

Comunicação apresentada em

I RETÁBULO CULTURAL OSMAN LINS

A ÁRVORE, UM PONTO, UM GRÃO: 40 VEZES A FACE DO DESENHO

Recife, 15 a 18 de agosto de 2018

Título: *Um Marinheiro de primeira viagem* nas ondas da memória e das vozes

Resumo: Escrito por Osman Lins após uma viagem à Europa, *Marinheiro de primeira viagem* é um livro de recordações, mas narrado na terceira pessoa, fato que, segundo o próprio autor, aproximá-lo-ia do gênero romance. A arquitetura textual adota o caráter fragmentário do diário, íntimo ou de viagem. E as memórias são reelaboradas em formas próximas de outros gêneros, como conto, micro-relato, ensaio, crítica de arte e até resenha. Ademais, o livro contém a transcrição de notas, entrevistas e correspondência epistolar à irmã do autor. Quanto à voz escolhida pelo autor, em *Marinheiro* não há apenas um narrador na terceira pessoa, há também um narrador na primeira pessoa e, ainda, um narrador na segunda pessoa. Situa-se *Marinheiro de primeira viagem* na notada inclinação da estética osmaniana pela aplicação de figuras e corpos geométricos à estrutura da obra, cuja máxima expressão seja, talvez, o romance *Avalovara*. Dessa perspectiva de análise, *Marinheiro* se nos apresenta atravessado por linhas, de escrita e de leitura. As que escolhemos para esta análise, a da memória e a das vozes, são apenas duas das muitas que a riqueza textual de *Marinheiro* oferece.

Palavras-chave: LINS, MEMÓRIAS, GÊNERO, VOZES

Um *Marinheiro de primeira viagem* nas ondas da memória e das vozes

Marinheiro de primeira viagem foi escrito por Osman Lins após uma viagem à Europa que ele fez no ano 1961, como bolsista da Aliança Francesa. Em entrevista a Edna Savaget, para o “Jornal do Comércio”, em dezembro de 1963 – ano do lançamento de *Marinheiro de primeira viagem*–, Osman declara ter escrito dita obra “porque estava cheio de lembranças acumuladas” (Lins; 1998: 147) e elas o “impediam de realizar [...] trabalhos de ficção” (*Id. Ibid.*). E acrescenta: “Então, planejei o relato, pus em ordem as recordações” (*Id. Ibid.*).

No mesmo sentido, o das recordações, numa entrevista anterior, a Esdras do Nascimento, para a “Tribuna da Imprensa”, em agosto de 1963, Osman declara ter vivido a experiência da escrita de *Marinheiro* como uma libertação “da carga de lembranças” (*Id. Ibid.*), uma resposta à necessidade de esquecer aquela viagem, deixando-a “[...] para todo o sempre no passado” (*Id. Ibid.*). Na mesma entrevista, Lins diz que escolheu colocar a narração de viagem na terceira pessoa, tirando disso duas consequências vantajosas: falar de si mesmo com menos restrições “e aproximar o gênero viagem do gênero romance” (*Id. Ibid.*:148). O resultado desta aproximação se enquadraria no que Antonio Candido denomina “legitimação da pluralidade” (Candido; 1989: 238¹), da qual, Candido diz, “resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; [...] autobiografias com tonalidade e técnica de romance; [...] textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.” (*Id. Ibid.*). Como Lins declara que era sua intenção, em *Marinheiro* os gêneros relato de viagem e romance só se aproximam, as fronteiras que os demarcam não ficam completamente diluídas. De fato, a viagem foi real, não imaginária; a obra é o produto dessa viagem; a primeira vinculação com o relato de viagem se desprende do título da obra; e nela encontramos um personagem em trânsito (mobilizando-se por cidades, espaços, lugares, como qualquer turista) que nos remete, por meio de sinais identificadores indiscutíveis, ao próprio autor.

¹ O número de página corresponde à página da versão digital

A arquitetura textual também lembra o diário, íntimo ou de viagem. Ela é constituída por 200 fragmentos, todos eles com títulos, excetuando o primeiro. Esse caráter fragmentário da obra e o teor, quase sempre desconexo, dos fragmentos, relacionam-se com voltar atrás no tempo através das lembranças e em como a memória se enuncia, no seu caráter de descontinuidade narrativa. Na articulação do passado, o discurso se preenche de silêncios, esquecimentos, repetições, mudanças. Numa passagem, somos advertidos: “Não se creia que este livro reflita, exatamente e sempre, o que foi sentido na viagem. Pois é escrito ao longe, sob uma perspectiva que o passar dos dias modifica.” (Lins; 1998: 133) O que lemos não é o registro da viagem (os fragmentos não têm datas), mas o sedimento que ela deixou na memória de Osman, e que o escritor, em vários dos fragmentos, reelaborou em formas próximas de mais outros gêneros, como conto, micro-relato, ensaio, crítica de arte e até resenha, ademais de incluir a transcrição de notas, entrevistas e correspondência epistolar à irmã. Talvez, ali resida a maior proximidade com o romance, visto ele como um gênero capaz de absorver outros gêneros. Nesse sentido, é significativo que Lins, em entrevistas, e o narrador, na própria obra, optem por denominá-la “relato”.

Quanto à voz escolhida pelo autor, em *Marinheiro* não há apenas um narrador na terceira pessoa, há também um narrador na primeira pessoa e, ainda, um narrador na segunda pessoa.

O próprio autor se encarrega de destacar ter optado por um narrador na terceira pessoa para a narração de viagem, para poder superar seu pudor e abordar sem restrições assuntos íntimos (Cf. Lins; 1998: 148). Identifica-se assim plenamente com o personagem, admite narrar-se a si mesmo, mas de uma outra perspectiva, mais ampla e abrangente, que o contém, e desde a qual pode observar-se. Em outras palavras, torna-se seu próprio personagem, sujeito ficcional do relato.

Em sua obra *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Leonor Arfuch diz que “[...] un autor que da su nombre a un

personaje, o se narra en segunda o terceira persona, hace un relato ficticio con datos verdaderos [...]” (Arfuch; 2007: 98). Embora o nome, aquilo que patentearia a plena identificação (os nomes alegóricos José, Ulisses e Orfeu –este último referenciado pelo personagem Eurídice– merecem uma análise que escapa aos objetivos deste trabalho), não apareça, o narrador opera com indícios de outra natureza para propiciar o reconhecimento: o visitante, o estrangeiro, o solitário viajante, o brasileiro, são algumas das formas em que o personagem é designado. E a mais significativa das remissões a Lins: ele, o personagem, é escritor e bancário (Cf. Lins; 1998: 42).

Quando o personagem se torna enunciador, ao assumir o “eu” estabelece uma ancoragem na realidade, porque às designações já mencionadas acrescenta outra que remete sem desvios a Lins: o personagem é o autor de *O fiel e a pedra* (Cf. *Id. Ibid.*: 43). A relação entre os enunciados na terceira e na primeira pessoa é construída através de parâmetros temáticos. Por exemplo, o assunto do fragmento na primeira pessoa “Os Valencianos” (Cf. *Id. Ibid.*: 118) é abordado, com anterioridade (Cf. *Id. Ibid.*:114) e com posterioridade (Cf. *Id. Ibid.*: 122) pelo narrador na terceira pessoa; em “Exílio” (Cf. *Id. Ibid.*: 24) o narrador se refere à leitura que o personagem faz de um romance de Vintila Horia, e mais avançado o relato, é o personagem que alude ao mesmo tema (Cf. *Id. Ibid.*: 46)

Às vezes, o narrador na terceira pessoa desvia o foco do personagem principal. Há, inclusive, fragmentos em que ele some completamente, como, por exemplo, em “A Bela Adormecida” ou em “A Mais Querida” cujos personagens são, respectivamente, Santa Bernadette e Edith Piaf. Há passagens inteiramente descritivas, outras construídas com verbos nas formas nominais ou com elisão de verbos. Lembram listagens, enumerações e colagens de imagens estáticas, como fotografias. Lembram notas de viagem.

Mas quando o narrador focaliza no personagem, o retrata como alguém vulnerável, sofrendo a solidão como uma espécie de desterro: “Começara a ler um romance estranho e que correspondia às atuais condições da sua vida: *Dieu est*

né en exil, de Vintila Horia.” (Lins; 1998: 24), anelando uma ligação telefônica que não chega e ao mesmo tempo rejeitando convites, pouco comunicativo e com certo temor de se afeiçoar a relações que sabe passageiras, por vezes inadaptado ao novo mapa de referências em que se encontra, no qual uma fumaça de folhas secas queimadas, umas crianças cantando, uma paisagem recortada numa janela parisiense ou a solitária melancolia de um domingo o transportam à infância, ao Recife, a um entorno de rostos familiares e amigos. Porém, adapta-se com rapidez e descobre como nomes e pessoas do seu passado se apagam na memória, ficando apenas os rostos mais queridos. A esses assuntos, que não são abordados pelo personagem-narrador, Osman deve referir-se quando diz que um narrador na terceira pessoa lhe permite quebrar o seu pudor.

O longo fragmento intitulado “Entrevista com Michel Butor” (*Id. Ibid.*: 66) constitui um desafio para a análise da voz. Construído com um narrador na segunda pessoa singular, parece emular o romance *La Modification*, do escritor entrevistado, embora se explicita que o personagem, no seu papel de entrevistador, finge ignorar a diferença de número. De fato, na obra de Butor o narrador é uma segunda pessoa plural, o que já estaria marcando uma dessemelhança. Irrompe, então, um verbo na primeira pessoa, “suponho”, desestabilizando a originalidade discursiva, mas, também, negando a existência de um narrador na segunda pessoa, desde que mostra o enunciador se apropriando das marcas do “eu” na sua fala. Poderia se pensar numa estratégia de Lins para encobrir uma crítica irônica ao artifício empregado por Butor. Não seria inverossímil, posto que também elabora extensos períodos só para ilustrar a dificuldade (que ele mesmo tem experimentado) para ler e interpretar as longas frases de Butor em *L’Emploi Du Temps*. Assim poderíamos pensar não fosse a existência da segunda pessoa em outros dois fragmentos: “Reencontro de Maio” (*Id. Ibid.*: 83) e “Descrição de Nápoles” (*Id. Ibid.*: 87). E ainda há outros dois: “A moça nas ruínas” (*Id. Ibid.*: 93) e “Córdova” (*Id. Ibid.*: 128), em que a segunda pessoa plural é usada, por polidez, designando um único indivíduo, o personagem. A impressão que levamos é a de outro desdobramento do “eu”. Se já Osman se

desdobra e instaura uma terceira pessoa para falar de si sem as imposições restritivas da sua consciência, esta segunda pessoa representaria um novo desdobramento, uma voz interior em diálogo consigo mesma.

Em alguns fragmentos de caráter ensaístico, o enunciador é um sujeito plural. Neles, o pronome “nós” designa um sujeito coletivo de contornos imprecisos com importante predomínio de um “eu” emissor de suas reflexões. (Cf. *Id. Ibid.*: 22, “Rousseau – II”: 135, “Reflexões no Louvre”: 38, “Marcianos”)

Situa-se *Marinheiro de primeira viagem* na notada inclinação da estética osmaniana pela aplicação de figuras e corpos geométricos à estrutura da obra, cuja máxima expressão seja, talvez, o romance *Avalovara*. Dessa perspectiva de análise, *Marinheiro* se nos apresenta atravessado por linhas, de escrita e de leitura.

As que escolhemos para esta análise, a da memória e a das vozes, são apenas duas das muitas que a riqueza textual de *Marinheiro* oferece. Não são linhas rígidas nem retas, mas semelhantes às ondas em que navega o *Marinheiro*. São linhas que demarcam fronteiras móveis, delimitam setores que se superpõem, e mobilizam outras linhas –como, por exemplo, as lembranças de outros tempos anteriores à viagem– que ultrapassam a linha circular, “a impressão de um círculo” (*Id. Ibid.*: 148) com que Lins representa esta “fase não inscrita no seguimento normal de minha vida, como a esfera que eu vi, em não sei que quadro abstrato, ao lado de uma curva” (*Id. Ibid.*). Fiel à sua tendência, neste enunciado Osman recorre à geometria para construir uma alegoria da viagem (metaforizada no círculo e na esfera) em relação à totalidade da sua vida (metaforizada na linha curva).

A linha circular funde, segundo o próprio Osman, as primeiras impressões com as últimas, mas fecha também o círculo da identidade autor-personagem.

A circularidade se manifesta na retomada, nos últimos fragmentos, dos tópicos dos primeiros. No início, o narrador na terceira pessoa nos apresenta o

personagem, num hotel de Lisboa prestes a ser demolido. As primeiras frases: “Eis a última etapa da viagem. Tempo de sentar-se e de escrever, penetrar nestes meses que passaram, tentar parcialmente refazê-los.” (*Id. Ibid.*: 7) nos introduzem no espaço e no momento em que o personagem se situa: o começo da escritura e o recurso à memória para a elaboração de um texto que se baseará basicamente em evocações. Da rua, chega-lhe ruído de perfuratrizes e a visão de uma mulher japonesa.

As perfuratrizes e a japonesa são elementos indiciários da circularidade que se retomam no antepenúltimo fragmento –sugestivamente intitulado com a pergunta “Começo?”–, junto a uma reformulação da situação do personagem: ele toma papel e caneta, e “Começa a escrever este relato” (*Id. Ibid.*: 142). A referência, através do pronome demonstrativo, ao próprio relato que estamos lendo, na sua completude: em primeiro lugar, desfaz a ilusão de que somente o Diário Tardio (escrito na primeira pessoa) fosse da autoria do personagem; em segundo lugar, quebra a relação entre o narrador na terceira pessoa e o personagem (desde que o primeiro passa a ser criação do segundo); e por último, evidencia a correspondência identitária entre o personagem e o autor empírico.

A escrita só começa no hotel, pois continua na casa dos Márcio, em Sintra, onde o personagem passa os últimos dias da viagem na companhia dos amigos portugueses. É ali onde ele é situado no penúltimo fragmento, “Em Paz”, mas a remissão é para o terceiro e o oitavo fragmentos, “O Asmático” e “Transcrição” respectivamente, nos quais há um comentário sobre o quarto em que os Márcio o hospedaram e uma avaliação da hospitalidade dos amigos feita pelo personagem, na primeira pessoa. Inclusive, a pergunta “Quando nos reveremos?”, no penúltimo fragmento, é uma variante de “[...] quem sabe se nos reveremos?”, no oitavo.

O fragmento final, “O Anti-Orfeu”, narrado com verbos no futuro, constitui uma prolepse. Embora contenha (narrados em tempos do pretérito) elementos retomados de fragmentos iniciais –como a menção do clube *L’Aiglon* (*Id. Ibid.*: 142 e 8), dos peixes verdes e vermelhos dos cartazes de Bordéus (*Id. Ibid.*: 143 e 7),

do portão de ferro do jardim (*Id. Ibid.:* 143 e 8) e dos bastões de bronze da loja (*Id. Ibid.:* 143 e 10)–, “O Anti-Orfeu”, como antecipação do que acontecerá, fica fora do relato circular. Porém, quase no final o narrador usa o tempo presente e termina com tempos do pretérito. Enquanto os tempos verbais do discurso que narra as ações do personagem são revertidos, ele avança para o seu futuro. Marinheiro liberado da carga de lembranças, navegando para as origens, e, ao contrário de Orfeu, sem olhar para trás.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. (1ª ed. 2002) Buenos Aires; Artes Gráficas del Sur (2ª ed.) 2007.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo; Ática: 1989. Versão digital disponível em

<https://joocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/antonio-candido-a-educacao-pela-noite.pdf>

LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo; Summus: (2ª ed.) 1998.