

OZÍRIS BORGES FILHO
SIDNEY BARBOSA
IGOR ROSSONI
(Orgs.)

**O ESPAÇO
LITERÁRIO
EM OSMAN LINS**

Sete são os ensaios que
espraíam por estas páginas
úmidas de reflexões. Sete são
os momentos em que um
Osman se desveste por
palavras e deixa-se constituir,
em retorno, através dos olhos
de nove pesquisadores em
direção a universo tão
expansível.



Editora Todas as Musas

O ESPAÇO LITERÁRIO
EM OSMAN LINS

OZÍRIS BORGES FILHO
SIDNEY BARBOSA
IGOR ROSSONI
(Orgs.)

O ESPAÇO LITERÁRIO
EM OSMAN LINS

1ª EDIÇÃO
SÃO PAULO
TODAS AS MUSAS
2017

Editor: Flavio Felicio Botton
Supervisão Editorial: Fernanda Verdasca Botton
Capa e diagramação: Studio Vintage Br
Oziris Borges Filho ©
Sidney Barbosa ©
Igor Rossoni ©

Conselho editorial:
Isabel Soares Pinto Oliveira
Marisa Martins Gama-Khalil
Luciana Moura Colucci de Camargo

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a prévia autorização do organizador.



www.todasasmusas.org

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Kátia Aguilar CRB – 8/8898

Es61 O espaço literário em Osman Lins/ Organização de: Oziris Borges Filho; Sidney Barbosa; Igor Rossoni. São Paulo: Todas as Musas, 2017.
158 p.

Bibliografia
ISBN 978-85-9583-013-4

1. Teoria literária 2. Osman Lins – vida e obra I. Borges Filho, Oziris; II Barbosa, Sidney; III. Rossoni, Igor.

CDD 801

Catálogo Sistemático
Teoria literária 801; Osman Lins – vida e Obra 809.

Direitos de edição: Editora Todas as Musas
C.N.P.J. 12.650.462/0001-33
www.todasasmusas.org
todasasmusas@gmail.com

Sumário

Prefácio: Espaços em Osman Lins: gosto e gozo
Igor Rossoni 5

*Espaços de intimidade e intimidação: do object a ao abjeto
e ao retorno do sublime no romance O Visitante*
Ana Maria Costa Lopes, Zaida Pinto Ferreira e Anabela
Naia Sardo 13

*Osman Lins: o espaço presente da poesia-ausente no
discurso de “O vitral”*
Igor Rossoni 33

*O último Osman Lins: espacialidades nos casos especiais
para TV*
Jorge Marques 47

Espaços, viagens e memórias na escrita de Osman Lins
Márcia Rejany Mendonça 63

*Ler Osman Lins, a partir da sua própria teoria sobre o
espaço literário: ilações possíveis no seu conto lírico “Os
gestos”*
Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes 93

*Arte dos espaços na construção de “Retábulo de Santa
Joana Carolina” de Osman Lins*
Maria João Simões 117

Um viálogo com O marinheiro Osman Lins
Oziris Borges Filho 139

Arte dos espaços na construção de
“Retábulo de Santa Joana Carolina” de
Osman Lins

Maria João Simões¹

¹ CLP – Universidade de Coimbra

1. Quadros ou Passos da vida

Ao meio do conjunto das nove narrativas da obra *Nove, nove* o leitor encontra uma narrativa maior intitulada “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Se, como diz Osman Lins “para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo” (*apud* Oziris, 2007: 61), seria de esperar que este título nos encaminhasse para uma história de feição mística ao estilo hagiográfico. Porém, embora os elementos espirituais e místicos sejam muito importantes na narrativa², ao começar a ler a história o leitor vai se deparar com uma narrativa pouco convencional e vai encontrar sobretudo personagens rudes, simples e humildes. Assim, por um lado, verifica-se um processo de apropriação do filão genológico da hagiografia, por outro lado, há uma subversão de vários elementos do gênero, conseguida pela quebra da linearidade da narrativa, pela rejeição do tom encomiástico e pela ruptura da excepcionalidade no final da narrativa quando se junta Joana a toda a sofrida gente comum. Perante esta quebra de expectativa, o leitor precisa, então, de outra via de acesso para a compreensão e a leitura desta ficção.

Se, como se sabe, Osman Lins dá grande relevância ao espaço, será importante, para nós leitores, pensarmos a referência ao retábulo no título como uma referência espacialmente deter-

² A presença e exploração de elementos místicos nesta referida narrativa de Osman Lins tem sido assinalada pela crítica, partindo, sobretudo dos símbolos gráficos utilizados pelo autor para marcar as personagens e do jogo de palavras, apresentado no fragmento nono, que se salienta graficamente pela semelhança com os jogos de palavras cruzadas. No conjunto de palavras utilizadas consta sintomaticamente a palavra palimpsesto que sugere o jogo de sobreposição de sentidos com diversos estratos de leitura — aspetos também salientados nas explicações que autor fornece sobre estas questões. (Sobre o significado religioso e místico desta narrativa, cf. Melo, 2012: 30-46; sobre o significado cosmológico, cf. Ferraz, 2013: 31-34).

minada e limitada³. Um retábulo normalmente está disposto atrás do altar, oferecendo-se aos olhos do crente com uma mensagem: ele convida à leitura e à interpretação das suas imagens. Os retábulos muitas vezes estão divididos em painéis que representam quadros historiados: cenas da vida de Cristo, cenas da vida de Maria ou cenas da vida de santos. No mundo medieval, os painéis e os vitrais⁴ constituíam formas de transmissão das narrativas veiculam as histórias religiosas para um público que não tinha acesso à leitura dos textos em latim. O modo como vemos o retábulo leva a uma leitura irradiante; mas, se os painéis têm uma narrativa, então os nossos olhos tendem a seguir a história, vendo e lendo a sequência historiada que neles nos é proposta.

À semelhança de um retábulo, também este conto se apresenta dividido em doze fragmentos, não por acaso intitulados “Mistérios”, que equivalem a quadros representativos de momentos-chave da vida de Joana Carolina.

1. Nascimento de Joana, no Engenho Serra Grande, sob as estrelas.

2. A casa. Joana, com onze anos, na festa da irmandade das almas, onde coloca lacraus.

3. A praça, o templo. Cura de Joana adolescente que vai na procissão vestida de S. Sebastião

³ Osman Lins utiliza de forma bem consciente esta limitação que lhe serve de arcaboço estrutural, potenciando o dessemear dos sentidos. Como esclarece Rita Bittencourt (2005: 35), “nesta narrativa de mescla de Osman Lins ocorre uma condensação entre estilos e tempos, espaços e problemas políticos, que se conectam, paradoxalmente pelos traços de limites, ou seja, pelas marcas dos cortes entre eles. No retábulo, os quadros, fixos, estão separados uns dos outros, mas a disposição que os exhibe separados, ao mesmo tempo tece a teia narrativa que os une.”

⁴ Segundo o testemunho dado pela viúva do autor — a também escritora Julieta de Godoy Ladeira — os antigos vitrais das igrejas de Paris causaram uma impressão profunda e duradoura em Osman Lins (*apud* Bittencourt, 2005: 36).

4. Joana vela os filhos com bexigas. Recordação de Álvaro: hotel junto da estação de comboio, sendo o pai “condutor de trem”.

5. Totônia recebe pedido de casamento de Joana feito por Jerônimo. Totônia com setenta anos tem em Joana um arrimo, pois mesmo com a revolta “Great Western” e o fogo vagões Juiz em Belém do Pará: Joana não vai. No Carnaval, morre Jerônimo.

6. Senhor do engenho Serra Grande com um rol de filhos bastardos é pretendente de Joana, já viúva. Com cinco filhos (Nô, Álvaro, Teó, Laura e Carmo), Joana é aqui professora durante sete anos resistindo a humilhações e provações: instalações deploráveis, constante assédio, morte da filha e da mãe.

7. Engenho Serra Grande, infância de Laura que recorda o caminho de três léguas para a mãe receber o salário. Mudança para o Engenho Queimadas.

8. Engenho Serra Grande: moenda de mandão e mandado. Enterro de Totônia.

9. Escrita palimpsesto. História da fuga dos amantes jovens que Joana salva. Recusa casar com o pai da noiva foragida.

10. Terra de vozes e diálogos: Joana serra banco do inválido.

11. Joana no leito de morte procura faltas para confessar. Padre tem visão sobre ela.

12. Cemitério de todos Nós: Joões e Marias. Sonho com os mortos da sua vida.

Todos estes quadros evocam espaços essenciais à narrativa na medida em que o espaço não é um mero caixilho ou enquadramento da narrativa – ele é simultaneamente produto e produtor da narrativa. Na obra *Spatiality*, Robert T. Tally Jr. salienta como esta ideia preside à obra *La production de l'espace* de Henri Lefebvre, onde o filósofo francês distingue três dimensões do espaço: a prática espacial, as representações do espaço e os espaços de representação, às quais correspondem três modos de ser e de apreender o espaço — o percebido, o concebido e o vivido (Tally Jr., 2013: 118).

Lefebvre visa o entendimento do espaço social e chama a atenção para a necessidade de o pensar como algo dinâmico e não como um dado adquirido. Por isso o filósofo afirma:

O espaço foi formado, modela a partir de elementos históricos ou naturais, mas politicamente. O espaço é político e ideológico. Há uma ideologia do espaço. Porquê? O espaço que parece homogêneo, que parece dado como um bloco na sua objetividade, na sua forma pura, tal como o constatamos é um produto social.⁵

Se a preocupação do filósofo é a de refletir sobre o valor e o funcionamento do espaço em sociedade, na verdade a sua conceitualização também se aplica à ficção na medida em que ela encena um espaço que é representativo e simbólico de uma determinada vivência espacial. Assim, no caso desta narrativa, o espaço físico e social é o das terras do interior de Pernambuco, terras de engenhos e de abastados senhores de engenhos e gente pobre, gente de trabalho.

Desenham-se, assim, microespaços que, segundo a terminologia de Oziris Borges Filho (2007: 46-54), se podem analisar sob diversos ângulos ou dimensões, tais como o cenário, a natureza, a paisagem e o ambiente. Como é expectável, estas dimensões aparecem aqui interligadas com a dinâmica das relações humanas.

A percepção da capacidade relacional dos elementos espaciais constitui uma pedra basilar do pensamento de Lefebvre e a atualidade deste modo de pensar coloca a sua abordagem numa posição de destaque, pois, como notou Phillip Wegner, a sua teoria é distinta das concepções estruturalista e fenomenologista, no sentido em que o “espaço não é constituído como uma

⁵ Tradução a partir do original: “L'espace a été façonné, modelé, à partir d'éléments historiques ou naturels, mais politiquement. L'espace est politique et idéologique. (...) Il y a une idéologie de l'espace. Pourquoi? Parce que cet espace qui semble homogène, qui paraît donné d'un bloc dans son objectivité, dans sa forme pure, tel que nous le constatons, est un produit social.” (Lefebvre, 1972: 187).

singularidade”, mas sim como “uma matriz dialeticamente entrelaçada” de relações humanas (*apud* Tally Jr., 2013: 118). Não é, pois, por acaso que na sua obra o filósofo francês insista na ideia de simultaneidade:

A forma do espaço social é o encontro, a reunião, a simultaneidade. O que reúne? O que é reunido? Tudo o que existe *no espaço*, tudo o que é produzido, seja pela natureza, seja pela sociedade, seja pela sua cooperação, seja pelos seus conflitos. Tudo: seres vivos, coisas, objetos, obras, signos e símbolos.⁶

Deste modo o espaço ganha uma grande relevância até porque está relacionado com as relações de poder.

Nesta narrativa de Osman Lins também os espaços são significativos não só pela disposição de uns em relação aos outros como ainda pela sua interação com as relações humanas, pondo em evidência como os estão investidos de (mas também produzem) relações de poder.

Assim, cada fragmento coloca em relevo um ou mais espaços que intrincadamente se relacionam com as personagens e com as relações que se tecem entre elas: os espaços públicos e os espaços privados, os espaços de poder e a resistência ao poder determinante do espaço pelo afeiçoar pessoal específico desse espaço. Não há apenas uma relação direta um fragmento – um espaço, pois, muitas vezes, cruzam-se os espaços-tempos anteriores e posteriores num jogo de analepses e prolepses.

Assim, destacam-se, no 1º fragmento/mistério, a casa de Totônia (onde nasce Joana) e o Engenho Serra Grande; no 2º, a casa, mas também o sítio, a rua da festa da Irmandade das Almas; no 3º, a praça, o templo, a rua onde decorre a procissão

⁶ No original: “La forme de l’espace social, écrit Henri], c’est la rencontre, le rassemblement, la simultanéité. Qu’est-ce qui se rassemble? Qu’est-ce qui est rassemblé ? Tout ce qu’il y a *dans l’espace*, tout ce qui est produit soit par la nature, soit par la société, soit par leur coopération, soit par leurs conflits. Tout : êtres vivants, choses, objets, œuvres, signes et symboles.” (Lefebvre, 1974: 121).

(permitindo o encontro de Joana com Jerônimo); no 4º, a casa de Joana, hotel de estação de comboio sendo Jerônimo condutor de trem — um espaço que simbolicamente tem um ponto de fuga efêmero; no 5º, a casa de Totônia onde se situa, analepticamente, o pedido de Jerônimo para casar com Joana e o espaço do hotel negado a Jerônimo na sua luta com a Great Western que o faz partir até Belém do Pará, ficando Joana por não querer abandonar a mãe; no 6º, o Engenho Serra Grande, longe da cidade, onde o herdeiro, senhor prepotente muda de instalações da escola onde Joana é professora da casa grande perto da senzala para a casa colada à antiga destilaria e depois para a velha estrebaria; no 7º, o longo caminho para a cidade desde o Engenho Serra Grande, onde se situa a escola-casa de Joana; no 8º, a capela pegada à Casa Grande do Senhor no Engenho Serra Grande e o caminho para o cemitério com o carro do enterro de Totônia; no 9º, os caminhos de fuga dos enamorados Miguel e Cristina, a filha do dono de três engenhos, a igreja altar de amor e a casa em Queimadas onde Joana os acolhe; no 10º, a casa de Floripes e quarto do aleijado que Joana salva da morte; no 11º, a casa de Joana Engenho Queimadas e o seu leito de morte; no 12º, o Mistério final, destaca-se o caminho do cemitério, cheio de casario, entre Queimadas e a cidade.

Ao fazer este elenco dos espaços, torna-se bem notório como é difícil referi-los de forma isolada e estanque (mesmo que seja apenas para fins analíticos), pois eles se interligam com as relações sociais estabelecidas entre as personagens, realçando o modo como os espaços manifestam as relações de poder. Isto se torna ainda mais evidente no fragmento 6º que apresenta o senhor mais novo (o herdeiro) do Engenho Serra Grande acometido de violenta paixão por Joana, a professora que o velho senhor do engenho mandara vir. Como a viúva Joana não aceita os seus avanços, faz pressão sobre ela mudando-a para espaços menos dignos. De uma casa grande (embora com os quartos cavernosos), muda-a (e a escola com ela) para uma parte construção demasiado grande e fria e úmida contígua a uma parte

que era destilaria. Aqui adoecem os seus filhos e morre Maria do Carmo. Depois retira-a daquele velho casarão para uma velha estrebaria. O jogo do domínio do espaço serve para fazer pressão, entrelaça-se com o assédio, aumenta a humilhação no sentido de dobrar Joana ao seu desejo.

Paradoxalmente (e funcionando *a contrario*), a narrativa intitulada “Conto barroco ou Unidade Tripartida”, através da escolha de um assassino como protagonista-narrador, expõe a importância não só da conectividade entre pessoas e espaços, mas também dos significados emergentes da implantação dos seres em determinados espaços. Com efeito, o assassino contratado para atuar necessita de reduzir ao máximo todas as relações sentimentais com os seus contratadores e quer ignorar propositadamente todas as relações que eles entretecem ou entreteceram com as futuras vítimas que, para ele, devem apenas alvos a abater, seres-objetos sem laços ou referências. Repetidamente pela voz e pela perspectiva do assassino se manifesta o seu desejo de manter a impessoalidade do ato para o qual é contratado. Por estas razões, ele não quer conhecer as motivações da prostituta que hesita em o contratar, a negra mãe solteira abandonada, cujo filho acaba de morrer e não quer saber nem quer perceber as suas hesitações; apenas pode dormir com ela enquanto prostituta, contratadora ou informadora e não enquanto mãe vingadora. Pelo mesmo motivo, encontrar o pai da pretendida vítima disposto a morrer pelo filho é também um entrave à impessoalidade da sua teia preparada com paciência com que uma aranha apanha a sua vítima. A narrativa apresenta três espaços diferentes: Tiradentes, ou Ouro Preto ou Congonhas, e várias teias de relações entre as personagens, originando diferentes enredos ou possibilidades narrativas. O intrincado de relações e enquadramentos e sobreposição de imagens diferentemente situadas mostra a impossibilidade de apagar o enquadramento relacional entre as personagens e entre as personagens e o espaço, mas também a impossibilidade de uma representação direta, mimeticamente

unívoca, entre personagens e espaço, suplantada pela complexidade da representação artística.

Voltando à narrativa de Santa Joana Carolina, pode se observar que as descrições do espaço vão ganhando significados variados pela disposição de objetos e das personagens. Por exemplo, à volta leito de morte de Totônia se dispõem as filhas chorando, mas “de bolsas fechadas”. Joana Carolina, a mais pobre, sem pranto, engolindo a dor, pagará o carro para o cemitério.

Ainda no fragmento/mistério 8º, Joana que resolveu cumprir a vontade da mãe de se juntar aos mortos da sua família, tem de pedir um carro ao Senhor do Engenho da Serra Grande, enviando para tal a vizinha/amiga negra. Porém, o Senhor obriga Joana a fazer o pedido pessoalmente, para assim poder tirar partido da situação de fragilidade emocional causada pela morte de um ente querido e, com o intuito de conseguir convencer Joana a ter com um relacionamento, pede-lhe uma quantia exorbitante. Toda esta cena revela a enorme tensão causada pela prepotência do senhor prepotente, agravada pelo fato de se passar na capela, um espaço que deveria ser de amor e de justiça e que aqui é casa do mal. A cena é relatada pela amiga negra impedida de entrar na capela, ou seja, a cena escapa ao seu campo de visão, pois está do lado de fora — apenas pode ouvir e o que ouve a faz fugir aterrorizada. Este jogo espacial implicado na situação de “estar de fora” revela toda uma relação de poder expondo o racismo e a prepotência como seus significados profundos. O fato de a coação psicológica se passar na capela indica também que o poder terreno do senhor se sobrepõe à ordem religiosa e ao poder divino comumente aceite.

A relação espacial interior/exterior é também significativa em muitos fragmentos onde o espaço da casa é o espaço da interioridade no feminino. É assim com a casa de Totônia, cujo marido aventureiro só vem a casa para fazer filhos. É assim também com a casa de Joana, pois o marido é ferroviário e está muitas vezes fora. Terá ainda de fugir para longe por causa do seu gesto contestatário de atear fogo a dois vagões quando os senhores da estrada da companhia Great Western fecham o mísero hotel de

estação. No já referido fragmento/mistério 6º, também a casa de Joana é o espaço da interioridade feminina da mulher-mãe e por mais que ronde a casa e que a mude para instalações mais precárias o senhor do Engenho da Serra Grande não consegue entrar no seu espaço interior. O estar de fora significa novamente rejeição.

O jogo dos espaços é, assim, simultaneamente produto e produtor de relações de poder e entrelaçamento entre espaço e poder exibe-se na sua complexidade.

Na análise dos espaços, é ainda necessário considerar um grupo de espaços outros que se dispõem numa linha de fuga diferenciada — trata-se do conjunto de espaços heterotópicos, no sentido foucaultiano, espaços não subsumíveis aos espaços hegemônicos. Ganham relevo no texto, os caminhos caracterizados como espaços *entre* espaços: o caminho cheio de perigos e intempéries que Joana tem de percorrer para ir buscar o seu ordenado à cidade, os caminhos da fuga do par de jovens enamorados, o caminho para o cemitério e o cemitério mesmo. Como marcas espaciais de passagem de um lugar a outro e, neste sentido também heterotópicos, ganham ainda relevo os carros de enterro encaminhando para o cemitério Totônia e depois Joana — são espaços entre-lugares que permitem devolução da vida à terra-mãe. Também este conjunto de espaços ganha uma dimensão simbólica, mostrando o ser em devir e em transformação, ou, então, o regresso do ser à terra-mãe, num sentido panteísta que contraria o sentido da elevação do sagrado cristão⁷. Este sentido contrário ao da elevação mística reforça o peso do espaço, a força do apego ao espaço na luta contra o volátil tempo.

⁷ Veja-se, a este propósito da marca panteísta, Melo, 2012: 100 e Bitencourt, 2005: 30.

2. Espaço e perspectiva

Concorre para complexidade da representação espacial da narrativa “Retábulo de santa Joana Carolina” essa outra componente que é a da perspectiva narrativa.

Se a espacialização pode ser objetiva ou subjetiva, como aponta Oziris Borges Filho (2007: 68), o que predomina nesta narrativa é a espacialização subjetiva, embora não seja completamente descartada a espacialização objetiva. A focalização — na maior parte das vezes coincidente com a voz narrativa — é feita predominantemente por personagens, mas, mais importante que isso é o fato de as personagens em jogo variarem (e também varia a importância delas na história), criando um jogo de múltiplas perspectivas ao estilo cubista⁸, ou seja, originando uma multiperspectividade, como lhe prefere chamar Marcus Hatner (2012).

A perspectiva narrativa, tal como a entende D. F. Chamberlain (1996: 131), é um “processo de mediação” dinâmico que interliga “a dimensão subjetiva do tempo, a dimensão objetiva das relações espaciais e a dimensão fenomenológica da percepção”, sendo indispensável na técnica de *configuração* bem como na de *prefiguração* (da parte do autor) e de *reconfiguração* (da parte do leitor). Assim sendo, o leitor precisa ler e reconfigurar essa multiplicidade de percepções pregnantas de subjetividade. Note-se, aliás, que não há propriamente uma hierarquização dos pontos de vistas em termos de importância das personagens responsáveis pela focalização: todas concorrem à sua maneira para a construção da história. Num sentido deleuziano, observa-se que o texto é rizomático, pois os pontos de vista constroem e

⁸ A influência do cubismo complexificando a influência barroca foi já apontada por Rita Bittencourt; porém, diferentemente da interpretação da autora, acentua-se aqui a ideia de que a influência cubista surge pela forma como o cubismo explora a multiplicidade de perspectivas, ao tentar representar várias perspectivas em simultâneo na superfície plana da tela.

mapeiam os espaços representados não apresentando uma visão hierárquica e unívoca. Com efeito, em *Mil platôs*, os autores afirmam:

Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque. (...). Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. (Deleuze e Guattari, 1995: 21).

Neste texto, os vários pontos de vista vão mapear as relações que as personagens tecem com e dentro do espaço.

Atente-se nas múltiplas linhas desse mapa, configuradas na delimitação dos diferentes mistérios:

1. Visão retrospectiva da personagem que se apresenta como jovem negra que apara os filhos de Totônia ao nascer;

2. Perspectiva do segundo tesoureiro da Irmandade das Almas — não identificado, não identificado por um nome;

3. Perspectiva de Jerónimo José que vê Joana na procissão e sente-se o eleito dos seus olhos azuis;

4. Perspectiva de Álvaro, filho de Joana, observador atento da intermitência das presenças e ausências do imaginativo pai ferroviário. Recordação de vivências na casa/hotel e também na casa no Engenho Serra Grande;

5. Perspectiva de Totônia que avalia e compara os filhos — perspectiva marcada pelo visionarismo sobre futuro genro;

6. Perspectiva do mulherengo herdeiro do Engenho Serra Grande;

7. Perspectiva de Laura sobre a vida de privações de Joana e dos irmãos, no Engenho Serra Grande e sobre os perigos experienciados no caminho para a cidade;

8. Perspectiva da amiga-vizinha negra sobre a morte de Totônia, no Engenho Serra Grande e sua percepção auditiva do confronto de Joana com o herdeiro do Engenho Serra Grande.

9. Perspectiva de Cristina na fuga com o seu amado Miguel; perspectiva de Joana que acolhe e salva o par, convencendo o pai da foragida a abençoá-los;

10. Perspectivas múltiplas das vizinhas que opinam sobre o salvamento do pequeno inválido, quando Joana corta as pernas do banco;

11. Perspectiva visionária e duplicada do padre no leito de morte de Joana;

Final. Perspectiva plural NÓS todos, eles todos no enterro de Joana.

Os estudos sobre a focalização e a perspectiva narrativa mostram a complexidade deste processo e procuram as possíveis diferenças entre focalização e ponto de vista. Sem se entrar na profundidade dessa longa discussão, é possível identificar aqui o domínio da focalização interna na medida em que o enfoque do narrado é o de alguém que participa e está dentro da história. Neste sentido, segundo Burkhard Niederhoff (2013), faz sentido falar em *ponto de vista*, já que esta designação responde melhor à situação das narrativas que pretendem mostrar a experiência subjetiva de uma personagem e do modo como ela percebe, concebe e vive o espaço, para utilizar a tríade de Lefebvre espaço percebido, concebido vivido (“*espace perçu, conçu et vécu*”).

Segundo as distinções de Patrick O’Neill (1996: 89), esta narrativa apresenta uma perspectiva composta, pois são várias as perspectivas utilizadas, acontecendo mesmo que por vezes a hibridização de perspectiva. Este jogo da multiplicidade de ponto de vista propositadamente contraria uma focagem única e o sentido “perspectívico” renascentista de que Osman Lins fala no seu ensaio sobre o espaço romanesco em Lima Barreto. Aqui o autor advoga que o sentido unívoco do perspectivismo “imposto pelo Renascimento” se encontra em declínio na ficção contemporânea, uma vez que se desconfia da “posição privilegiada da consciência humana *em face do mundo*”. Agora o foco narrativo aparece livre das limitações humanas convencionais do perspectivismo clássico, e, “evocando uma espiritualização não muito

diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea” (Lins, 1976: 94). Estas reflexões do autor permitem repensar não só a escolha do título da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, como também toda a espiritualidade que ressuma da história. Se, por um lado, esta espiritualidade aproxima o autor do realismo maravilhoso, por outro lado, ela ganha uma universalidade simbólica acentuada pela utilização (também ela simbólica) de uma perspectivação composta porque plural. Assim sendo, a rejeição do perspectivismo clássico não redundará num ‘aperspectivismo’, desembarca, isso sim, numa multiperspectividade não centralizadora. Esta multiperspectividade encontra expressão, no mistério final, na escolha do pronome NÓS que divide e distribui a percepção e o ponto de vista por todos quantos participam do enterro de Joana Carolina, inclusivamente nós leitores, num jeito de integração cósmica que não dispensa a ancoragem no espaço do ser: “Nós, Montes-arcos, Agostinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mesateus, Jerônimos, Jões crisóstomos, Joões Orestes, nós.” (Lins, 1987: 134).

3. Espaço e simbologia: da simbologia espacial intranarrativa à simbologia do universo ficcional da narrativa

3.1.- Processo de expansão

Nesta narrativa, como em outras da mesma obra, os microespaços representados nos diversos fragmentos ganham por vezes uma dimensão maior configurando macroespaços dotados de espessamento simbólico.

Poder-se-á, então, perguntar como se alcança este espessamento.

Será útil a este propósito atentar na abordagem do espaço realizada por Mary-Laure Ryan em *The Living Handbook of narratology*, onde a autora distingue nele várias dimensões:

- a) *Enquadramentos espaciais*: a vizinhança imediata dos acontecimentos atuais, os vários locais mostrados.

- (b) Cenário/moldura: o ambiente socio-histórico-geográfico onde se localiza a ação;
- (c) Espaço da história (ambiente): o local relevante para o argumento, mapeado pelas acções e ideias dos personagens.
- (d) Mundo da narrativa (ou história): o espaço da história (ambiente) completado pela imaginação do leitor com base no seu conhecimento cultural e experiência do mundo real.
- (e) Universo da narrativa: o mundo (na aceção espacio-temporal do termo) apresentado como real pelo texto, adicionado de todos os mundos contrafactuais construídos pelas crenças, desejos, medos, especulações, hipóteses, sonhos e fantasias das personagens. (Ryan, 2014)

Se a enumeração, a disposição, a configuração e a perspectivação dos espaços constroem e nos oferecem o mapeamento e uma espécie carta de revelos, já as duas últimas dimensões apontadas por Marie-Laure Ryan, nos fazem entrar no domínio das imagens mentais ou construtos mentais que não deixam de ter um cariz existencialista pela sua ancoragem no real, mas que estão para além do real. Segundo Kevin Lynch, a “imageability” “refere-se à capacidade que um determinado espaço social tem para formar impressões memorizáveis nas mentes dos seus habitantes” (*apud* Tally, 2013: 156). Trata-se, neste caso de uma imagem mental, por exemplo, o da casa, da morada ou da partida da morada.

É bem conhecida a interpretação de Bachelard sobre a casa enquanto símbolo do aconchego e da intimidade e, como se aludiu anteriormente, esta dimensão simbólica está bem presente na história de Joana. Mas Osman Lins implanta uma simbologia mais ampla pela alusão sistemática a espaços cósmicos nos pequenos fragmentos-apontadores que coloca a abrir os fragmentos narrativos, num princípio claro e intencional de construção visual e espacial da narrativa intencional.

Logo a abrir a o 1º fragmento há referência às estrelas cadentes, às nebulosas, aos cometas, à lua dentro do sistema solar, sugerindo, se atendermos à totalidade da história, que Joana Carolina é mais um elemento deste Universo, é mais um cometa.

No terceiro fragmento é o Templo que aponta para a religiosidade transcendente e misteriosa capaz de gerar o encontro amoroso de duas almas: Jerônimo e Joana. No quarto mistério, a partir da referência ao “verdor das folhagens” é o elemento terra que está causa — a terra da natureza *naturanda*. O 5º mistério abre com a referência à água e ao seu perpétuo movimento. O 6º mistério liga o simbolismo erótico da caça à morte. O 7º mistério apresenta a teia, as tecedeiras e os tecelões como construtores geométricos da urdidura que por “uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica” (Lins, 1987: 106) tecem ou deveriam tecer “uma vida menos rebelde”. O 8º mistério abre com uma acumulação de referentes concretos da cana, do açúcar, da moenda etc., canalizando-os para uma sugestão da simbologia do poder: “o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão” (Lins, 1987: 113). O 9º mistério evoca a força da palavra e da escrita na simbólica organização do caos. O 10º mistério parte da referência às calotas polares para referir o rolar cíclico das estações pertencente ao evoluir cósmico de uma “estação mais ampla” de um gigantesco Outono do passar do Tempo. O 11º mistério refere a força do leão sugerindo talvez a inexorável e selvagem lei da selva. O mistério final propõe a visualização do plural acompanhamento do cortejo fúnebre e a pluralidade que a imagem do cemitério acarreta para marcar a igualdade da condição humana.

Não se pretende retomar aqui os estudos de interpretação astrológica ou cosmogônica que os símbolos osmanianos reclamam⁹; pretende-se tão somente salientar, a partir desta última enumeração, o modo como são imaginativamente convocados outros espaços que se ligam simbolicamente às personagens e à sua ancoragem espacial. Estas imagens mentais sugeridas também são espacialmente determinadas (como é o caso das estrelas ou do movimento da água), podendo acentuar a conexão entre espaço e tempo (como é o caso do “verdor da paisagem”). Num sentido mais amplo esta distribuição rizomática de símbolos atribui um lugar ínfimo ao homem na amplidão dinâmica do

⁹ Cf. nota 1 e 2.

Universo¹⁰, entendido este enquanto contentor, mas também atribui ao homem um lugar de formiga construtora desse mesmo Universo.

3.2.- Percurso – itinerário-vida

O sentido simbólico do itinerário surge inserido neste jogo imaginativo dos espaços simbolicamente evocados. Na verdade, a ideia que atravessa e organiza narrativa é o percurso de vida de Joana Carolina, numa organização cronotópica com semelhanças relativamente às narrativas das vidas de santos e santas, mas, mais genericamente, se insere no filão do “romance de provas” de que a hagiografia é uma variante, segundo Bakhtine (1978: 202). Com efeito, de acordo com este teórico, o romance de provas revela variações múltiplas, entra as quais se encontra “romance de provas” barroco (centrado nas provas de fidelidade amorosa dos amantes), a hagiografia (onde a ideia de prova está normalmente “ligada à ideia de crise e de regeneração”), e o romance do século XIX (onde pontua a “prova da vocação ou do gênio” e, mais tarde, a prova da “aptidão para viver” (*idem*, 203) e da faculdade de adaptação). Ora a narrativa do percurso de Joana Carolina exhibe uma orgânica onde se mesclam estas variantes, acentuando à capacidade de decisão da protagonista que não está exclusivamente subordinada ao um desígnio divino. Assim a sua passagem pelos lugares dá sempre um sentido diferente ao lugar, humanizando-o e dando-lhe a feição possível que advém das suas decisões e escolhas perante as adversidades e os constrangimentos impostos pelos poderosos — daí a importância da mudança de lugar e da viagem¹¹.

¹⁰ Para uma interpretação aprofundada da cosmogonia que se revela nesta narrativa, cf. Ferraz, 2013.

¹¹ Não é por acaso que a ideia de viagem serve de base a outro conto da coletânea *Nove, novena*. Trata-se do conto “O Pássaro Transparente”, onde a personagem masculina, o jovem que na adolescência quisera partir/fugir do lugar-cidade imóvel, é afinal o homem que estaticamente fica, sendo afinal a namorada — que era suposto “ficar”, como com-

Marc-Augé esclarece a importância da passagem no contexto dos espaços:

[A passagem ela mesma] dá um estatuto particular aos nomes de lugar, que a falha escavada pela lei do outro e onde o olhar se perde é o horizonte de toda a viagem (adição de lugares, negação do lugar) e que o movimento que “desloca as linhas” e atravessa os lugares é, por definição, criador de itinerários, isto é de palavras e de não-lugares.

O espaço como prática dos lugares e não do lugar procede, com efeito de um movimento duplo: do viajante, decerto, mas também paralelamente, das paisagens das quais nunca obtemos senão vistas parciais, “instantâneos” adicionados uns atrás dos outros na sua memória e, literalmente, recomposta nas narrativas que deles faz (...)” (Augé, 1992: 75).

Este sentido simbólico do itinerário e da passagem também constitui um eixo fundamental da narrativa “Pentágono de Hahn”, uma vez que as opções das personagens se aproximam e se colam à itinerância de Hans a elefanta do circo que funciona como signo da possibilidade de partir.

No caso da história de Joana Carolina, o sentido simbólico do itinerário é o da metáfora da vida-viagem. Mas esta metáfora da vida-viagem é feita do olhar dos outros que a multiperspectividade nos oferece a nós enquanto leitores, ou seja, ela não é um dado à partida, ela é sim construída, lembrando o conhecido apontamento de Alain Robbe-Grillet: “La fonction de l' art n' est jamais d' illustrer une vérité – ou même une interrogation — connue à l' avance, mais de mettre au monde des interrogations (...) qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes.”

3.3. A simbologia do *topus* do mistério

O lugar do misterioso está enunciado, logo à partida, no tópico dos mistérios sistematicamente enumerados: 1º Mistério,

pete à mulher segundo as tradicionais convenções sociais — aquela que partiu e parte em constantes viagens como pintora e artista.

2º Mistério, etc.. Há, portanto, uma óbvia e persistente exploração dos sentidos salvífico e da santidade. Eles anunciam-se no episódio da colocação inocente dos lacraus na caixa das aulas por parte de Joana, a quem misteriosamente os lacraus não espetam o seu mortal ferrão. A este pré-anúncio da invulgaridade da personagem, segue-se o milagre da cura de Joana, que permite lhe encontrar o amor de Jerónimo. Sofrendo as provações infligidas por quem tem poder, Joana é ainda a salvadora do seu perseguidor que acaba dizendo: “Joana Carolina foi a minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério”. Mas Joana salvará ainda os amantes em fuga e o menino inválido que dormia no banco.

Assim a sua ação salvífica está ligada aos espaços por onde passa e às pessoas que neles habitam, implicando por isso o espaço e o lugar além do espaço — o físico e o metafísico. Ou seja, a salvação não é ofertada por um Deus distante ela é humanamente construída. Daí o espanto do perseguidor senhor do engenho que se pergunta o que Joana *faz* para conseguir ter pão.

Assim sendo, também salvação, tal como o amor e a narrativa, é construída, não está feita.

Conclusão

Osman Lins, com todo este xadrez espacial, projeta a narrativa na “imensidão” do “devaneio” de que fala Bachelard, o qual logo alerta que não se trata apenas de pensar que somos “lançados no mundo”, mas também que “abrimos o mundo numa superação do mundo visto”, e, deste modo, “a imensidão está em nós”. Explica ainda que “embora pareça paradoxal, muitas vezes é essa *imensidão interior* que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos”. (Bachelard, 1989: 190-1)

Neste sentido, o universo ficcional que Osman Lins propõe ao leitor expõe o espanto metafísico atingível desde a vivência interior do homem no seu todo (neste caso, a intensa vivência de

uma mulher), numa construção de *bricolage* paciente e consciente a partir da ancoragem espacial do humano.

Referências

Augé, Marc *Não-lugares: introdução a uma antrologia da sobre-modernidade*, Lisboa, Letra Livre, 2012. (1ªed. 1992).

Bachelard, Gaston (1989). *A Poética do Espaço*, S. Paolo, Martins Fontes.

Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard.

Bittencourt, Rita *Lenira de Freitas* (2005). “Osman Lins e a visibilidade: a potencialização do limite e a subversão do perspectivismo no “Retábulo de Santa Joana Carolina””, in *outra travessia*, nº 4, Florianópolis, Santa Catarina, pp. 33-40, <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12633>

Borges Filho, Oziris (2007). *Espaço e Literatura. Introdução à topoanálise*. Franca-SP, Ribeirão Gráfica e Editora.

Burkhard Niederhoff (2013). “Focalization”, in *The living Handbook of narratology*, in Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> [view date:19 Oct 2016]

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix (1995). *Mil Platôs*, Vol. 1, S. apualo, Editora 34.

Ferraz, Antônio Máximo (2013). “A construção do sagrado no ‘Retábulo de Santa Catarina Joana’”, in *Interdisciplinar*, Ano VIII, v.19, nº 02, jul./dez. 2013, Itabaiana/SE, p. 29-44. www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/download/1636/1463

Hartner, Marcus “Multiperspectivity” in Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> [view date: 19 Oct 2016]

Lefebvre, Henri (1972). *Le droit à la ville suivi de Espace et politique*, Paris, Editions Anthropos.

- Lefebvre, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – fev.2006
- Lins, Osman (1976). *Lima Barreto e o espaço romanesco*, S. Paulo, Ática.
- Lins, Osman (1987). *Nove, novena: narrativas*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Guanabara.
- Melo, Priscila Medeiros Varjal de (2012). *Retábulo de Santa Catarina Joana, de Osman Lins: Um Discurso de Sagração do Humano*, Recife, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco-UFPE,
<http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/11635/RET%C3%80BULO%20DE%20SANTA%20JOANA%20CAROLINA%20c%20DE%20OSMAN%20LINS%20-%20um%20discurso.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Niederhoff, Burkhard (2001). "Fokalisation und Perspektive: Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz." *Poetica* 33, 1–21.
- O'Neill, Patrick (1996) *Fictions of Discourse. Reading Narrative Theory* Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1996.
- Robbe-Grillet, Alain (1963). *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Ed. Gallimard.
- Ryan, Mary-Laure "Space", in *The Living Handbook of Narratology*, Eds. Peter Hühn et al., Hamburg, Hamburg University .
- Tally Jr., Robert (2013). *Spatiality*, London/New York, Routledge.