



Movimento do tempo e eterno começar do começo: o foco narrativo em mosaico como forma em *O Pássaro Transparente*

Time's movement and the eternal beginning of the beginning: the narrative focus as a mosaic as form in O pássaro transparente

Seção Livre

Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos*

ORCID: 0000-0003-2424-1194

E-mail: loureipmramos@gmail.com

Recebido: 11/09/2022

Aprovado: 06/03/2023

Resumo:

A partir de *Nove, novena* (1994) o projeto literário de Osman Lins intensifica-se pelo apurado rigor formal, apropriado à apreensão sutil de experiências humanas localizadas nos limites mesmos da linguagem. Em diálogo com críticos como Sandra Sidrini (2010), Rosenfeld (1970), José Paulo Paes (1994) e Barbosa (1975), examinamos no conto *O pássaro transparente* o mecanismo estético do foco narrativo em mosaico, levantando a hipótese de lê-lo como formalização do tempo como paradoxal enriquecimento na ruína subjetiva. Propomos que a beleza e o efeito estético do conto derivam de seu singular lirismo narrativo, possibilitado pelo dispositivo do foco narrativo em mosaico. Partindo da reflexão de Haroldo de Campos (1977) sobre a mescla de gêneros na literatura latino-americana como sintoma de modernidade, analisamos o especial uso do foco narrativo, técnica descrita teoricamente por Friedman (2002), em *O pássaro transparente*, lendo-o como bela apreensão estética do movimento do tempo, que tentamos descrever no conceito de re-mora.

Palavras-chave:

Osman Lins; Foco narrativo; *Nove, novena*

Abstract:

Osman Lins's literary project, from *Nove, novena* (1994) on, is characterized by a considerable formal rigor, whose function is it to give human experiences, which are to be found at the very limits of language, a subtle expression. By establishing a dialogue with important critics such as Sandra Sidrini (2010), Rosenfeld (1970), José Paulo Paes (1994) and Barbosa (1975), we analyze in the tale *O pássaro transparente* the aesthetic device of the narrative focus as a mosaic, developing thereby a critical hypothesis according to which the tale is to be read as a formalization of time as the paradoxical enrichment within subjective doom. We propose thus that the short story's beauty and aesthetic effect come from its unique narrative lyricism, made possible by the device of narrative focus as mosaic. Having as our starting point Haroldo de Campos's (1977) reflections

* Atualmente é mestrando em Komparatistik und Vergleichende Literatur pela Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

on the mixture of genre within latin-american literature as a sign of modernity, we analyse the unique use of narrative focus, a technique theoretically described by Friedman (2002), in *O pássaro transparente*, reading it as the aesthetic apprehension of time's movement, which we thus attempt to describe through the concept of re-mora.

Keywords:

Osman Lins; Narrative focus; *Nove, novena*

1 Introdução: forma literária e gnose do real

O projeto literário de Osman Lins é conhecido pelo alto grau de consciência formal, manifestado em seus romances e contos, espécie de *pendant* na prosa do que João Cabral é em nossa poesia. Desde seu romance de juventude, *O Fiel e a Pedra* (2007), Osman tece milimetricamente seu estilo, desenvolvendo com paciência narrativas em que a força poética das atmosferas, a apresentação limada dos ambientes e o trabalho denso dos diálogos se conjugam. O resultado é, sempre, uma obra de grande força, na qual os gêneros se mesclam, e a poesia é parte integral da narrativa, como atestam suas obras de maturidade, *Avalovara* (2011) e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005). Não é diferente o que vemos em *Nove, Novena* (1994), reunião de contos que são, para continuar com a comparação, como poemas limados pela paciência de um João Cabral de Melo Neto. Foi aliás Anatol Rosenfeld (1970) quem, resenhando o romance, chamou a atenção para a maturidade de um autor consciente de seu ofício, cujo zelo entretanto não se reduz a mero formalismo mecânico, de quem entende a literatura como combinatória vazia de estofos existenciais:

Conquanto conscientemente elaborados ou pelo menos em seguida consciencializados pela reflexão estética, os novos processos não são resultado de um jogo "formal" gratuito, mas exprimem uma experiência mais profunda e mais pensada que a que se organizou nas obras anteriores, de feitio mais tradicional, mais próximas do romance psicológico legado pelo século XIX. São consequência, em última análise, de considerações ontológicas e antropológicas, de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade, visão que já não é capitável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional. (ROSENFELD, 1970)

O escritor consciente de seus meios e do valor cognitivo da forma põe-se, em *Nove, novena*, como pensador estético, não porque teoricamente reflita sobre as condições de possibilidade da experiência dita estética, mas por buscar apreender, nos tensionamentos da linguagem ficcional, recantos da existência ainda mudos, articulados apenas pela forma literária. A depuração progressiva do estilo, cujo experimentalismo é antes signo de maturidade artística do que mera rebeldia diante da tradição, ganha a partir de *Nove, novena* uma dimensão significativa, que imprime à atividade ficcional de Osman Lins o rosto de sua originalidade, como aliás sublinha Sandra Nitrini (2010). Conforme a estudiosa, a experiência demarcada em *Marinheiro de primeira viagem* (1963) aponta o momento decisivo no desenvolvimento intelectual do escritor, cuja produção é, a partir deste ponto, marcada "pela quebra da ilusão da realidade com a rarefação e a dispersão do enredo, por novos processos de composição da personagem e por alta dose de reflexão sobre o romance" (NITRINI, 2010, p. 57).

Nove, novena pode, assim, ser compreendido como primeiro fruto significativo destas experiências. Cada conto do livro ensaia uma estratégia formal, sempre interessante e inusitada, em que se vê a marca de um Osman Lins amadurecido em seu projeto literário. É sobretudo no primeiro conto que vislumbramos um recurso que, sob as diversas variantes formais, permanece

elemento fundamental do estilo e da forma do autor: a elipse narrativa em que a temporalidade ficcional se estabelece como um mosaico. Sem poder desenvolver estudo mais profundo, que deveria comparar tal estratégia nos outros contos e romances de maturidade, propomos aqui uma rápida análise da primeira narrativa de *Nove, novena, O Pássaro Transparente*, no qual entrevemos o exercício desta técnica com alto poder sugestivo e de forma concisa. O objetivo é sobretudo desenvolver uma meditação sobre o tempo a partir da experiência, sempre interpelação, que a forma literária modula e apresenta - no sentido primeiro-romântico de *Darstellung* (cf. LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 1978). Para o pensar que temos chamado romântico, a apreensão estética, em seu tensionamento philo-sófico, é já ensejo à meditação metafísica. Rigorosamente, poder-se-ia mesmo dizer que a leitura, quando verdadeiramente romântica, compreende-se a si mesma como filosofia, em seu peculiar timbre de pensamento poetante, *dichterisches Denken*, para dizer com Heidegger (2003). Trata-se, afinal, do delicado movimento que Benedito Nunes (2010) chamou de transa entre pensamento especulativo e experiência literária, base mesma de toda filosofia dita romântica, como já noutro lugar demonstramos.

Nosso objetivo consiste, pois, em desenvolver uma meditação a respeito do tempo, apreendendo-o desde a formalização que recebe em *O Pássaro Transparente*. Inspirados na conclusão a que Ricoeur (2019) chega, no final de sua trilogia *Tempo e Narrativa*, de acordo com a qual a natureza irrepresentável do tempo, fonte das aporias especulativas, torna-se potência da narrativa, avançamos uma leitura que, buscando aclarar criticamente a própria beleza da forma osmaniana, desenvolve à luz do ato crítico uma compreensão acerca do tempo, pensado por nós como a forma da intuição lírica e do narrar de si mesmo. A partir do que Haroldo de Campos (1979) desenvolve em *A Ruptura dos gêneros na América Latina* e de alguns apontes tomados de Friedman (2002), gostaríamos de propor que o trabalho em elipse do foco narrativo monta um efeito de temporalidade singular, responsável por formalizar o movimento da perda, da decadência e da frustração do desejo do protagonista. Notamos, ainda, que em Osman as distinções rígidas entre os gêneros se esfacelam, de modo que a situação narrativa é desde já atmosfera poética, o que se revela na forma literária, no nível da frase de geométrico artesanato e no nível do foco narrativo. O estilo limado de Osman constrói atmosferas de alta força lírica, que se intensificam pela elipse, responsável por sugerir o movimento do tempo e sua degradação como o constituir-se a si mesmo de um sujeito que, na descoberta paradoxal de seu declínio como profunda riqueza interior, faz a experiência de sua radical liberdade no que chamaremos de re-mora: começo incessante do tempo no agora que põe eternamente seu antes. Para delimitar o escopo analítico, centraremos nossos esforços hermenêuticos no aspecto formal do que chamaremos foco narrativo em mosaico, pelo que entendemos a sobreposição de focos narrativos que, estabelecendo contrastes descontínuos, sugerem atmosferas líricas pelas quais a passagem do tempo é intuída.

Assim, nosso trabalho será dividido em duas partes. Primeiro, faremos rápidos apontes sobre a confluência de poesia e prosa em Osman Lins, a partir de breve discussão do que propõe Haroldo de Campos (1977) em *A Ruptura dos Gêneros na América Latina*, além de fazermos referência a alguns conceitos centrais que tomamos a Friedman (2002). Depois, daremos início a nossa análise, demonstrando como o efeito de temporalidade se constrói a partir da elipse em mosaico, por sua vez compreendida através da troca entre focos narrativos. Ao longo do trabalho crítico, articularemos nossa meditação sobre o tempo como forma da intuição lírica e do narrar de si mesmo, de modo a fazer emergir as figuras especulativas a partir do exercício hermenêutico, cuja tarefa é apreender o fascínio da forma.

2 Confluência de poesia e prosa como projeto literário

Antes de nos voltarmos à análise do conto, é necessário fazer algumas observações. A primeira concerne a íntima confluência entre prosa e poesia em Osman Lins, o que não deve ser meramente confundido com prosa poética. Isso porque a prosa poética mira em geral o nível da frase, em que o estilo narrativo ganha elasticidade pelo uso de imagens e metáforas. Em Osman Lins, como em Guimarães Rosa, trata-se de perceber que a estratégia formal como um todo deriva da junção de poesia e prosa, de modo que os capítulos, ou parágrafos, elementos fundamentais de toda narrativa, são desde sempre grandes enunciados poéticos, e o encadeamento das ações não se dá sem o efeito de intensidade lírica que marca os contos e romances de Osman Lins. Por isso, a distinção tradicional, de carácter em geral retórico, entre poesia e prosa, que confere à primeira a primazia dos tropos e à segunda o desenvolvimento linear do raciocínio, não pode aqui ter lugar. Em Osman, a ação é sempre poética, e a poesia é fato integral da narrativa, de modo que valem por metonímia à obra osmaniana em seu conjunto as palavras, dedicadas a *O Fiel e a Pedra*, de Moisés:

romance-poema, tal a pulsação comovida e o intenso lirismo que permeia o enredo, qualquer de suas páginas ressuma poesia: a sua vitalidade fora do comum promana do consórcio íntimo entre o narrativo e o poético, da transfiguração constante dos fatos em atmosferas líricas. (MOISÉS, 2007, p. 379)

Neste sentido, observamos em *O Pássaro Transparente* o fenômeno que Haroldo de Campos (1977) denominou a ruptura dos gêneros, em ensaio homônimo. Campos sugere que pensar a literatura e os gêneros literários como forma implica entender que, sem parâmetros previamente definidos para o exercício literário, todo escritor deve formular de modo único e original uma experiência estética, a qual é sempre radicalmente singular:

Superada a rígida tipologia intemporal, com propensões absolutistas e prescritivas, a teoria dos gêneros passa assim, na poética moderna, a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e não em pôr escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias. E onde se dissolve a ideia de gênero como categoria impositiva, se relativiza também, concomitantemente, a noção de uma linguagem que lhe seria exclusiva, que lhe serviria de atributo distintivo. (CAMPOS, 1977, p. 282)

Por não mais possuir uma linguagem exclusiva, a literatura abre-se à natureza sempre mutável da História, com o que os gêneros literários e suas formas tornam-se irremediavelmente históricos. A dissolução de fronteiras entre poesia e prosa, a incorporação de novas estratégias tipográficas (Mallarmé), o experimentalismo formal e a reformulação de convenções narrativas são, assim, resultados da condição moderna da literatura, tal como fora formulada pelos românticos alemães e por Baudelaire. Assim postas as coisas, o esforço por formalizar uma experiência existencial, sem regras prévias que lhes guiasse o processo poético, instituiu os escritores, na perspectiva romântica de que nos queremos herdeiros, como intérpretes do Ser. Na bela especulação de Pareyson (2005), cada busca por uma forma original põe-se como interpretação a um só tempo relativa e absoluta do Ser: relativa, pois histórica e individual; absoluta, na medida em que visa articular uma experiência ontológica, ou, para dizer com Levinas (2004), uma interpelação.

Neste sentido, a estratégia de composição narrativa que analisaremos em *O Pássaro Transparente* deve ser compreendida à luz desta situação histórica. Se Osman mescla de modo

estrutural poesia e prosa, na formulação de dispositivos ficcionais marcados pelo alto grau de sugestão e elipse, isso ocorre pela natureza altamente moderna de seu projeto estético. Mais ainda, e conforme a perspectiva especulativa que é a nossa, a transa entre poesia e prosa, que não é mera prosa poética mas narrativa lírica, faz signo da própria apresentação (*Darstellung*)¹ do tempo pelo conto - apresentação em que o tempo se deixa entender como a forma fenomenológica da intuição lírica e do narrar-se de si mesmo, constituindo-se assim como condição da liberdade do sujeito no momento da re-mora.

No caso específico que nos concerne, a mudança dos focos narrativos, responsável por estabelecer lacunas e elipses entre as camadas temporais, constituem recursos narrativos de efeito poético, do mesmo modo que a construção lírica das atmosferas devem ser vistos como momentos narrativos. Não há, pois, diferença estanque entre os registros da prosa e da poesia, na medida em que o projeto literário de Osman Lins, de *O Fiel e a Pedra* (2007) a *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005), incorpora estruturalmente e de modo indissolúvel os dois registros.

Cabe, por isso, elucidar rapidamente nossa hipótese crítica, a fim de tornar mais clara a meditação a que visamos. Tendo em vista as várias distinções que Friedman (2002) em *O ponto de vista na ficção* estabelece, propomos que o efeito estético de *O Pássaro Transparente* reside na apresentação do tempo como dissolução dos propósitos e dos desejos, formalizado pelo dispositivo estético da elipse narrativa. Com isso queremos aludir à troca de foco narrativo entre os parágrafos, pela qual um narrador onisciente neutro cede lugar ao narrador protagonista, engendrando assim lacunas temporais significativas. Tal fato ocorre porque, mais do que simplesmente efetuar uma troca de perspectiva, cada parágrafo inaugura um nível temporal diverso, caracterizado pela grande concisão descritiva, que se mantém em geral no registro da apresentação, tal como conceituada por Friedman (2002, p. 173).

Assim, partiremos da consciência de que a confluência de prosa e poesia, em *O Pássaro Transparente*, relaciona-se profundamente ao dispositivo da elipse narrativa, constituindo com isso uma verdadeira apresentação do tempo como figura da dissolução. As constantes trocas de foco narrativo, altamente elípticas, constroem camadas temporais que vão articulando-se mais e mais, de modo a tornar cada vez mais densa a narrativa e ir revelando, no tensionamento poético que lhe convém, o tempo em sua natureza de abismal liberdade, em que a dissolução do sujeito é-lhe paradoxalmente enriquecimento interior. Por fim, proporemos, é todo um mosaico de tempos que se ergue, no qual vislumbramos a complexidade da técnica de Osman. Venhamos à análise.

3 O Pássaro transparente: o tempo e o abismo da liberdade

Toda grande obra literária implica um paradoxo crítico: é necessário falar dela, mas toda tradução do fascínio formal implica na morte inevitável da obra². Exemplo disto é *O Pássaro Transparente*. Resumir-lhe o enredo é sufocar o que a forma elíptica singularmente traz à luz. Mas, se mantivermos em mente o discutido por Haroldo de Campos, tal fato atesta o que estamos defendendo: o trabalho da forma é o mais importante, e é ele o que desvela algo de outro modo não percebido.

¹ Sobre a noção pós-kantiana e primeiro-romântica de *Darstellung*, remetemos o leitor às minuciosas análises, históricas e sistemáticas, de Lacou-Labarthe e Jean Luc Nancy (1978)

² É o que está implícito na fórmula benjaminiana da tradução como tarefa e desistência, conforme lemos em *Die Aufgabe des Übersetzers* (BENJAMIN, 1996). Como se sabe, o substantivo alemão *Aufgabe*, derivado do verbo *aufgeben*, tem o duplo sentido de tarefa e de desistência, razão por que a tradução é sempre uma tarefa impossível, de cuja total concretização se desiste, mas nem por isso deve o tradutor abandonar a sua missão. Assim também a crítica deve tentar traduzir o fascínio da forma, embora saiba que toda tentativa de leitura absoluta está fadada ao fracasso.

Neste sentido, começaremos por breve síntese do conto que abre *Nove, novena*. Trata-se de movimento temporal, pelo qual o protagonista se vê em diversos momentos de sua vida. Filho de grande proprietário de terras, sempre odiou a cidade interiorana em que viveu, da qual quer afastar-se, mas à qual, por fim, acaba preso, herdando a vida do pai. Vemo-lo, assim, em cinco situações temporalmente distintas: quando pequeno, a fitar o gato no muro; retornando à cidade quando da morte de seu pai; despedindo-se de sua antiga namorada que vai à Espanha; em diálogo, adolescente ainda, com sua então amada; e finalmente, em seu casamento. Esses cinco grandes quadros temporais se intercalam, e ao leitor é dada a tarefa de articulá-los, de modo a construir o sentido do texto. Mas, repetimos, o fascínio não reside aí, na mera descoberta de um enredo que então se traduz. Trata-se, antes, de perceber o jogo de contrastes, que se formam pelos silêncios e pelas elipses, isto é, pelas lacunas configuradas entre os estágios cronológicos da vida do protagonista. Este efeito é potencializado pelo movimento do foco narrativo, ora pertencente ao narrador onisciente, ora correspondendo ao narrador protagonista. O fascínio estético revela-se no aparecimento, paulatino e paradoxal, da degradação do protagonista, que é entretanto enriquecimento interior, vislumbrado na própria forma do tempo como narrativa lírica de si mesmo.

A bela cena inicial com que o conto se abre é marcada pelo ódio e pela frustração do menino, que fita o gato sobre o muro. Símbolo talvez de tudo que a cidade, metonímia da figura paterna, representa, o Gato olha-o de cima, e esse olhar é motivo para que o protagonista, a quem o foco narrativo agora pertence, fantasie com o futuro:

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 one? Olho para você e já vejo a ossada brilhando no monturo. 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? (LINS, 1994, p. 9)

Observe-se desde já como o foco narrativo, adotando a perspectiva do protagonista, revela seus movimentos interiores, o ódio e a frustração, por meio de um trabalho singularmente poético, em que a ingenuidade infantil pode formular-se por metáforas: “andas mansinho, és um silêncio andando. Eu, quando crescer meu bater de calcanhar no chão será como trovões” (LINS, 1994). A violência, suscitada pela cidade e pelo pai, dirige-se ao Gato e não se esconde: “olho para você e já vejo a ossada brilhando no monturo”.

Apenas assim formulado, este parágrafo cede o foco narrativo à terceira pessoa onisciente, que elípticamente nos introduz em nova temporalidade:

Pulverizados o gato e seu perfil, 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. (LINS, 1994, p. 10)

O parágrafo é marcado pelos signos da decadência, razão por que é inútil buscar, no homem, os traços do menino, pulverizados pelo tempo no agora da recordação, modulada aliás por um foco narrativo já outro, em terceira pessoa. A força e a ânsia por grandeza, inspiradas pelo ódio ao Gato, transformam-se na mediocridade banal de um homem comum, cujos cabelos escuros começam a embranquecer, cuja roupa, meias e sapatos não brilham mais do que o normal dos homens. Atentemos novamente aqui para a conjugação de sugestão imagética e situação narrativa. Sem que o narrador precise tornar explícito, um contraste se estabelece entre o menino e

o homem, a quem vamos melhor conhecer, pois o parágrafo que segue é novamente trabalhado a partir de sua perspectiva. Importante é já sublinhar que a mescla de lirismo e narrativa, como já mencionamos, não se traduz em exercício de prosa poética, mas faz aparecer, na rigorosa geometria do maduro estilo de Osman, a intuição lírica desde o ritmo narrativo, modulado entre os parágrafos e, portanto, entre o jogo dos focos narrativos.

Percebemos com isso que o movimento do foco narrativo tende, de modo sistemático, a contrapor temporalidades a partir de perspectivas narrativas diversas. Ora a palavra é dada ao protagonista, cuja interioridade é então desvelada, ora nos são apresentadas cenas, das quais temos de inferir o significado, não mais a nós fornecido pela voz do personagem, sugerida apenas e apresentada na delicada descrição cênica. O recurso não é gratuito, e é precisamente assim que o efeito temporal pode constituir-se. O resultado formal, à medida que lemos, é um mosaico de temporalidades diversas, de várias atmosferas, de cuja comparação emerge o tempo enquanto movimento de dissolução e degradação. Vejamos como isso ocorre, singularmente, no sexto e sétimo parágrafos, marcados pelo alto contraste:

Eudóxia, você perde seu tempo. Perde seu tempo em fitar-me desse modo, como se eu fosse uma roleta a ponto de parar em número no qual você nada arriscou. Então não me conhece ainda? Não se habituou ainda ao ar de pena com que ouço lamentos como este? Será preciso que estampe no meu rosto a decisão guardada em mim, decisão tomada antes que ela pensasse em vir, trazendo, para comover-me, seus três filhos e esse broche onde ve mos, de perfil, o irmão de minha mãe? Não terei complacência, embora seja certo que, por hoje, darei algumas esperanças. [...] Esses quatro, então, me julgarão perverso, mas não muito, e até um pouco ingênuo. Depois, eu os expulsarei. (LINS, 1994, p. 12)

A aparente força na resolução, a suposta inclemência com que o protagonista, aqui narrador, subjuga seus parentes pela certeza da posse herdada é subitamente contrastada pelo parágrafo seguinte, em que novamente o foco narrativo muda de natureza e uma imagem é apresentada:

Embora pense o contrário, eis aí uma criança. Nu da cintura para cima, trancado no seu quarto no mesmo leito que deixou há dois anos e dez meses — a si próprio jurando não voltar antes que os seus sonhos se cumprissem, antes que lhe fosse dado lançar, à face dos numerosos, mesquinhos parentes, que jamais haviam acreditado nele, seus triun-’ fos — e que será preciso substituir, por causa de seus ossos que cresceram. Está ajoelhado, as costas como um arco, a face no lençol, entre as mãos frias. Bastão retilíneo, de aço, dobrado pela sua curvatura e que buscasse, tenso, a forma original, um soluço se distende no seu corpo. (LINS, 1994, p. 12)

A imagem, que segundo Friedman (2002, p. 173) não diz mas mostra, sugere poeticamente ao leitor a relação contrastiva, entre o homem resoluto e a criança solitária, frustrada e fraca. O tempo aqui aparece como a relação entre os parágrafos, isto é, como função resultante do contraste entre o homem e a criança, que já havíamos percebido desde a primeira página. Mas esta criança está mais crescida, e não são sonhos de grandeza que a imagem sugere. É já um adolescente, e apesar de crescido não é o vencedor que sonhara ser. Trata-se, pois, não de mera repetição da cena inicial, mas de mosaico de temporalidades diversas, que modula, a cada agora, o passado que lhe é correlato e que só existe neste ato tético. Este mosaico se acresce com o desenvolver da leitura, de modo a desenvolver um ponto fundamental, que aqui já vislumbramos: a dissolução dos propósitos da criança, a inevitável frustração de seus desejos na figura do adulto. A consciência de sua própria miséria, aos poucos gestada, revela-se todavia como paradoxal enriquecimento subjetivo, e põem a natureza do tempo como emergência lírica de um narrar-se de si mesmo cujas

lacunas são o reconhecimento mesmo da riqueza interior do personagem - de sua face mesma, a dizer com Levinas (2004).

Por isso, a bela cena do cais, em que o protagonista se despede de sua antiga namorada, agora uma artista, é de grande força poética. O diálogo entre os dois sugere a paixão do passado, e um elemento antes apenas aludido - “há quantos anos, neste mesmo trem, rasguei as cartas, uma a uma?” (LINS, 1994, p. 10) - agora se ilumina retrospectivamente pela fala da artista: “sou a mesma adolescente de quem você, um dia, rasgou as cartas no trem” (LINS, 1994, p. 14). Sugerido pelo diálogo, o parágrafo que então lhe segue é um grande pensamento do protagonista, que considera a beleza da antiga namorada e a compara com a velhice de sua mulher. É então que, inesperadamente, o foco narrativo uma vez mais muda, e com ele outra temporalidade se introduz, que tateamos por indicações sutis: pela voz sem harmonia do adolescente, pelo corpo indefinido da garota que ela ainda é.

ela de franja, o vestido apertado na cintura, ampliando com numerosas saias os quadris ainda sem definição. Recende a pó-de-arroz, água-de-colônia e panos limpos. Envergonhado com o timbre de sua própria voz, cujas inflexões nem sempre reconhece e que, embora tente fazer harmoniosa, raro lhe obedece (ainda menos quando, como há pouco, fala muito ou exalta-se), decide silenciar e ouvir a (LINS, 1994, p. 13)

Mas a beleza e a força desta cena, cuja atmosfera se adensa por fazer contraste com a precedente, radicam-se no pensamento do protagonista, em seu monólogo interior. Pois se ela, adolescente que é, sonha com o Recife e com outras cidades, compartilhando com o namorado o ódio ao interior medíocre em que vivem, ele porém não a vê como igual. Desdenhando de seus desejos e aspirações, a autoconfiança do namorado chega à violência, pois a ilusão que o marca está desde os primeiros parágrafos arruinada, razão por que a frase final deste monólogo é antes de tudo trágica:

Havemos. Ela diz havemos. Eu, não tu, farei essa viagem. Não sabes o que disse um poeta, desiludindo a sua namorada, decerto parecida contigo e que imaginava continuar ligada para sempre a ele? “Eu sou Goethe!” Também sou alguém, serei um nome, sinto força em mim. Conforto, dinheiro do pai, família, cidade natal, tudo abandonarei. O que sou destinado a conquistar, desconheço ainda. Mas sei que um dia voltarei aqui, rodeado de glória. Teu marido será empregado no comércio, ou talvez escrevente no cartório, terá um lar e filhos; mas teu orgulho maior, a ninguém confessado, virá de seres o que és agora: a testemunha de minha adolescência. Eu sou Goethe. (LINS, 1994, p. 14)

O efeito que tal encadeamento narrativo causa é notável. O peso da frase final, “Eu sou Goethe”, marca toda a ingenuidade ilusória da adolescência. Mas vai além. Pois esta cena articula-se retrospectivamente com todo o complexo movimento temporal que aprendemos a identificar: a criança que sonha com o futuro, o adulto que retorna ao enterro do pai, o adolescente que chora sozinho no quarto, todas estas camadas subjetivas e temporais vêm juntar-se e habitar o peso desta afirmação, conferindo-lhe sentido irônico e trágico: eu sou Goethe. Por outro lado, as cartas rasgadas apontam para um desejo que o protagonista foi incapaz de realizar, e que agora sua namorada concretiza em seu lugar.

Neste sentido, a cena do casamento, descrita logo em seguida, adensa o amargor que lemos neste movimento temporal de dissolução. A bela namorada cede a vez a uma mulher medíocre, imposta ao narrador pelo seu pai. A distância da cidade e a força de vontade com que sonhavam a criança e o adolescente são convertidas ironicamente em seu oposto, e o filho vive a vida do pai,

abdicando de si mesmo. A dissolução, cujo molde é este mudo diálogo entre os parágrafos por que se deixam introduzir temporalidades diversas, é entretanto signo de um incessante começar do tempo, e de modo tal que as supostas diversas temporalidades se revelam o começo eterno e sempre novo do tempo inteiro: segundo o famoso dito de Schelling nas *Weltalter* (1983), o tempo começa, de novo, em cada coisa, e a todo momento. O lirismo de geométrica expressão é, em *O Pássaro Transparente*, a articulação estética desta verdade especulativa, apreendida por nós no sutil jogo entre focos narrativos. Ao contrário de uma prosa poética algo fácil, que aposta nos períodos longos de cadência proustiana e em imagens por vezes de duvidoso gosto, a intuição lírica é aqui narrar de si mesmo, e ambos se conjugam para modular o nascimento eterno do tempo, profundo enriquecimento mesmo na infinita dor da dissolução.

Nos últimos dois parágrafos do conto, nos quais a técnica do foco narrativo em eclipse se apresenta, vemos formulada em imagem aquilo que, a todo tempo, era sugerido pelo conto: a dissolução dos desejos. Voltando à cena em que o protagonista se despede de sua antiga namorada - mas, lembremos, tudo isto deve ser inferido, é elípticamente dito pela construção narrativa -, vemo-lo revolver apreensivamente gavetas em busca de papéis antigos. Buscava poemas antes feitos, e sabemos agora o peso que eles possuem: ruínas de seus projetos de infância e adolescência, os poemas são signos do Goethe que ele nunca foi. No último parágrafo do conto, é a voz do protagonista que toma a cena, instituindo-se como último foco narrativo:

Poesias. Por que, tantos anos passados, ainda as conservo? São meus poemas; em todo caso, não insuportáveis e neles perpassam alguma gene rosidade, alguma febre. Eu não era, porém, um coração limpo; reconheço que viviam nele, desde esse tempo, muitos dos repulsivos bichos que a dili gência de meu pai nutriu e que fazem de mim, hoje, um viveiro sombrio. Posse de outro modo, não seria com desdém, condescendência e orgulho que mostraria a ela esses trabalhas. Lembro-me de como prolongava a leitura. Eu imaginava ser por incompreensão, quando seu demorado olhar era sondagem. Ela rebuscava meus versos, alegrava-se com eles, acreditava em mim. II não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir. Ela amestrou as mãos da 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? (LINS, 1994, p. 15)

Neste comentário final, a confluência de poesia e narrativa potencializa o efeito que desde o começo estamos identificando: o movimento do tempo enquanto dissolução do desejo, a partir da forma elíptica com que os focos narrativos criam um mosaico de diversas temporalidades. Vimos que estas devem ser montadas pelo leitor, consistindo precisamente aí o efeito estético do conto. Negando a linearidade narrativa, Osman logra construir um efeito singular, que não é mera repetição de nossa experiência comum, mas, nas palavras de João Alexandre Barbosa (1975), “elaboração de uma linguagem que seja capaz de fisgar, em diferentes planos, partículas significativas da existência humana”. É através da construção linguística, do paciente apuro da forma, que Osman Lins desvela estas partículas da existência humana que, de outro modo, permaneceriam ocultas. O tempo, em *O Pássaro Transparente*, não é meramente descrito - como aliás se poderia descrever o tempo?³ - ou inferido a partir de um encadeamento linear de ações, mas apresentado [*dargestellt*] através de um dispositivo formal sofisticado: o da eclipse narrativa. O silêncio e a lacuna entre os parágrafos convidam o leitor a inteligentemente articulá-los, e deste movimento de participação ativa no texto emerge a construção de um mosaico poético, em que diversas temporalidades e

³ Gostaríamos de lembrar, muito rapidamente, que o problema da figuração do tempo é dos mais importantes na literatura moderna, sobretudo a partir do século XX. Este é, como se sabe, um dos grandes elementos que encontramos em Proust, Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner, para citar apenas alguns. Com isso, podemos perceber como Osman se nutre de estratégias narrativas sofisticadas e fundamentais na tradição do romance moderno.

suas diversas atmosferas contrastam umas com as outras, daí surgindo o efeito, trágico mas belo, do tempo como dissolução e enriquecimento: do que chamamos, inspirados no Schelling (1983) tardio, de nascimento eterno do tempo. A tal paradoxal nascimento chamamos re-mora, e cabe-nos, agora, explicar tal figura.

Nossa meditação, portanto, sugere um segundo passo, a todo momento vislumbrado em nossa análise: referimo-nos ao paradoxal enriquecimento interior que emerge desta mesma dissolução. É que, para entender o significado humano e ontológico da dissolução do tempo e do tempo como dissolução, uma reflexão anterior e mais originária se revela necessária, isto é, a do tempo como emergente e emergência da radical liberdade que, pondo-o como a forma da intuição lírica e do narrar de si mesmo, engendra o paradoxo de uma dissolução que é profundo enriquecimento. Neste sentido, concordamos com José Paulo Paes, para quem:

Nos monólogos interiores de ‘O Pássaro transparente’, misturam-se em ziguezague o passado e o presente do protagonista, um homem de meia-idade bem posto na vida mas existencialmente frustrado, ao passo que sua ex-namorada acaba por realizar o sonho de juventude de ambos. (PAES, 1994, p. 202)

Paes aponta para o primeiro passo de nossa leitura, aliás vislumbrando com perspicácia o mecanismo estético de que fizemos o centro de nossa análise, sem contudo desenvolver a meditação sobre a essência mesma do tempo que por tal mecanismo se deixa formalizar. O tempo, assim apreendido, não é algo de externo ao sujeito que re-mora, isto é, que põe no agora da lembrança o passado enquanto o passado de seu presente. Dizemos re-mora pois a ação de radical liberdade, pela qual no agora um passado é posto enquanto passado, é já uma atividade de cultivo pela qual o Eu que de si tece narrativas se enriquece ao fazer a experiência de sua atividade, mesmo na mais amarga lembrança. Re-mora descreve, por isso, o cultivar do mundo de que se apropria incessantemente o Eu, desde o étimo latino de que provêm demora e moral, isto é, *mores e moror*: o habitar um solo que se faz próprio e de que se modela o sentido. Mesmo na mais profunda angústia e amargura, ao protagonista, para quem a própria dissolução vem à frente, aparece a dissolução no ato pelo qual o tempo, enquanto intuição lírica e narrativa de si, é configurado. Não há, portanto, uma dissolução independente da forma pela qual o tempo vem à frente da consciência da qual é tempo, o que por sua vez significa não haver tempo que não seja este vir à frente pelas formas da intuição lírica e da narrativa de si - melhor ainda, pela narrativa lírica de um Eu.

O foco narrativo em elipse, de que emerge o mosaico de temporalidades diversas, formaliza o tempo enquanto um tempo de um Eu, de uma consciência a que vem à frente. Mais do que isso, o deslizar geométrico de perspectivas temporais diversas, cuja figuração estética apreendemos na mudança do foco narrativo, não é mera e simples diferença epocal entre períodos cronológicos na vida do narrador: o tempo que nos interpela não é o do calendário, para usar uma expressão de Ricoeur (2019), muito menos a vulgar concepção do tempo como sucessão contabilizável de instantes (cf. HEIDEGGER, 2006). *Antes, o deslizar em mosaico do foco narrativo marca o tempo como ato ético pelo qual a consciência se constitui a si mesma, na forma da intuição lírica e da narrativa de si mesmo, pondo por este ato mesmo a atmosfera espiritual de que se imantam os fenômenos.* Não sendo apenas o “número do movimento, de acordo com o antes e o depois”, tampouco a forma interior transcendental da sensibilidade (cf. KANT, 1974), o Tempo emerge em *O Pássaro Transparente* como um começo eterno, cuja forma é a de uma narrativa lírica, apreendida por nós desde o que chamamos de “foco narrativo em mosaico”. Ao falarmos de narrativa lírica, não nos referimos apenas ao nível habitual de sentido em que, nos manuais de teoria literária, esta síntese de gêneros recebe. Pensamos, ao contrário, na inseparabilidade mesma, por virtude da essência

do tempo, das duas formas puras em que a análise o desdobra - todo tempo é tempo narrado, pois é organização que, desde um presente, faz emergir o sentido de um Eu na apreensão retrospectiva do passado e na projeção esperançosa do futuro; porque, ademais, não há re-moração sem intuição lírica, que fornece à imagem do instante re-morado sua essência espiritual, falamos sempre do substrato lírico de toda narrativa, sobretudo na leitura de um conto de sutileza tal como *O Pássaro Transparente*.

Assim, o “zigzague” de que Paes (1994) fala, índice do projeto literário maduro de Osman Lins, reconhecido por grande parte de seus críticos como procura de um domínio cabralino sobre a prosa de modo a dela retirar intenso lirismo, apresenta-se para nós como experiência do tempo de um Eu, que se enriquece no momento mesmo em que se vê dissolvido. Nossa meditação, cuja pedra de toque é a experiência da forma literária, aponta para essa paradoxal constituição do tempo, em que o passado é posto no presente por ato de radical liberdade. Em outros termos, pode-se dizer que o Antes é incessantemente reconhecido no Depois, que é o Agora de um presente, em que o Eu formula-se a si mesmo.

Para o Schelling tardio das *Weltalter* (1983) e das *Erlangen Vorlesungen* (1983), este paradoxo deixa-se entender pela imagem do começo que nunca cessa de começar e pela noção do tempo que começa em cada ente. O tempo não é o mero passar dos segundos, a calculável sucessão dos pontos de uma cadeia, desde Aristóteles pensado conforme a analogia do movimento (cf. RICOEUR, 2019; SCHUBACK, 1998), ou, como o lê Severino (1995), a dimensão do devir como pura degradação, passagem do Ser ao Não-Ser e por isso identificação do positivo com o negativo. Ao contrário, o mosaico de temporalidades diversas, emergente nas elipses e nas trocas de foco narrativo, fazem ver o tempo, este invisível, como enriquecimento incessante de um Eu para o qual o tempo vem à frente sob a forma da intuição lírica e da narrativa de si, isto é, do que chamamos narrativa lírica de si. Vindo à frente, o tempo, de que emergem a consciência e a profunda dor da dissolução, é sempre já enriquecimento, pois que testemunho e signo da radical liberdade pela qual o Agora põe, na intuição lírica narrada, o Passado de si mesmo, traduzida na fórmula de acordo com a qual o Antes emerge no Depois, sem por isso deixar de ser o Antes deste mesmo Depois. Como sugere Schuback (1998) em seu belo livro, trata-se de uma ressonância, fenômeno em que a nota põe, ao soar, a oitava de que é nota, pondo com isso o Antes de si mesma. Formalizamos, em nosso último passo, tal processo como re-mora, isto é, o livre cultivo do passado enquanto solo de que pode emergir um mundo de sentido, incessantemente modelado e colocado no presente de que é passado.

4 Conclusão

Grande parte da literatura dita modernista, aquela que nasce no início do século XX, articula o experimentalismo formal ao que Gay (2009) chamou de exame cerrado de si mesmo, de modo que a pesquisa de novas formas é correlata ao abismo cada vez mais profundo do que se entende por subjetividade. Consequência exemplar disso é o papel importantíssimo que o tempo, menos como tema e mais como desafio à formalização literária, possui nos grandes clássicos do chamado modernismo ocidental: Woolf, Faulkner, Proust, Joyce, que tentaram apreender o tempo na tensão lírica de suas narrativas, atestam que em literatura a gnose do mundo reside não nas respostas conceituais, mas no problematizador poder da forma.

Em Osman Lins procuramos contemplar, conforme o grego sentido de *theoria*, a experiência do tempo como re-mora pelo mecanismo do foco narrativo em mosaico, pelo qual o movimento

temporal se deixou formular e, com ele, o paradoxo de uma dissolução que é entretanto profundo enriquecimento interior. Nossa meditação partiu do fascínio da forma e do esforço crítico para compreendê-la - no sentido que Gadamer (1990) forneceu ao *Verstehen* como procedimento próprio às ciências do espírito -, de modo a elaborar um pensamento que se queira estético, fiel ao preceito primeiro-romântico de acordo com o qual apenas um *Dichter* pode compreender outro *Dichter*. Nesta meditação, apareceu-nos o tempo como forma da intuição lírica e do narrar de si mesmo, que exprimem a radical liberdade de um Eu que no Agora põe seu Passado, que no Depois do Antes reconhece e modula seu Antes. Por fim, tentamos articular esta paradoxal relação pela figura da re-mora, que descreve o incessante recomeçar do tempo em cada instante, o sempre novo cultivo de um mundo, que é profundo enriquecimento interior, mesmo quando emergente desde a profunda dor de quem se vê a si mesmo como ruína.

Nosso trabalho procurou, com isso, contribuir para a compreensão de um autor tão sutil quanto especulativo como Osman Lins, ao mesmo tempo em que, conforme o lema primeiro-romântico por nós adotado, fez da atividade crítica modalidade de pensamento radical, por Platão batizada de philo-sofia (cf. HADOT, 1995). A figura da re-mora possui portanto dupla validade, e, à guisa de conclusão, vale destacar este resultado a que chegamos, cuja importância, parece-nos, transcende o exercício exclusivo da crítica literária, enraizando-se antes no fértil, por isso instável, solo abismal (*Ungrund e Ab-grund*) do pensar⁴. Ora, por um lado a re-mora surge como proposta hermenêutica para entendimento do fascínio, autêntico *thaumazein*, da leitura, e possui neste sentido uma validade crítica; por outro, seu desenvolvimento na meditação estética e hermenêutica leva-nos a reconhecer-lhe validade ontológica, na medida em que descreve o paradoxo da liberdade subjetiva, enraizada na temporalidade radical de um Tempo sempre emergente, de um começo a eternamente começar, pois a liberdade, sem confundir-se com o mero exercício abstrato do arbítrio, reside no cultivo destas trevas do passado sobre que se decide todo presente, desde o qual o futuro, como a esperança nunca morta, ergue seu olhar. O progressivo enriquecimento de sentidos e de atmosferas líricas, paulatinamente introduzidas pelos parágrafos e entre si enlaçadas, foi por nós descrito através do mecanismo do foco narrativo em mosaico, que formaliza a subjetividade enquanto dialética do tempo - a esta síntese de Tempo e Sujeito fornecemos o nome de re-mora. Re-mora, pois, é instrumento hermenêutico para compreensão do conto e figura especulativa para contemplação do Ser - afinal, apoiados em uma tradição de pensadores como Luigi Pareyson (2017), Ricoeur (2019), Jankélévitch (2011), Heidegger (2003), Schleiermacher (1977), Hogebe (2013), Schlegel (1973) e Schelling (1983), por que hesitaríamos em chamar nossa reflexão de ontológica? Na Filosofia ocidental, a contemplação do Ser enquanto Ser chama-se, desde Aristóteles e Platão, Metafísica, e sua tarefa, como tão belamente explicou-a Heidegger (1999), é a formalização da pergunta radical, ao mesmo tempo a primeira e a última: por que existe algo e não antes o nada? Contudo, diz-nos o mesmo Heidegger, não é na pergunta à resposta que habita o filosofar, mas na capacidade de manter-se na indagação, tateando-a e, neste movimento, modular figuras luminosas capazes de iluminar a errante caminhada do pensamento. Esperamos que re-mora seja uma delas.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. *Nove, novena, novidade*. In: Nove, novena. 1975.

⁴ A alusão aos termos alemães, que aqui tentamos traduzir por chão abismal, destaca o fato de que o pensamento especulativo, de corte romântico e pós-kantiano, não busca explicar seu objeto pela postulação de uma causa eficiente, que em alemão se diz Ursache. O fundamento, Grund, introduz sempre um abismo, Abgrund, e é por isso mais propriamente dito Ungrund: chão abismal que fundamenta trazendo à superfície a infinitude do fundado e do fundante. Sobre as ricas ressonâncias filosóficas de Grund, Ungrund e Abgrund, pode o leitor conferir com muito proveito os trabalhos de Heidegger (1999), Schuback (1998), Hogebe (2013) e, sobretudo, Schelling (1983)

- BENJAMIN, W. Die Aufgabe des Übersetzers. In: OPITZ, M. *Walter Benjamin, ein Lesebuch*. Leipzig: Suhrkamp, 1996, p. 500-591.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Ruptura dos Gêneros na América-Latina*. in: A América Latina e sua literatura. Ed: Perspectiva.
- LEVINAS, Emanuel. *Totalité et infini*: essai sur l'extériorité. Paris: Le Livre de Poche, 2004.
- FRIEDMAN, N. (2002). *O ponto de vista na ficção*: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP, (53), 166-182.
- GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*: grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr, 1990.
- GAY, Peter. *Modernismo*: o fascínio da heresia, de Beckett a Baudelaire e mais um pouco. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HADOT, Pierre. *Qu'est-ce que la philosophie antique?* Barcelona: Éditions Gallimard, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1999.
- HOGBRE, Wolfram. *Metaphysik und Mantik*: die Deutungsnatur des Menschen. Berlin: Akademie Verlag, 2013.
- HUGO, Friedrich. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg: Rohwolts, 2006.
- KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch, 1974.
- LACQUE-LABARTHE & NANCY, *L' Absolu Littéraire*. Paris: Ed. du Seuil, 1978.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LINS, Osman. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MEDEIROS, Luz Constantino. *A Invenção da Modernidade Literária*. Belo Horizonte: Iluminuras, 2018.
- NITRINI, Sandra. *Transfigurações*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 2010.
- NUNES, Benedito. *Literatura e Filosofia*: uma transa. In: PINHEIRO SALES, Victor (Org.), *Ensaio Filosóficos*. São Paulo: WM Martins Fontes, 2010.
- PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*. São Paulo: WM Martins Fontes, 2007.
- PAREYSON, Luigi. *Ontologia da liberdade*: o mal e o sofrimento. São Paulo: Edições Loyola, 2017.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: o tempo narrado. São Paulo: WM Martins Fontes, 2019.

ROSENFELD, Anatol. *O olho de vidro de “Nove, Novena”*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 de dezembro de 1970, ano 15, nº 699. Suplemento Literário.

SEVERINO, Emanuele. *Essenza del Nichilismo*. Milano: Gli Adelphi, 1995.

SCHUBACK, Márcia. *O começo de Deus*. Petrópolis: Vozes, 1998.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Die Weltalter*. In: *Ausgewählte Schriften*, Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmente*. In: *Ironie als literarische phänomen*. Org: HANS, Egon-Hans, MOHRLÜDER, Gustav. Ed: Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 1973.