linguístico_de_Praga)>. Último acesso em 3 de nov 2018.

\_\_\_\_\_. **Roman Jakobson**. Em Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Roman\\_Jakobson](https://pt.wikipedia.org/wiki/Roman_Jakobson). Último acesso em 4 de nov de 2018.

\_\_\_\_\_. **Metafísica**. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/metafisica>. Último acesso em 3 de novembro de 2018.

CORRÊA, Marjourie. **Evento relembra quatro décadas sem o escritor Osman Lins**. Folha de Pernambuco, Recife, 15 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/literatura/2018/08/15/NWS,77936,71,585,DIVERSAO,2330-EVENTO-RELEMBRA-QUATRO-DECADAS-SEM-ESCRITOR-OSMAN-LINS.aspx>.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. **“O bonde no Recife”**. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=482&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=482&Itemid=1). Último acesso 20 de abril de 2019.

JUCÁ, Beatriz. **“E se o agressor de Bolsonaro tivesse uma arma de fogo?”**. El país. São Paulo, 17 de setembro de 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/10/politica/1536603958\\_320949.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/10/politica/1536603958_320949.html). Último acesso em 6 de novembro de 2018.

LIMA, Beá; OLIVEIRA, Joana; BETIM, Felipe. **“Morte, ameaças e intimidação: o discurso de Bolsonaro inflama radicais”**. El país, Rio de Janeiro e São Paulo, 10 de outubro de 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/09/politica/1539112288\\_960840.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/09/politica/1539112288_960840.html). Último acesso em 9 de novembro de 2018.

**“Avião de Recife para Brasília voa em círculos após bater em pássaro”**. Jornal Metrôpoles, Brasília, 25 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/aviao-de-recife-para-brasilia-voa-em-circulos-apos-bater-em-passaro>. Último acesso em 7 de junho de 2019.

**“Jair Bolsonaro leva facada durante ato de campanha em Juiz de Fora”**. Portal G1, Juiz de Fora, 6 de setembro de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2018/09/06/ato-de-campanha-de-bolsonaro-em-juiz-de-fora-e-interrompido-apos-tumulto.ghhtml>. Último acesso em 06 de nov de 2018.

**“Polícia investiga caso de jovem atacada e marcada com uma suástica no corpo”**. Correio brasiliense, Brasília, 8 de outubro de 2018. Disponível em: [https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/politica/2018/10/10/interna\\_politica,712008/policia-investiga-caso-de-jovem-atacada-e-marcada-com-uma-suastica.shtml](https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/politica/2018/10/10/interna_politica,712008/policia-investiga-caso-de-jovem-atacada-e-marcada-com-uma-suastica.shtml). Último acesso em 10 de outubro de 2018.

**“É #FATO que deputados eleitos pelo PSL quebraram placa com nome de Marielle Franco em comício de Wilson Witzel”**. O Globo, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 2018, Disponível em: <https://oglobo.globo.com/fato-ou-fake/e-fato-que-deputados-eleitos-pelo-psl-quebraram-placa-com-nome-de-marielle-franco-em-comicio-de-wilson-witzel-23140096>. Último acesso em 9 de novembro de 2018.

**“Imagens do dia 8 de outubro de 2018”**. Portal G1, Vários lugares, 8 de outubro de 2018, Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/10/08/imagens-do-dia-8-de-outubro-de-2018.ghhtml>. Último acesso em 9 de novembro de 2018.

## 1.6 Referências musicais

“Bird”. Em THE KNIFE. **The knife**. Rabid Records: Estolcomo, 2001. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1wJoVeXNwlbkVR17e7MFcz>. Último acesso em 7 de junho de 2019.

“Sem fazer ideia”. Em BUHR, Karina. **Longe de onde**. Coqueiro verde: São Paulo, 2011. Disponível em <https://open.spotify.com/album/0mo16v5USf9G4sWOxwsDBd?autoplay=true&v=L> Último acesso 7 de junho de 2019.

“Joana Dark”. Em ROCHA, Ava. **Trança**. Circus produções: Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2PyAEoProuUt5ZkCrAAjr>. Último acesso em 7 de junho de 2019.

“Frevo mulher”. Em RAMALHO, Elba. **Marco zero (ao vivo)**. Biscoito fino: Recife, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0hsErg9XL6Lh8crj6HI4Cj>. Último acesso em 7 de junho de 2019.

### 1.7 Referências cinematográficas

**O silêncio da noite é que tem sido testemunha de minhas amarguras**. Direção de Petrônio Lorena. Inquieta: Brasil, 2016, 78 min.

## 2. Bibliografia complementar

### 2.1 Publicadas por Osman Lins

LINS, Osman. **A ilha no espaço**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2003.

\_\_\_\_\_. **Do ideal e da glória**: problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

\_\_\_\_\_ ; GODOY, Julieta. **La paz existe?**. São Paulo: Summus, 1977.



## 2.2 Sobre a obra de Osman Lins

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins: Crítica e criação**. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. **O livro na era da reprodutibilidade técnica: entre o livro-de-artista e Avalovara, objet d'art**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 24, p. 113-131, 17 jan. 2011.

CAIMI, Claudia. **A representação dialógica do discurso em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 15, p. 3-16, 25 jan. 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Nas tripas do cão**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 29, p. 55-66, 10 jan. 2011.

FERREIRA, Ermelinda. **Osman Lins e Jorge Luis Borges: da literatura como retórica do amor**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 24, p. 133-155, 17 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. **O retrato perdido na origem da criação da personagem osmaniana**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 15, p. 17-30, 24 jan. 2011.

\_\_\_\_\_; FARIA, Zênia de [orgs]. **Osman Lins - 85 anos: a harmonia de imponderáveis**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth [orgs.]. **A escrita do mundo: letra, imagens e números**. Porto Alegre: Metamorfose, 2016.

HAZIN, Elizabeth [org]. **Linscritura: limites da escrita osmaniana**. Rio de Janeiro: Vieira&Lent, CNPq, 2014;

\_\_\_\_\_. **O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2013.

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

### 2.3 Referências literárias

CAMUS, Albert. **La chute**. França: Gallimard, 1956.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poesia**. Trad. de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PESSOA, Fernando. **Álvaro de Campos/ Poesia**. Ed. de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

\_\_\_\_\_. **Angústia**. 48ª ed. Rio, São Paulo: Record, 1998.

ROY, Arundhati. **O deus das pequenas coisas**. Trad. de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Trad. de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

### 2.4 Referências teóricas

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense; 1994. p. 197-221.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Globo S.A, 1969.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Trad. de Gilson César Cardoso. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Trad. de Cássio de Arantes Leite. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

JANOS, Michel. **Geometria Fractal**. Rio de Janeiro: Editora Ciência moderna LTDA, 2008.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

## **Lista de figuras**

## LISTA DE FIGURAS

Figura	Legenda	Fonte
1	Quadrado mágico de proporção três por três.	Acervo pessoal
2	Quadrado mágico de proporção cinco por cinco, poema palindrômico.	Acervo pessoal
3	Floco de Neve do Koch.	<a href="https://pixabay.com/pt/vectors/koch-floco-de-neve-matem%C3%A1tica-3271115/">https://pixabay.com/pt/vectors/koch-floco-de-neve-matem%C3%A1tica-3271115/</a>
4	A espiral e o quadrado.	<a href="https://motivaressencialidades.blogspot.com/2013/11/avalovara-40-anos-depois.html">https://motivaressencialidades.blogspot.com/2013/11/avalovara-40-anos-depois.html</a>
5	Deus Jano, busto no museu do Vaticano.	<a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Jano">https://pt.wikipedia.org/wiki/Jano</a>
6	Tabela da estrutura de “O pássaro transparente”.	Acervo pessoal
7	Diagrama de Osman Lins.	Acervo pessoal
8	<i>O purgatório, Canto I, O anjo caído</i> , Salvador Dalí.	<a href="http://favodomellone.com.br/dali-a-divina-comedia-mostra-aproxima-literatura-e-artes-visuais/">http://favodomellone.com.br/dali-a-divina-comedia-mostra-aproxima-literatura-e-artes-visuais/</a>
9 e 10	Azulejos do Convento dos Franciscanos de Recife, PE.	<a href="http://porcelanabrasil.blogspot.com/2013/06/azulejos-da-recife-antiga-ii-igreja-de.html">http://porcelanabrasil.blogspot.com/2013/06/azulejos-da-recife-antiga-ii-igreja-de.html</a>
11	Tabela dos ambientes de “O pássaro transparente”.	Acervo pessoal
12	<i>Les regards perdus</i> , René Magritte, 1927.	<a href="https://bestarts.org/artist/rene-magritte/paintings/faraway-looks/">https://bestarts.org/artist/rene-magritte/paintings/faraway-looks/</a>
13	Mapa da Estrada de Ferro de Pernambuco.	<a href="http://vfco.brazilia.jor.br/ferrovias/mapas/1898redePernambucana.shtml">http://vfco.brazilia.jor.br/ferrovias/mapas/1898redePernambucana.shtml</a>
14	Praça Rio Branco, Cais do Porto, Recife, PE. Cartão postal de Josebias Bandeira.	<a href="http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4911-jb-001096-rica-rio-branco-cais-do-porto">http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4911-jb-001096-rica-rio-branco-cais-do-porto</a>

15	Ponte Santa Isabel. Cartão Postal de Josebias Bandeira.	<a href="http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4747-jb-000935-ponte-de-santa-isabel">http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4747-jb-000935-ponte-de-santa-isabel</a>
16	Ponte Maurício de Nassau. Cartão Postal de Josebias Bandeira.	<a href="http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4828-jb-001014-ponte-mauricio-de-nassau">http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4828-jb-001014-ponte-mauricio-de-nassau</a>
17	Bonde Elétrico na rua Marquês de Olinda. Cartão Postal de Josebias Bandeira.	<a href="http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4375-avenida-marques-de-olinda">http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4375-avenida-marques-de-olinda</a>
18	Jardim do Teatro Santa Isabel. Cartão Postal de Josebias Bandeira.	<a href="http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4942-jb-001127-teatro-santa-isabel-jardim-do-palacio">http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4942-jb-001127-teatro-santa-isabel-jardim-do-palacio</a>
19	Tabela da representação de Pernambuco na ficção de Osman Lins.	Acervo pessoal
20	Tabela com os verbos de “O pássaro transparente”.	Acervo pessoal
21	Tabela do tempo da história de “O pássaro transparente”.	Acervo pessoal
22	Disposição geométrica interpolada do tempo do discurso em “O pássaro transparente”.	Acervo pessoal
23 e 24	Quadrados mágicos do tempo do discurso e da história em “O pássaro transparente”.	Acervo pessoal
25 e 26	Excertos de planos de aula de Osman Lins com diagramas sobre o tempo em “O pássaro transparente”	Acervo pessoal
27	O Retábulo de Gante, de Jan Van Eyck	<a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_de_Gante">https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_de_Gante</a>
28	Tabela da relação de micro e macro imagem entre “O pássaro transparente” e <i>Nove, novena</i>	Acervo pessoal
29	<i>O pássaro e a árvore</i> , ilustração de Pedro Lucena	<a href="https://www.flickr.com/photos/pedrolucena/2999805963">https://www.flickr.com/photos/pedrolucena/2999805963</a>

