

**DALIANA AMARAL MIRAPALHETE**

**A INSPIRAÇÃO ÉPICA EM  
O *FIEL E A PEDRA*, DE OSMAN LINS:  
ETAPAS DE UMA CONFECCÃO**

PORTO ALEGRE

DEZEMBRO DE 2000

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM LETRAS**

**DALIANA AMARAL MIRAPALHETE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras,  
como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras,  
Área de Concentração Literatura Comparada

**ORIENTADOR: PROF. DR. MICHEL PETERSON**

PORTO ALEGRE

DEZEMBRO DE 2000

Catálogo na publicação:  
Maria Cristina Bürger, CRB - 10852  
Vera M. P. A. Pigozzi de Araujo, CRB- 10 275

L759IM1 Mirapallete, Daliana Amaral

A inspiração épica em *O fiel e a pedra*, de  
Osman Lins: etapas de uma confecção / Daliana Amaral  
Mirapallete. – Porto Alegre : UFRGS,  
2000.

121 f.

Dissertação (Mestrado em Literatura  
Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Letras. Porto Alegre, BR-RS, 2000. Orientador:  
Prof. Dr. Michel Peterson.

1. Lins, Osman, 1924-1978 : *O fiel e a pedra* :  
Crítica e interpretação 2. Literatura comparada (epopéia)  
3. Espaço na obra de O. Lins 4. Análise da estrutura na  
obra de O. Lins 5. Estética 6. Temática (amor) na obra de  
O. Lins : Ensaio. I. Título.

CDD B869.37

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Instituto de Pós-Graduação em Letras da UFRGS: funcionários, professores e colegas; em especial aos Professores Rita Schmidt, Michel Peterson e Denis Schell. Agradeço igualmente aos escultores Xico Stockinger e Eloisa Tregnago.

A CAPES, por poder ter desfrutado do auxílio financeiro da bolsa de estudos com que fui contemplada ao ingressar neste Programa de Pós-Graduação.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I. OSMAN LINS E A LITERATURA GRECO-ROMANA	17
Ponto primeiro, à maneira de laçada	17
A confecção do tecido	30
CAPÍTULO II. OSMAN LINS E A OBRA DE LIMA BARRETO: O MOLDE	52
O escritor	52
A auto-biografia	55
A incomunicabilidade no espaço romanesco	60
O espaço romanesco	62
A atmosfera	64
O espaço social	67
CAPÍTULO III. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM <i>O FIEL E A PEDRA</i>	77
A estrutura do romance ou os cortes no tecido	77
A descrição ou os alinhavos	83
O espaço simbólico ou a costura das partes	90
A INCONCLUSÃO, OU O PESPONTE	111
BIBLIOGRAFIA	116

## RESUMO

O objetivo deste trabalho consiste em demonstrar como Osman Lins, através de seu romance, *O fiel e a pedra*, rearticula o gênero épico e inscreve-se assim dentro da grande tradição literária ocidental. Estabelecer e fundamentar esta relação implicou na análise de alguns parâmetros essenciais da epopéia: o espaço, o herói e a ambientação.

Para compreender o trabalho de construção do espaço em *O fiel e a pedra*, foi necessário desenvolver um estudo desta dimensão dentro da escritura romanesca de Osman Lins a partir da teorização feita pelo autor sobre a questão espacial na obra de Lima Barreto.

Finalmente, foram consideradas as possibilidades de construção de um épico contemporâneo através da tematização do amor, da solidão e da morte.

## ABSTRACT

This work is aimed at demonstrating the way in which Osman Lins rearticulates the epic genre through his novel *O Fiel e a Pedra*, thus entering the great western literary tradition. To establish that relationship, it was necessary to examine some essential parameters of epopee: space, the hero and ambiance.

To understand the way Osman Lins has built space *in O Fiel e a Pedra*, it was necessary to study that element inside the Romanesque work and the way the author has theorized the space issue in Lima Barreto's work.

Finally, the possibilities of building a contemporary epic through love, solitude and death were considered.

A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis.

Karl Marx.

A maior força do escritor no mundo é ser escritor. É como se numa sala entrasse um pássaro.

Osman Lins.

## INTRODUÇÃO

Na trajetória literária de Osman Lins encontram-se obras que obtiveram um efetivo reconhecimento por parte da crítica estrangeira e que no Brasil não tiveram a mesma recepção. *O fiel e a pedra*, no entanto, além de reconhecido pelo público e pela crítica como “arte literária”, foi lido também por um imenso número de jovens que se preparavam para o vestibular. Se durante os anos sessenta e setenta *O fiel e a pedra* foi leitura obrigatória até mesmo para os estudantes que pretendessem ingressar na universidade, é com certa perplexidade que observamos, durante as duas últimas décadas deste século, o quase absoluto esquecimento do livro de Osman Lins, sendo que tampouco o seu nome como um importante autor representativo da literatura brasileira contemporânea é lembrado.

Como poderemos explicar a ocorrência de semelhante fenômeno? Que circuitos de transformação cultural, mecanismos sociais ou mesmo

interesses institucionais são acionados para que tão brevemente se processe o “esquecimento” de uma obra ou mesmo de um autor? Estes são sem dúvida questionamentos intrigantes, e para tentar respondê-los seria necessário, primeiramente, recorrer aos fundamentos da estética da recepção e também a contribuições teóricas oriundas de diversos campos das Ciências Humanas.

Ironicamente, Osman Lins, em sua tese de doutorado e em outras ocasiões, questionou criticamente a desvalorização e o despreço do contexto literário e social brasileiro para com a obra de Lima Barreto, a qual, segundo ele:

[...] é uma obra onde a compreensão do nosso povo chega ao máximo. Acho até que o livro é evitado porque o rosto de cada brasileiro está ali claramente delineado<sup>1</sup>. [...] concede-lhe, o seu país, bem menos do que ele desejava e esperava quando jovem – bem menos do que merecia. Não diremos, tornando vaga e abstrata a razão do seu fracasso relativo, um fracasso que muito nos elucida sobre o quanto existe de surdamente cruel e de estranhamente conservador em nossa estrutura sócio-cultural, que o combate de Afonso Henriques de Lima Barreto tenha sido contra a vida: ele bateu-se contra homens e entidades precisas, jamais conseguindo fazer-se ouvir por aqueles em favor de quem lutava<sup>2</sup>.

Osman Lins parte, justamente, destes questionamentos que refletem sobre as possibilidades sócio-políticas de criação da obra literária para construir o espaço narrativo de seu romance. Sendo a epopéia uma

---

<sup>1</sup> Comentário de Osman Lins a respeito do livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Entrevista concedida para Aureliano Biancarelli para *Veja*, 12.05.1976. In: *Outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

<sup>2</sup> *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 24.

narrativa das ações heróicas que representam, em última instância, os ideais de nacionalidade de um povo - neste caso, do povo brasileiro - a hipótese de que *O fiel e a pedra* seja uma tentativa de narrativa épica brasileira torna-se pertinente à medida que aumentamos a nossa intimidade com as idéias do autor. Construção épica evidentemente matizada pela astuciosa habilidade literária de Osman Lins, que pode ser comparada à de um verdadeiro artesão. A propósito, a atividade manual era, de maneira geral, admirada pelo autor e considerada como um necessário exercício para o homem de letras. Osman Lins não se limitou, no entanto, ao ofício de fazedor de literatura de qualidade, era ele um “guerrilheiro da cultura” e esteve sempre sensibilizado com a condição de miséria material e espiritual de seus conterrâneos. A injustiça humana parece ter sido a força motriz de sua produção intelectual. Foi um homem sintonizado com as dificuldades de seu tempo, apercebendo-se e tentando dar entendimento às problemáticas individuais e sociais engendradas pela sua época, analisadas sempre através das lentes da cosmogonia<sup>3</sup>.

Segundo as palavras do próprio Lins, com o romance *O fiel e a pedra*, editado em 1961, conclui-se uma etapa em sua atividade literária. Sobre este livro, assim se exprime o autor:

Com *O fiel e a pedra* encerra-se uma fase da minha atividade como escritor. Até então eu era tributário de uma herança literária clara e definida: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Joseph Conrad, Chaderlos de Laclos, Gustave Flaubert, e mesmo Ernest Hemingway. Mas eu acreditava estar caminhando para alguma coisa que não era nada daquilo. *O Fiel e a Pedra*

---

<sup>3</sup> “O desafio de Osman Lins”, Entrevista de Osman Lins para *Escrita*. In: *Outros problemas inculturais brasileiros*, p. 218.

representa, então, o ponto para o qual converge tudo que eu fiz antes e o ponto de onde parte o que vim a fazer depois. É uma plataforma de chegada e de saída<sup>4</sup>.

Este depoimento do escritor evidencia a particular importância deste romance na manutenção de um *continuum* em sua obra, passível de explicar-se por uma relação causal paradoxalmente constituída. *O fiel e a pedra* é, simultaneamente, demarcador de uma modificação formal e assegurador de uma continuidade essencial da temática osmaniana já anteriormente instituída em torno da solidão, das possibilidades de triunfo e fracasso, do compromisso ético e moral e, principalmente, de sua perspectiva filosófica de encarar a literatura. *O fiel e a pedra* parece constituir-se numa espécie de espaço de transição na constituição da totalidade de sua obra e anuncia possibilidades futuras que se confirmariam primeiramente em *Nove, novena* (1966) e, de maneira mais plena e definitiva, em *Avalovara* (1974), que decretaria uma alteração formal decisiva no modelo tradicional da sua narrativa literária.

Muito pouco estudada no contexto do movimento de redefinição da literatura brasileira a partir dos clássicos, a obra de Osman Lins foi, porém, bastante abordada em sua relação com a literatura francesa. Um exemplo disso é o consistente e lúcido livro de Sandra Nitrini, *Poéticas em Confronto*, onde a autora através de um estudo comparativo entre o livro *Nove, novena* e as construções narrativas dos autores franceses do *novo romance*, chega à conclusão de que:

---

<sup>4</sup> Entrevista de Osman Lins a Geraldo Galvão Ferraz. *Veja*, 28.11.1973. In: *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979, p. 168.

A perspectiva idealista e platônica de Osman Lins adequa-se ao seu projeto literário de colocar, na ordem do dia, a nostalgia da unidade perdida e o desejo de reencontrá-la; ao passo que o enfoque fenomenológico dos novos romancistas serve, com muita eficiência poética, ao seu objetivo de retratar a realidade em termos de subjetividade, já que para eles a natureza humana e a do mundo é dinâmica e mutável. [...] Osman Lins não se limita a denunciar a reificação do homem atual e, praticando uma literatura idealista, procura integrar sua personagem na natureza e no cosmos. Daí a recuperação, em sua escritura, dos ornamentos, valorizados por estabelecerem 'uma peculiar e característica relação de união entre o homem e as coisas'<sup>5</sup>.

O trabalho de Sandra Nitrini permitiu-nos redimensionar a obra de Osman Lins dentro do prisma da continuidade; cotejando os resultados de sua minuciosa análise da narrativa osmaniana em *Nove, novena*, com os recursos narrativos de *O fiel e a pedra*, vislumbramos uma possibilidade hipotética sobre a qual nortearíamos este estudo.

A virada na poética de Osman Lins, a partir de *Nove, novena*, que levou a crítica literária a compará-lo com os novo-romancistas franceses, já estava laborada, em forma germinal, n*O fiel e a pedra*, fato que se pode comprovar através do próprio depoimento do autor, quando compara este romance a uma plataforma de chegada e de saída, conforme referido.

O que pretendemos, portanto, neste trabalho investigar será o processo de edificação desta plataforma; nosso exercício consistirá em inventariar os elementos narrativos que permitiram ao autor partir dela para um redimensionamento perspectívico da escritura.

---

<sup>5</sup> NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto. Nove novena e o novo romance*. São Paulo, Brasília: HUCITEC, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987, p. 269.

Nossa hipótese é de que esta plataforma está alicerçada no exercício exaustivo da ambientação que, em nosso entender, é também produto de uma requintada técnica descritiva. Esta ênfase na ambientação seria instrumentalizada através do uso recorrente do ornamento ao longo de toda a elaboração da narrativa. A utilização do ornamento aproximará a narrativa de Osman Lins, cada vez mais, das artes visuais: o texto de *O fiel e a pedra* é elaborado à maneira de uma pintura de Giuseppe Arcimboldo; onde inúmeras pequenas unidades, humanas-vegetais-animais, constituem um todo coesamente integrado em sua heterogeneidade essencial.

Osman Lins, através da metáfora da pedra, traduzirá a sensação de plenitude que caracterizava os homens da antigüidade e que ao homem moderno só é permitido experimentar através do sentimento do amor. O encontro com a natureza, o sentimento de totalidade, será experimentado pelo homem através do amor e do apego aos seus valores, à sua moral. As considerações de São Bernardo acerca da vida de rigores que o homem deveria impor a si próprio para garantir a salvação e o amor de Deus parecem ganhar significação na composição do personagem Bernardo Vieira Cedro que, durante toda a história, ocupa-se em moldar a pedra de uma mó, assim como moldará e submeterá suas paixões em nome de uma causa maior: o prevaecimento da sua integridade como ser humano. Integridade esta representada no romance através das figuras de Bernardo Cedro e de Nestor Benício, que apesar de diametralmente diferentes, compõem, na sua fusão, o homem inteiro: maldade e bondade, amor e ódio, dúvida e determinação. Bernardo é bom e justo, Nestor é mau e ingrato.

Ambos, no entanto, são exemplos de coragem. Representariam, os dois juntos, a insólita figura de São Bernardo?

Pressupomos que é para conseguir abrigar numa mesma escritura a problemática da fragmentação do universo contemporâneo e também atender ao anseio de resgatar uma unidade primordial perdida há muito, que Osman Lins irá utilizar-se do espaço da epopéia. Conseqüentemente, ao tentarmos responder, ao longo deste trabalho, como o autor constrói esta fecunda ambientação, laboraremos de alguma maneira para o entendimento da influência do modelo literário greco-romano no desenvolvimento da literatura osmaniana, sobretudo na particular maneira “antropofágica” de incorporar as grandes literaturas mundiais.

Acreditamos, mais que tudo, na importância de reconstruir certa parcela da trajetória literária de um autor tão engajado em seu ofício de escritor como o foi Osman Lins. Para utilizar as palavras de Julieta de Godoy Ladeira: um escritor que trilhou caminhos não comuns, assumindo totalmente sua condição de escritor, vivendo com profundidade e exaltação sua aventura literária, acreditando em si mesmo, acreditando acima e além de tudo na palavra e no homem, seu semelhante, para o qual ofereceu toda a sua capacidade criativa, a maioria de suas horas, a força da arte que julgava mais importante que a vida.

## CAPÍTULO I. OSMAN LINS E A LITERATURA GRECO-ROMANA

Mas não é a esperança que me guia nesta busca, e sim o empenho de chegar, com método e coragem, a algumas descobertas. Faço-me, pois ao largo. Avanço em busca das Índias.

Osman Lins, *Guerra sem testemunhas*.

### Ponto primeiro, à maneira de laçada

Sob alguns aspectos o romance *O fiel e a pedra* pode ser entendido como uma modalidade de expressão, através da narrativa, dos sentimentos, percepções e posicionamentos ideológicos do autor sobre um mundo particular que carrega em si traços significativos do mundo épico-cosmológico<sup>6</sup> e que se revela como descrição do processo de elaboração da (im)-possibilidade de construção de um épico brasileiro; a

---

<sup>6</sup> “Agora, esta preocupação com o cosmos nasceu em mim, escritor, Osman Lins, por acaso, simplesmente porque estou no mundo? Não. Nasceu por duas razões. Nasceu porque minha convivência com a narrativa me levou a isso. E a narrativa para mim é uma cosmogonia. Eu penso assim: existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência no mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isso está ordenado, é um cosmos. Mas no momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, a sua narrativa, o mundo explode, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo, e do caos das palavras, que ele vai reordenar.” *Evangelho na taba: novos problemas interculturais brasileiros*, p. 223.

improbabilidade do uso de um ou outro termo nesta formulação é resultante da seguinte questão: *O fiel e a pedra* apresenta-se como possibilidade de elaboração de uma epopéia nacional brasileira e/ou representa uma hipótese do autor sobre a origem mesma da epopéia?

Nas últimas frases de *O fiel e a pedra* encontra-se uma sugestão de Osman Lins a respeito de como uma história, pela valorização de certas condutas e valores, pode ser oralmente transmitida de maneira que cada vez mais vá mimetizando-se aos valores e padrões de conduta idealizados pela sociedade, cristalizando-os, ou em linguagem osmaniana, *empedrando-os*.

Assim, poder-se-á caracterizar o romance como épico devido ao vislumbramento de um herói e de uma narrativa representativos do ideal “mítico” de determinado núcleo social. Lembrando o Brasil dos anos 55-60, Bernardo Vieira Cedro, o herói de *O fiel e a pedra*, em sua história de obstinação e solidão, legitima e ilustra a insustentabilidade “do ideal e da glória” de todo o povo brasileiro<sup>7</sup>. *O fiel e a pedra* pode representar a construção possível de uma narrativa épica brasileira e a sua própria explicação, ou seja, a exemplificação do *fazer* de um processo genuinamente épico<sup>8</sup>, aquilo que D’Salvatore define como poesia épica reflexa:

---

<sup>7</sup> LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977. Neste livro, o autor apresenta uma verdadeira “revelação” dos bastidores da vida cultural em nosso país, “indo da crítica aos problemas universitários à função deseducativa das festas caipiras, da análise implacável de livros didáticos à divulgação de nossa literatura no exterior.”

<sup>8</sup> Por “fazer épico” entendemos, neste contexto, o processo pelo qual uma história, pela necessidade de manutenção de determinados atributos morais e éticos que mantenham a unidade nacional, é elegida pelo povo e mantida através da tradição oral. Haja vista os estudos feitos sobre história oral a respeito da função educativa que mantém, na sociedade, as cantigas de ninar e as lendas folclóricas.

Costuma-se distinguir poesia épica primitiva e poesia épica reflexa. O primeiro tipo de epopéia classifica os poemas elaborados na fase pré-histórica de uma nação, de autoria desconhecida ou incerta, transmitidos oralmente. [...] Epopéia reflexa, diferentemente, é o poema épico destinado à leitura, elaborado por um escritor historicamente conhecido, que imita poemas épicos preexistentes e apresenta uma finalidade política, moral ou religiosa bem marcada<sup>9</sup>.

A partir desta classificação proporemos, num primeiro momento, que *O fiel e a pedra* condensa, em sua forma ficcional, um processo narrativo épico reflexo, o qual abriga uma história de intensa ação interior que lhe daria subsídios para tornar-se uma história épica primitiva. Processo reflexo, porque cada sociedade produz a ficção e a reflexão que necessita, pois “sendo a realidade vivida um sistema de múltiplas referências, a literatura se insere nela, tentando uma unificação dessa multiplicidade, [...] podendo contribuir para desestabilizar ‘certezas’ de sistemas que concorrem para a desumanização do homem, como a mecanização da vida, a tentativa de massificação das consciências; pode constituir um espaço de resistência contra esses sistemas”<sup>10</sup>.

*O fiel e a pedra*, além de apresentar-se como espelho de uma sociedade corrompida em seus valores éticos, sustenta um herói que busca recuperar o equilíbrio perdido, recompor a *idade de ouro*. A bem da verdade, poder-se-á dizer que Bernardo (por ser também um herói da contemporaneidade), pode ser considerado um anti-herói que não acaba derrotado pelo mundo. A saga e a vitória final deste personagem permitem-

---

<sup>9</sup> D. ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p.11.

<sup>10</sup> MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1986, p. 16.

nos pensar também *O fiel e a pedra* como uma tentativa épica primitiva, pois através de testemunhos orais transmitidos de boca a boca os episódios descritos no romance podem, através dos tempos, constituírem-se em fontes históricas cujo caráter estará determinado pela forma que revestem; oriundos da tradição oral, eles possuem portanto a particularidade de se “acimentarem”, de geração em geração, na memória dos homens.

Se considerarmos que em seu último livro, *A rainha dos cárceres da Grécia*, Osman Lins escreve um ensaio em forma ficcional que igualmente pode ser lido como um romance em forma de ensaio<sup>11</sup>, poder-se-á interpretar o último capítulo de *O fiel e a pedra*, o capítulo quinquagésimo, ou o “Capítulo sem número, à maneira de remate”, como um epílogo que, pela sua distinção na totalidade da obra, mostra-se deliberada e propositadamente elaborado de maneira a remeter-nos ao início da história narrada. Como se pode perceber na passagem a seguir citada, há uma clara menção de como se processa a re-elaboração dos fatos dentro da história oral:

De súbito Bernardo se sentiu modificado, no centro de uma lenda e absurdamente engrandecido: o amarelo, como se ele não estivesse ali presente, pôs-se a contar para a mulher e os cinco filhos a Guerra do Surrão. Acrescentara o número de cabras, o barracão parecia envolto em chamas, Nestor e o guardacostas Marvano eram temíveis, porém Bernardo e ele e Ubaldo eram maiores, imensos heróis. Na alva da manhã, Bernardo partiu. Desde então leva consigo, embora sem querer, um pouco do

---

<sup>11</sup> Osman Lins, nesta obra, questiona o próprio ato de escrever, em suas próprias palavras: “[...] Uma mulher que pleiteia em vão um benefício do INPS, é personagem de um romance imaginário. Julia Marquezim (a minha personagem) escreve um livro sobre este assunto. Julia morre, e o seu amante faz um estudo a respeito do trabalho dela. O ensaio (falso) na realidade é o meu romance”. “Um Livro Real sobre um Livro Imaginário”. In: *O evangelho na taba*, p. 193.

fictício esplendor com que a simplicidade de Antônio o iluminou naquela noite<sup>12</sup>.

Este relato, além de ilustrar sobre a transmissão oral (o prevailecimento do texto histórico dentro do texto literário), remete-nos à questão do herói, e a expressão *imensos heróis* leva-nos a mensurar Bernardo nas dimensões de um semi-deus, tal qual um grande herói da mitologia clássica. Osman Lins, contudo, controverte a ordem do modelo épico e, nos moldes da tragédia, escreve uma epopéia dos vencidos. Pois, originalmente, a epopéia é uma história ideologicamente posicionada que busca sobretudo enaltecer o guerreiro nobre. A aristocracia do mundo antigo via-se legitimada, enobrecida e reconhecida em sua grandeza e em seu poder político através da forma como eram apresentados os atos de bravura de seus nobres guerreiros. E é dessa mesma maneira que Lins buscará heroicizar e enaltecer o trabalhador rural do nordeste brasileiro.

Assim como a *Odisséia* é a continuação da *Ilíada* enquanto narrativa de episódios ocorridos depois da guerra, isto é, durante o regresso de um grupo de gregos para casa, a *Eneida* pretende ser esta mesma continuação por parte de um grupo de troianos vencidos e que se teriam tornado os fundadores de Roma. Não importa que isto seja historicamente verdadeiro ou não: o que importa é apenas que se tenha querido que fosse verdadeiro para legitimar determinados interesses<sup>13</sup>.

A exemplo da construção do herói vemos, no capítulo IV de *O fiel e a pedra*, a seguinte descrição dos protagonistas do romance:

---

<sup>12</sup> LINS, Osman. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus, 1979, p. 291. A partir deste momento, toda vez que o romance *O fiel e a pedra* for citado no texto, indicaremos apenas a página entre parênteses.

<sup>13</sup> KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987, p. 56.

Teresa, apesar dos pesares, não mudara muito. Aquela testa serena, capaz de aplacar todas as iras - e o agudo nariz, uma agudeza amável, de ponta de asa, os cabelos assentados, a pele transparente, tudo era tão calmo! Sombra de beira de rio. ... E Bernardo, o Vieira Cedro, por dentro daquela tristeza, seria o mesmo varão? Sobre uma coisa ele não tinha dúvidas: nada no mundo poderia moer por inteiro o seu amigo. Famoso homem, nunca visto igual, de suma lealdade e retas decisões. Modelo de grandezas (FP, p. 37).

Em *O fiel e a pedra* constatamos uma recorrência à utilização de argumentos de diferentes obras da antiguidade clássica; como Osman mesmo dizia, ele era influenciado pelos livros, não por seus autores. O que vemos nesse seu romance-poema<sup>14</sup> é o aparecimento de “características épicas” tais como o epidérmico, o eterno e o imanente entrelaçadas com o profundo, o efêmero e o transcendente, propriedades ilustrativas do romance moderno. *O fiel e a pedra*, como criação literária épica, não parece pretender resgatar a unidade dos tempos felizes, seguindo somente os moldes da epopéia homérica. Seu modelo parece corresponder também ao do tempo de Virgílio e de Hesíodo.

Para Donald Schuler é em Virgílio que “esboça-se a nova versão da epopéia. Se a epopéia antiga é construída com a substância retida pela memória, esta se coloca na origem do mundo nascente e participa da sua

---

<sup>14</sup> Esta expressão foi utilizada por Massaud Moisés no prefácio de *O fiel e a Pedra*. Literalmente: “Romance-poema, tal a pulsação comovida e o intenso lirismo que permeia o enredo, qualquer de suas páginas ressuma de 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, como se a “guerra” de Bernardo e Nestor fosse recordada por entre as névoas da reminiscência ou as lágrimas da saudade, ou entrevista na luz coada de vitrais penumbrentos” (FP, p. 15).

construção. A epopéia configura-se, então, como cosmogonia, feição que já adquirira nos versos de Hesíodo”<sup>15</sup>. Regina Igel, estabelecendo um paralelo entre a história de Roma, de Virgílio, e *O fiel e a pedra*, diz-nos:

[...] fixando lendas que passaram a ser vistas como fatos reais, e Enéias, o herói, sendo uma criação virgiliana baseada nos planos imperialistas dos romanos; o romance de Lins, de proporções bem menos ostensivas, guardou-se nos limites sertanejos de uma disputa por um lote de gado e terras, em circunstâncias desafiantes para consciências honestas e escrupulosas<sup>16</sup>.

Como foi dito anteriormente, parece evidente que *O fiel e a pedra* demonstra como uma lenda pode passar a fazer parte da memória coletiva e ganhar o *status* de verdade histórica. Sabemos que o herói de Osman Lins efetivamente remete aos heróis virgilianos, em especial a Enéias. Pois conforme o autor, em uma passagem de seu livro *O marinheiro de primeira viagem*<sup>17</sup>, intitulada *Confissão*, escreve:

Entregue, desde ontem, à revisão de *O Fiel e a Pedra*, essa tentativa de transposição, para o Nordeste de 1936, da *Eneida*. Não propriamente uma transposição, uma vez que muitos dos personagens e fatos apresentados têm origem na minha experiência. Mas a verdade é que o romance, já iniciado, foi replanejado tendo em vista o poema de Virgílio.

---

<sup>15</sup> “O projeto épico de Carlos Nejar”. *Colóquio Letras*, n. 86, julho de 1985, p. 38.

<sup>16</sup> IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: INL, 1988, p. 50.

<sup>17</sup> LINS, Osman. São Paulo: Summus, 1980, p.43.

É, portanto, procedente estabelecer semelhanças entre esse personagem épico e Bernardo, o herói de *O fiel e a pedra*. Discordamos, porém, que o romance se tenha restringido aos limites sertanejos, pois quando nos deparamos com estes dois homens: Bernardo (depositário do bem) e Nestor (depositário do mal) como protagonistas de uma guerra que envolve terra e gado, o que devemos redimensionar a partir dessa intriga é o desdobramento de um embate que aponta para valores maiores: a história de dominação que rege as relações sociais desde o colonialismo e que abarcam ainda a própria condição humana; é aí que a trama de *O fiel e a pedra* nos transporta para mais além de Virgílio<sup>18</sup>, chegamos então no “homem de ferro” de Hesíodo.

Em Hesíodo revela-se uma outra fonte de cultura que não é mais a *arete* dos nobres, mas o valor do trabalho: “O heroísmo não se manifesta só nas lutas em campo aberto, entre os cavaleiros nobres e os seus adversários. Também a luta silenciosa e tenaz dos trabalhadores com a terra dura e com os elementos tem o seu heroísmo e exige disciplina, qualidades de valor eterno para a formação do homem<sup>19</sup>”. O tema de *O fiel e a pedra* é, como em Hesíodo, a disputa pela terra: *Os trabalhos e os dias* falam-nos do processo de Hesíodo contra seu irmão Perses (que tal como Nestor Benício é um homem invejoso e avarento) pela disputa da herança das terras paternas que haviam sido tomadas por este último. A “idade do ferro”, descrita tão sombriamente nos *Erga*, mostra-nos a deturpação da justiça e da moral.

---

<sup>18</sup> A história literária tem nos mostrado que o próprio Virgílio ao escrever suas epopéias bebeu na fonte dos clássicos gregos, e especialmente nas *Geórgicas*, baseia-se nos *Erga* de Hesíodo.

<sup>19</sup> JAEGER, Werner W. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 85.

Assim como o poema de Hesíodo desvenda-nos o tesouro espiritual que os camponeses beócios possuíam, o romance épico de Osman Lins desvela-nos a insubmissão e a retidão de caráter de certa parcela do povo rural brasileiro. Povo vivificado na figura de Bernardo, um fiel de barracão de engenho, que em razão de seus valores, pela solidez de seus princípios, pelo peso do conhecimento da degeneração da realidade de seu mundo, poderia ser denominada de “raça de pedra”.

Percebe-se em Hesíodo uma primeira manifestação daquilo que Georg Lukács vai definir como a perda do céu estrelado que iluminava o caminho dos tempos, referindo-se ao momento da quebra da unidade entre o ato humano e sua plena significação no universo externo, ou seja, a possibilidade do aparecimento da filosofia, que enquanto determinante da forma e do conteúdo da criação literária é sintoma da alteridade da alma, da separação entre o eu e o mundo: “O céu estrelado de Kant não brilha senão na escura noite do puro conhecimento; já não ilumina o atalho de nenhum viajante solitário, e no mundo novo, ser homem é ser só<sup>20</sup>”. Conforme Lukács, a perda da homogeneidade do mundo aparece retratada na tragédia. No entanto, se fizermos uma breve incursão pelo mundo da lírica, observaremos que a distinção eu/mundo começava a despontar antes mesmo do aparecimento da configuração trágica do mundo. Em alguns poetas líricos aparece já uma certa preocupação com causas que estão mais ligadas a individualidade dos seres, especialmente nos poemas de Safo poderemos constatar este fenômeno. Estamos agora no começo do

---

<sup>20</sup> LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença. p. 36.

tempo dos homens e no ocaso da idade dos deuses; observa-se desde aí um progressivo afastamento do mito e uma gradual absorção no cotidiano.

Na relação homem-mundo proposta pela grande maioria dos poetas líricos, porém, não se percebe ainda o estabelecimento de um sistema lingüístico que designe os sentimentos humanos. As imagens construídas aparecem sempre ligadas a figuras da natureza, sendo ainda o ciclo vital humano representado em plena harmonia com o ciclo natural das plantas. Em *o fiel e a pedra* observamos freqüentemente a utilização deste recurso. Na seguinte passagem do terceiro capítulo, por exemplo, onde Ascânio tenta consolar os tios pela morte do filho, vemos uma descrição detalhada do espaço, principalmente das flores, que metaforicamente falam dos sentimentos que a morte, com seu poder de explosão, suscitou no personagem: “As dalias, as cristas-de-galo e as rosas rubras continuavam ao pé dos muros brancos. Mas as saudades, os risos-de-maria, as margaridas e os cravos que floriam nos velhos caldeirões azuis, haviam desaparecido” (*FP*, p.31). Neste capítulo, onde é narrado o pensamento de Ascânio, a percepção das diferenças entre as pessoas é relatada por este personagem através da sua percepção dos espaços. Ele identifica a secura e a frieza de sua avó Suzana com o pátio de sua casa, lugar onde nada germinava e que tinha apenas uma laranjeira maltratada que havia florido duas ou três vezes, mas que nunca havia dado frutos. Que sua terra era seca e que nos muros pousavam urubus, contrastando com o quintal de Lucinda que era sempre verde e florido.

Apesar da tônica dos versos líricos pousar na indiferenciação entre o mundo material e o mundo dos sentidos, podemos começar a perceber

uma subjetividade emergente, relacionada com preocupações mais íntimas de alguns poetas líricos, que passam a apresentar uma inquietação pessoal com a fugacidade da vida, com os prazeres do amor físico, que são agora cantados e começam a esboçar a complexidade e o sentido do amor espiritual, o qual se nutre na subjetividade do indivíduo. A vida passa a ter um valor fundamental, e o homem uma subjetividade nada heróica. A *tyke* (fortuna) e a *moira* (destino), na concepção épica, são ainda atribuídas aos deuses. Com a lírica vemos aparecer um deus da justiça; apaga-se a atmosfera genérica de plenitude do herói aristocrático e aparece a voz do homem comum, do homem da polis, e do homem rural de Hesíodo. Começam a surgir às vozes da individualidade, que vão dar o “tom e a melodia” da tragédia. Instalam-se no espírito humano as inquietações e as reflexões existenciais que consagram o aparecimento da filosofia e da história.

A história, para os gregos, não possuía essa denominação, nem a função de reconstrução e preservação da memória. Nas sociedades antigas este lugar era ocupado pela poesia épica, e pouco importava a sua verossimilhança com o fato acontecido; esta era construída pela necessidade de manter os mitos originais, sendo seu relato puramente atemporal, sem interesse cronológico.

A sociedade é a matéria-prima da obra literária, e sua organização vai determinar a concretude ou abstração das obras criadas. Porém, a unidade do romance não está no mundo, como na epopéia, mas na relação entre texto e leitor, que, ao narrar/interpretar uma história criam uma nova reconciliação entre matéria e espírito. Oportuniza-se um

encontro entre o mundo existente e aquele que pode ser recriado através do autor e seu leitor. “O romance é a epopéia de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade”<sup>21</sup>. O que era realidade na epopéia transforma-se em símbolo no romance de Osman Lins, cuja unidade orgânica sustenta-se na ética. É através deste objetivo transcendente que vida e sentido tornam-se inseparáveis:

Emparedado no ódio, ele tomava a consistência da calíça. Sentiu medo e raiva, um repentino desejo de viver, de expulsar o morto que nele se instalara e já se decompunha. Pensou, com terror, que o defunto ia estourar de podre e que isto seria igualmente a sua morte, o fim. Começou a chamar em seu íntimo o nome de Nestor. Era só o que podia conservá-lo uno – sentia. Era só o que podia resguardá-lo, mantê-lo dono de si. Se isto se partisse, ele também se despedaçaria, não seria mais ninguém, mais nada. E clamava e repetia o nome – e o nome se espraiava, alargava-se, crescia, era cada vez mais à tarde que descia, o mundo que o cercava, a vida. Seus joelhos vergavam, o morto era pesado. E de repente ele teve a impressão de que arrebentava, de que muitas fendas se abriam, num calcanhar, nos rins, nos ombros e de que passara o derradeiro instante de salvar-se. Sabia que estava imóvel, intato diante dos homens. E no entanto explodira com o seu ódio, devastava tudo, esvaziava-se, bramava sobre o mundo, sobre o mundo, aquele reino de maldade e covardia, onde tentara viver, ignorando que só os perversos tinham amigos e que os outros viviam sós, a isto condenados<sup>22</sup> (FP, p. 286).

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>22</sup> Esta citação remete-nos outra vez a questão do herói. Aqui Bernardo aproxima-se do herói bíblico, o que vemos é a representação emblemática de sua ressurreição, é um mito que, como Cristo, ressurge a cada leitura.

O mais caracteristicamente épico em *O fiel e a pedra* é justamente o desenrolar de um conflito ético no interior da obra, a dramática existencial elaborada pelo herói ao longo da narrativa, atravessada por um intenso fluxo de sentimentos e reflexões morais que buscam situá-lo em relação ao mundo. Por tudo isto *O fiel e a pedra* não é emoldurável por uma teoria sistematizada, só podendo ser interpretado a partir dele mesmo e das concepções literárias de seu autor.

### **A confecção do tecido**

A obra de Osman Lins constitui um bloco coerente onde se reconhece que seu objetivo foi desde sempre a construção de uma totalidade que transmitisse uma visão singular e intensa do universo. Não podemos, portanto, falar em mudança (substituição) da forma narrativa a partir de *O fiel e a pedra*, mas de metamorfose (processo). A modificação das técnicas tradicionais de trabalho com o foco narrativo, o tempo e o espaço que vimos concretizar-se em *Nove, novena*, e mais plenamente em *Avalovara*, se insinuam desde *O visitante*, delineiam-se um pouco mais em *Os gestos*, e finalmente, em *O fiel e a pedra*, vemos esse exercício chegar ao seu ápice e, a partir dele, a narrativa tomar outra forma.

A maneira como Osman Lins trabalhou o espaço em suas criações literárias foi paulatinamente distanciando-o do romance psicológico. Em *O fiel e a pedra*, onde aparece uma maior demarcação do espaço externo, a subjetividade - que não é perdida - ocupa, entretanto, outro lugar e assume outra configuração. Não existe na narrativa osmaniana uma diferença nítida

entre o objetivo e o subjetivo, o que vemos é a reconstrução de uma concepção épica do homem, onde o eu e o não-eu, o interior e o exterior, não se excluem como realidades diferentes: “O homem se sente irmanado com o que o contorna pela mãe comum, a natureza. Não espera encontrar fora de si algo essencialmente diferente de si mesmo”.

Esta intenção de demarcar mais fortemente o espaço parece ter motivado a escritura deste épico. Nenhum outro gênero literário poderia adaptar-se melhor à ilustração da comunhão do homem com o cosmos e, ao mesmo tempo, ser instrumento para denunciar e desmascarar uma estrutura social construída com base na disputa pelo poder e pela terra; uma metáfora das relações sociais que se estabeleciam em todo Brasil e que se mantém até nossos dias no meio rural: a privação da própria dignidade humana, a ditadura da fome, da ignorância e do analfabetismo.

Osman Lins, a exemplo de Virgílio, utiliza o espaço para sustentar o seu “poema”. Em *O fiel e a pedra* o espaço se emancipa e deixa de ser mero pano de fundo ou moldura para os personagens. Onde acaba o personagem e começa o espaço? Na construção do espaço social do romance está imbricada toda uma maneira de viver e resistir dos personagens (povo rural brasileiro), o espaço nasce dos seus próprios gestos, o autor tece ordenadamente espaço, personagem e ação. Vemos um claro exemplo desta relação no capítulo IV do romance, quando surge a importante figura de Antônio Chá, empregado e companheiro de viagens de Bernardo, que há quase quatro anos estava sumido. A habilidade do narrador na construção do espaço faz com que o leitor consiga co-criar e pressentir a exata importância do personagem para os donos da casa,

deixando claro o tipo de relação que os personagens estabelecem uns com os outros. A seguinte passagem do texto fala-nos desse personagem:

Foi recebido na sala, como pessoa de respeito, mas sabia que isto era uma atenção excepcional, direito conferido pela grande ausência e que não se repetiria, se na tarde seguinte voltasse. Embora se sentisse constrangido, pelas atenções, pela tristeza, prolongou a visita o mais que pôde: mal sentado no sofá, o chapéu no peito e os miúdos olhos no chão (*FP*, p.36).

Com a descrição da maneira de sentar e de carregar o chapéu, que claramente denotam uma atitude de desconforto e de excessiva humildade, o narrador sintoniza o leitor com o personagem. Antônio Chá havia sido o companheiro das últimas viagens de Bernardo, e nesta visita fica desapontado por não encontrar o Bernardo e a Teresa de antes, via ambos machucados pela vida. Nesta passagem, percebemos a importância que Osman Lins deposita na necessidade da criação da imagem, da concretização do objeto, para que a partir dele se processe o sentido, a emoção, conforme é ilustrado pelo personagem Antônio Chá, que com a intenção de sentir-se mais sintônico com o sofrimento dos amigos, pede para ver uma fotografia do menino. Somente com a visualização do rosto do morto ele consegue sensibilizar-se com a morte daquela criança que ele não conhecia:

Mas de quem haveria de ter pena, se não formava idéia da criança? Porém aqueles olhos, aquelas sobrelhas quase brancas, a enorme gola da blusa, com desenhos a cariel, a medalha no peito, já eram alguma coisa (*FP*, p.37).

Este relato demonstra a necessidade de Osman Lins de enfatizar a concepção sensorial daquilo que está sendo narrado, a imagem aparece numa tentativa de vivificação dos valores subjetivos, neutralizando assim a perda física: Em *O visitante*, seu primeiro livro, ocorre um trágico final, o aborto que a personagem principal vê-se obrigada a realizar e que culminará com sua própria morte; em *Os gestos*, temos o homem que perdeu a fala; em *Nove Novena*, no conto “Ponto no Círculo”, a figura do homem que não tem uma vista; na *Rainha dos cárceres da Grécia* a personagem principal, que além de outras perdas perde a razão, e ainda o personagem que esmigalha, com uma pedra, a própria mão; reportamo-nos a tais cenas apenas a título de ilustração, pois este tema é recorrente e aparece muitas outras vezes no transcorrer de sua obra<sup>23</sup>.

Para estudar o espaço não poderemos ater-nos apenas à sua visualidade, mas observar também em que proporção os demais sentidos interferem nesta leitura. Quais as sensações que os lugares despertam? Que sentido adquirem no nosso espírito e em nosso corpo? “Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações”<sup>24</sup>.

No decurso da investigação sobre a estética transcendental Kant nos diz que há duas formas puras da intuição sensível, o espaço e o tempo, e que a capacidade receptiva para obtermos representações mediante o modo como somos afetados por objetos denomina-se sensibilidade, a intuição só acontece na medida em que nos for oferecido um objeto: “O

---

<sup>23</sup> É importante registrar, apesar de não desenvolvermos a questão numa perspectiva lingüística ou etimológica, que *perda* e *pedra*, são palavras compostas pelas mesmas letras e possuem uma perceptiva assonância.

<sup>24</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 92.

efeito de um objeto sobre a capacidade de representação, na medida em que somos afetados pelo mesmo, é sensação”<sup>25</sup>. O espaço, portanto, é uma representação *a priori* necessária que subjaz a todas as intuições, ele é assim considerado a condição externa da possibilidade dos fenômenos, e o tempo nada mais seria que a forma da nossa intuição interna.

Podemos inferir, portanto, que o espaço narrativo possui dois aspectos: um em que o objeto é considerado em si mesmo e outro em que se apreende a forma da intuição sensível desse mesmo objeto:

Tal forma precisa ser procurada não no objeto em si mesmo, mas no sujeito ao qual aparece, não obstante diga efetiva e necessariamente respeito ao fenômeno desse objeto. [...] na intuição a representação de um corpo não contém nada do que pudesse ser atribuído a um objeto em si mesmo, mas apenas o fenômeno de algo e o modo como somos afetados por ele. Esta receptividade da nossa capacidade de conhecimento denomina-se sensibilidade, a qual permanece infinitamente distinta do conhecimento do objeto em si mesmo [...].”<sup>26</sup>.

Todas estas questões a propósito do fenômeno e das relações entre o sujeito e o objeto refletem-se, no contexto do romance moderno, no problema da perspectiva e do foco narrativo com implicações na construção do espaço e da ambientação.

O ponto de vista perspectívico, que surge no Renascimento com o desaparecimento da visão religiosa de mundo, e que, por fim, entra em declínio nas artes modernas, é uma problemática na qual Osman Lins engaja-se e torna em ponto central de sua busca por uma construção que

---

<sup>25</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Abril, 1980, p. 39.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

traduzisse mais justamente o homem contemporâneo e conseguisse denunciar e aproveitar narrativamente o sentimento de incompletude e solidão que o assola. “A visão não perspectivica do mundo, expansão de transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea”<sup>27</sup>.

Anatol Rosenfeld, estudando a problemática da perspectiva, elabora como hipótese básica a idéia de que em cada fase histórica existe um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, onde cada época carregaria consigo uma certa unidade de espírito e sentimento de vida. Considera, assim, a perspectiva um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível. Esta seria uma característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo. A consciência individual relativiza o mundo a partir dela e reveste-o de uma ilusão de mundo absoluto. É, portanto, uma visão antropocêntrica do mundo e, por isso, impossibilitada de manifestar-se durante o período medieval, onde a ordem do mundo é determinada pela vontade divina, “cuja constituição não depende das formas subjetivas da sua consciência”<sup>28</sup>.

Depois da revolução copernicana o mundo perde seu caráter de imobilidade e a Terra começa a mover-se, mudando também a visão de mundo do homem; conforme Rosenfeld:

[...] esta revolução é seguida de outra, no dizer de Kant: já não é o mundo que prescreve as leis à nossa consciência, é esta que prescreve as leis do mundo. Antes de tudo, prescreve-lhe as

---

<sup>27</sup> Osman LINS. *Lima Baretto e o espaço romanesco*, p. 94.

<sup>28</sup> Anatol ROSENFELD, . *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 79.

perspectivas de espaço e tempo, formas subjetivas da nossa consciência, mercê das quais projeta a realidade sensível dos fenômenos<sup>29</sup>.

A hipótese de Rosenfeld é, portanto, de que ao eliminar a perspectiva o modernismo está também renegando a visão de mundo que se desenvolve com o Renascimento. A arte passa então a apresentar-se como jogo, que não é precisamente a realidade, não pretende ser o mundo nem a vida propriamente ditos, mas representação, disfarce, máscara.

As alterações no romance moderno devem ser da mesma ordem e intensidade das provocadas nas outras artes. A eliminação da ilusão do espaço parece corresponder no romance à supressão da ordem cronológica. As categorias de espaço e tempo tidas como absolutas passam a ser tratadas como subjetivas e relativas:

Sabemos que o homem não vive apenas 'no' tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como horizonte de possibilidades e expectativas<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 82.

As modificações que de alguma forma se relacionam com a supressão do tempo cronológico fazem com que o narrador, no afã de não apresentar a “realidade como tal”, procure superar a perspectiva tradicional através da incursão no psiquismo das personagens. O narrador deixa de ter uma função estritamente mediadora.

Osman Lins, porém, fugindo do modelo psicológico, onde o personagem estabelece um conflito interior, mas buscando introduzir em seu texto a problemática existencial do homem no mundo, intermeia em sua narrativa o narrador tradicional - no sentido de que mantém o modelo de tempo cronológico - com muitos momentos de supressão da atividade mediadora do narrador, apresentando *diretamente* o pensamento das personagens.

Apesar de submeter suas personagens a uma abordagem microscópica de seus sentimentos, Osman Lins mantém a unidade romanesca nos moldes da epopéia. Durante toda a narrativa de *O fiel e a pedra*, as personagens estão envolvidas com sua interioridade, lugar onde o tempo cronológico não existe. Paradoxalmente, porém, não vemos ocorrer uma dissolução da cronologia, nem da motivação causal e tampouco do enredo e da personalidade. Personagem, ação e enredo continuam sendo tecidos ordenadamente através de um permanente diálogo entre diferentes focos narrativos: a) quando a narrativa centra-se numa perspectiva externa e objetiva, ou b) quando está aderida ao pensamento dos personagens. Grifaremos na citação a seguir os momentos em que o narrador vê a cena de fora, o restante da passagem está ligada ao pensamento da personagem:

*Bernardo abriu a gaveta, pôs o parabellum no coldre. Antônio estava de pé. Ele se voltou sem encara-lo, estendeu novamente a mão para o chapéu e, dos pés à cabeça, vibrou: em seu espírito, a morte se fez carne. Oh! Como pudera ser tão cego? Como pudera suportar... Pôs o chapéu no balcão, vestiu o paletó. A morte um perfil de pássaro, aguardando-o na estrada. (FP. p. 284)*

Mais uma vez recorreremos à comparação da obra de Osman Lins com a pintura de Arcimboldo, que apesar de estar muito distante cronologicamente dos modernistas faz em sua pintura alterações que eliminam ou borram a perspectiva; a representação do ser humano é deformada e fragmentada, porém, mantém uma unidade primordial, tecida com inúmeros elementos que de maneira epidérmica formam visualmente o semblante humano, que apesar de fragmentado é retratado como indivíduo íntegro: “O abandono da perspectiva mostra ser expressão do anseio de superar a distância entre indivíduo e mundo; [...] Assim, a perspectiva, de início recurso artístico para dominar o mundo terreno, torna-se agora símbolo do abismo entre o homem e o mundo”<sup>31</sup>. *O fiel e a pedra* segue, em certa medida, um modelo de causalidade afim com os moldes da literatura tradicional, porém, em sua totalidade, estrutura-se baseado numa construção temporal/espacial circular. Osman Lins distancia a narrativa do tempo linear e progressivo através da utilização da técnica da rememoração, reportando o leitor para o início da narrativa.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.88.

Transformando em nossas, ainda as palavras de Anatol Rosenfeld, podemos dizer que n*O fiel e a pedra*,

dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade<sup>32</sup>.

O espaço romanesco de *O fiel e a pedra* superavalora a concepção cosmogônica do protagonista, a transcendência do gesto individual e a urgência de uma ação moral definitiva. Esta ação, porém, caracteriza-se, sobretudo por um movimento interior, introspectivo e individual do herói, que se vincula mais a uma temporalidade vivencial do que a uma temporalidade cronológica. O modelo épico tradicional nos diz que a epopéia corresponde ao tempo do mito (Lukács), possuindo como característica essencial o fato de que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade representada pelo sistema de valores finito e fechado do universo épico onde o homem não havia ainda descoberto sua interioridade. O herói de Osman Lins encontra-se investido dessa interioridade, entretanto, seguindo a classificação de gêneros nos Livros III e X da *República* de Platão e da *Poética* de Aristóteles, podemos encontrar n*O fiel e a pedra* características de um romance épico, no que diz respeito às formas da narrativa. Osman Lins modernizará a atuação do

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 90.

herói no texto épico pela inclusão da dimensão subjetiva no universo de seus personagens. O autor transforma o narrador de *O fiel e a pedra*, ora em Eu narrador fixo, ora em um Eu narrado em transformação, através da utilização de trechos demarcados no texto por asteriscos. Estes asteriscos entrecortam a narrativa ao longo de quase todos os capítulos, como se fossem parênteses dentro do texto; os asteriscos marcam uma mudança do tom narrativo deixando, via de regra, transparecer nesses momentos o próprio pensamento de cada personagem, omitindo dessa forma o narrador objetivo.

Com respeito, porém, à personagem Teresa, Osman Lins utiliza-se de uma técnica onde o narrador supera o narrador tradicional, na medida em que seu enfoque da personagem permanece externa; na grande maioria das vezes descreve-lhe apenas o comportamento exterior, quase nunca penetrando-lhe a alma. Esta talvez seja uma hipótese que nos permita considerar Teresa a “pedra” do romance, “um peso fixando a vida”. Nos capítulos XIV e XV do livro Osman Lins aprofunda sua caracterização da personagem Teresa; nestas páginas são relatados os dias em que o casal recebe a visita do sobrinho.

Durante a viagem de Ascânio ( o sobrinho) para o Surrão há uma detalhada descrição do caminho que leva até o engenho; neste relato temos uma clara imagem da miséria que estava instalada nos campos: os homens sem trabalho, as galinhas magras...

No entanto, o cheiro de fogo, de lenha, de milho cozinhando e de bolo recém feito, que ambientam a acolhida de Teresa e Bernardo ao sobrinho, criam uma atmosfera de aconchego. Os seis dias da estada de

Ascânio foram dias nublados e chuvosos. Ascânio demonstra um evidente interesse pelas xícaras e pires japoneses de sua tia, elementos que Bernardo relaciona à delicadeza de seu amor por Teresa:

Em Teresa, nem a vida nem a velhice poderiam destruir certos traços, sua fidelidade aos pequenos ritos diários, o hábito de tudo fazer bem, certa finura no utilizar as mãos, que perdiam a suavidade mas conservavam a leveza e nunca seguravam brutalmente um objeto, dando sempre a impressão de que apenas o tocavam, como se tudo no mundo fosse frágil – igual às xícaras de porcelana (*FP*, p. 205).

Encontramos uma nova alusão às pedras, como se estas de alguma forma representassem a vida e a morte. Antônio Chá faz repicar pedras sobre a água e Ascânio pede para que ele lhe ensine a peripécia. O narrador relata esta brincadeira usando uma construção verbal que atribui vida à pedra:

– Me ensina a sangrar.  
Antônio ensinava, ele jogava, a pedra mergulhava sem nenhum mistério entre os piripis e as baronesas.  
– Carece de você fazer a pedra leve, Ascan.  
– Mas como?  
– Agora vou fazer a bicha roncando.  
Jogava a pedra no ar, ela gemia grosso, parecia um besouro mangangá.  
– Agora vou jogar três, uma no rabo da outra (*FP*, p. 89).

Mais adiante vemos a criação de um clima fantasmagórico, espectral, constituído de luzes e de sombras, que ambientam a transfiguração de Teresa, a quem Ascânio vê como que enfeitada sob a

luz da lua. “... ela deixou-o, deu alguns passos e parou ante uns velhos degraus de cimento. Mármore – disse” (*FP*, p.92 ).

Eles se encontravam no local onde havia existido um antigo cemitério, e Ascânio entendeu que o canto que ela entoara à beira do açude e que parecia querer adormecer as águas e o reflexo da lua, era o canto para um morto. Vemos agora, inversamente à vivificação observada através do relato da leveza da pedra, uma clara relação entre as pedras e a morte. Esta dualidade está também colocada na existência de duas luas, uma no céu, impassível, e outra móvel, refletida na água, que delimitam o cenário durante todo o desenrolar do episódio.

Continuaremos tratando a temática da dualidade para examinar a inclusão dos asteriscos dentro da narrativa de *O fiel e a pedra*, na medida em que utilizaremos as caracterizações de verticalidade e horizontalidade conforme foram trabalhadas por Donald Schüler<sup>33</sup> ao tratar da questão do espaço no romance:

A verticalidade sustenta a arquitetura central do poema-síntese do Medievo, a Divina Comédia. Vertical é o movimento de Dante, o peregrino do outro mundo. Anda para baixo, quando a viagem é para o Inferno, e para cima, na ascensão pelos círculos do Purgatório.[...] O romance, aparecido no ocaso da Idade Média, substitui a linha vertical pela horizontal. Dom Quixote, herói romanescos, desamparado de poderes do alto, desloca-se na superfície terrestre, sem norte, em busca de um país que só existe na imaginação.

Chamado à horizontalidade, o herói recupera o corpo que lhe foi negado na literatura medieval. Beatriz, só espírito, não tem idade. O herói romanescos ingressa com o corpo no espaço

---

<sup>33</sup> SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 60.

terrestre: vive, luta, sofre, come, ama, morre.  
Física é sua trajetória pela terra.

Dessa mesma maneira, caracterizaremos Teresa como uma personagem vertical, na medida em que ela, assim como Beatriz, serve como uma espécie de guia, de fio de prumo para Bernardo, este sim, apresentado até o capítulo XLI como um personagem eminentemente horizontal. Tal qual Dom Quixote, Bernardo luta e leva até as últimas conseqüências sua crença no homem e na possibilidade de vitória de seus ideais humanístico/cosmológicos.

Porque dizemos que ele é um personagem horizontal até o capítulo quarenta e um? Pela seguinte razão: encontramos na epígrafe do capítulo XLIX a citação, “*E ouviu-se um estrépito e clamor intenso*” (Homero, *Ilíada*, rapsódia XLI), acontece que a *Ilíada* contém apenas XXIV rapsódias, e esta estrofe, em realidade, encontra-se no canto IX da *Divina Comédia*<sup>34</sup>: “...reboou violento e espantoso estrondo”. Ao analisarmos o desaparecimento dos asteriscos dentro do romance, percebemos que a última vez em que estes deixam de segmentar o texto é exatamente no capítulo XLI, e é a partir deste momento que o personagem Bernardo começa a verticalizar-se, alcançando este objetivo no último quadro do romance quando, depois de sentir-se fragmentando e esvaindo-se num ódio que o fazia tomar a consistência de caliça (conforme nossa citação na página 30 deste trabalho), surge então uma solução divina: Bernardo é salvo pelo aparecimento de Ubaldo, uma personagem claramente inumana

---

<sup>34</sup> DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia*. São Paulo: Abril, 1979, p. 52.

e ligada a uma força superior; ele definitivamente não é um homem comum:

[...] em meio aos homens e como indiferente à existência deles, recortava-se um perfil conhecido: o chefe do grupo ao qual abria de noite a porta do barracão. ‘Meu nome é Ubaldo.’ Aquele franzino perfil de pássaro, desconcertante em sua incompreensível altivez, onde o encontrara Nestor? Nem ao menos sabia de que lado ele viera. O homem surgira sem rumor, como um enfeitado. Continuava voltado para longe, parecendo ausente, entregue a pensamentos remotos, mas ao menor gesto de ameaça haveria de voltar-se e ergueria a mão, conciliador, com sua irritante e serena confiança (FP, p. 277).

E porque Osman Lins “prega-nos esta peça”, criando um jogo com o número quarenta e um? Nossa hipótese é de que, ao arquitetar seu romance com quarenta e nove quadros, ele não fecha uma seqüência, ao contrário, abre seu romance à escritura da humanidade, sugerindo que *O fiel e a pedra* seja a XLIª rapsódia da *Ilíada*, remetendo-nos a cada epígrafe, ou a cada novo quadro do romance a um clássico da literatura universal. Temos no capítulo XLII uma citação de Virgílio, no XLV, de Homero e no XLIX de Camões e de Dante, apresentada como se fosse de Homero. Fica-nos, portanto, evidente a intenção de Osman Lins de mostrar que a história do imaginário coletivo, isto é, a história dos homens e das mulheres, é em realidade um grande *Mil e uma noites*, e que todos somos um pouco Sherazade, sendo a história de cada homem e de cada mulher um prolongamento da história da cultura. Assim como Bernardo verticaliza-se a partir do capítulo XLI, Osman Lins escreve a XLI rapsódia

da *Ilíada*, como também Virgílio, Camões e Dante escreveram outras tantas partes desta grande epopéia que é a história da humanidade.

Podemos ainda relacionar a citação de Dante, referida como de Homero, com os textos bíblicos, pois a frase “*E ouviu-se um estrépito e clamor intenso*” nos remete imediatamente ao final do Novo Testamento - para o *Apocalipse*. Esta hipótese ganha força quando a relacionamos com uma citação do capítulo XLV de *O fiel e a pedra*, em cuja epígrafe lê-se:

Bem depressa alcançaram a corrente do Oceano e a Pedra Branca, enfiaram pelas portas de Hélios, ultrapassaram o País dos Sonhos, e ei-los enfim no Prado dos Asfódelos, onde habitam as Almas, imagens dos Mortos (Homero, *Odisséia*, rapsódia XXIV).

Sendo a referida citação:

Teresa contemplou as duas massas de nuvens que pairavam como asas sobrenaturais à esquerda e à direita dos seus ombros, uma lembrando as crinas prateadas de um cavalo, a outra semelhante a uma trombeta, ou à pá recurva de um moinho, absurda escadaria de cirros, com suas lajes imensas, unidas no espaço eterno. Com uma espécie de ânsia, viu amadurecerem as nuvens baixas, a luz do sol parecendo crescer dentro delas como um sumo. O compassado bater dos cascos no caminho, o ranger da sela, cantiga dos pássaros, roçar das ramagens, tudo emudeceu. *E de súbito* as nuvens se fenderam na linha do horizonte, uma luz branca jorrou da extensa catarata e a terra vibrou, ressoou como um sino. A fenda incendiou-se depressa, brilhos de mel, de violeta e chamas trespassavam-se, as nuvens começaram a arder e *propagou-se nos céus um clamor*, um ondear de reflexos, um voar de vermelhos cada vez mais cálidos, que se desdobravam, subiam, inflamaram as crinas do cavalo, alcançaram-se aos últimos degraus da escadaria.

Tudo falava uma linguagem cujo sentido ela não podia alcançar – e isso fazia tremer, pois aqueles sinais eram terríveis em sua grandeza (FP, p. 244. O grifo é meu).

Fica, portanto, clara a intenção de Osman Lins de incluir-se, e incluir a todos os homens e mulheres no “grande livro da humanidade” e, nos moldes de Jorge Luis Borges<sup>35</sup>, no conto *O Imortal*, onde seu personagem construído com base na linguagem mostra-nos que as palavras é que se immortalizam e fazem do homem um imortal, na medida em que esse é o definitivo legado da humanidade. O imortal de Borges, assim como o romance de Osman Lins, nos mostram que a imortalidade só existe na linguagem, nas palavras que atravessam os séculos, os milênios e as consciências.

A história rememorada n*O fiel e a pedra* tem seu término no capítulo quarenta e nove, pois o último quadro é denominado “Capítulo sem número, à maneira de remate”, sendo descrito a partir de uma outra perspectiva, após o término da grande aventura que durou o tempo cronológico de um ano - um ano se passou entre o episódio da morte do primeiro filho de Bernardo e Tereza e a gravidez do segundo filho do casal, que receberá o nome de Ubaldo. Neste capítulo de remate o narrador, vinte e cinco anos depois dos acontecimentos no Surrão, relata-nos no presente e brevemente (em duas páginas) o destino de cada personagem. No sentido de reforçar esta evidência, assim como também a da estrutura cíclica do romance, transcreveremos os significados apresentados por Jean Chevalier para os números quarenta e quarenta e nove:

---

<sup>35</sup> BORGES, Jorge Luis. In: *O Aleph*. S.Paulo: Globo, 1992.

**Quarenta e nove:** Este número, que é o quadrado de sete, tem, entre os lamaístas, a mesma significação cíclica do número quarenta entre os judeus, os cristãos e os muçulmanos. É o prazo necessário para que a alma de um morto ganhe definitivamente sua nova residência. É o término da viagem.

**Quarenta:** É o número da espera, da preparação, da provação ou do castigo. Sem dúvida, o primeiro aspecto é o que menos se conhece, embora seja, ao mesmo tempo, o mais importante. Pode-se dizer que os escritores bíblicos marcam a história da salvação, dotando os acontecimentos principais com este número; ele caracteriza assim as intervenções sucessivas de Deus, que se invocam uma à outra<sup>36</sup>.

Em tais circunstâncias, o que representaria começar o livro com o relato da morte do filho? Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, classifica a obra de Osman Lins dentro de uma tipologia de romances de tensão interiorizada na qual “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia e o mundo pela ação: evade-se subjetivando o conflito<sup>37</sup>” a exemplo das obras de caráter eminentemente psicológico. Ora, o episódio da morte do filho, determina o início de uma aventura carregada de dramaticidade que pré-dispõe o leitor a embarcar numa viagem pela interioridade de cada personagem. O narrador atravessa a alma das personagens abrindo cada vez mais véus, entretanto, este fato não nos permite caracterizar o romance como psicológico, pois a cada desvelamento entra-se em contato com individualidades que se tornam cada vez mais questionadoras do seu lugar no mundo e da sua valia nele. Neste ato de interiorização, os personagens desenvolvem um auto-reconhecimento que

---

<sup>36</sup> *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 757 e 758.

<sup>37</sup> *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979 (2ª. ed.), p. 440.

os leva a acreditarem na necessidade de lutar contra a transgressão das regras elementares do princípio de humanidade, e esta luta passa então a ser a razão mesma de suas existências, de sua permanência no mundo.

Não encontramos, no relato, referência ao estado das coisas anteriormente ao episódio da morte do filho; o antes nos é contado através da rememoração, que está contida numa rememoração ainda maior, a totalidade da obra. Esta nos é dita por um narrador estranhamente onisciente, que é conhecedor de todos os fatos da episódica mas que desconhece o que se passa no mundo interior de cada um, na subjetividade de cada personagem, inclusive dele próprio. Narra a sua experiência do mundo que, através da memória toma outra forma, transmuta-se para experiência da palavra, sendo que para conseguir essa alquimia da palavra Osman Lins utiliza-se de um outro tipo de narrador, também onisciente, porém conhecedor do mundo interior de cada personagem; este é claramente um narrador mais indeciso, com muitas dúvidas de suas concepções. É justamente esta experiência 'empedrada' na palavra que permitirá o desenvolvimento da ação interna dos personagens. Dentro de uma mesma estrutura existem, então, duas histórias que se mesclam e fusionam: a narrativa de um legítimo espetáculo de far-west, ambientado no sertão pernambucano, e a narrativa da interioridade, que Massaud Moisés traduziu como retrato de Bernardo e Teresa.

Se a epopéia, como vimos, caracteriza-se eminentemente pela ação, poderemos talvez interpretar este movimento da interioridade como a manifestação mais épica do romance. Como vai Osman Lins conseguir isto? Assim como existem duas histórias, existem também duas temporalidades:

o tempo cronológico, expresso na narração dos episódios, que seria o tempo do western, e o tempo vivencial, a narrativa da experiência da memória. A chave para o trinco da vontade. Da vontade de saber de si, do mundo, da vontade de fazer valer a humanidade, a dignidade do homem, ultrajada pela figura de Nestor Benício, o grande patrocinador do far-west, e glorificada por Bernardo Cedro, o herói de uma nova épica/época, a do homem contemporâneo, que no inevitável individualismo resultante da conquista da interioridade, deverá aprender a utilizá-la como antídoto para o seu próprio veneno. Ele é o herói da ação silenciosa, a ação que não está posta no tempo cronológico, mas que atua efetivamente na realidade.

Estando esta ação, posta no texto, em narrativas demarcadas por asteriscos, fizemos um pequeno inventário sobre o referido sinal, tal como aparece em alguns dicionários: No grego, *asteriskos*, ou estrelinha é empregado pelos gramáticos para indicar passagens de boa qualidade nos textos que examinam. No latim, *asteriscus*, é utilizado para indicar lacunas no texto, entrando na língua portuguesa no século XVI, por ser uma palavra erudita. Encontramos ainda, uma designação que permite-nos mais claramente fazer uma aproximação com a utilização que Osman Lins faz do asterisco em seu texto: Sinal em forma de estrela, com ou sem parêntese, para indicar uma nota ao pé de página, uma supressão, uma convenção, separação de períodos etc. Em lingüística histórica emprega-se para indicar uma forma ou palavra hipotética, isto é, de que não se tem documentação. A subjetividade e a interioridade possuem a evidência de existir, porém, são coisas que não se registram de forma documental, não há provas da sua existência. Se considerarmos estas designações e as relacionarmos com o

significado da palavra estrela, torna-se possível fazer um paralelo entre a utilização do referido sinal e a concepção do romance em quarenta e nove capítulos:

No que concerne à estrela, costuma-se reter sobretudo sua capacidade de *luminar*, fonte de luz. [...] As estrelas traspassam a obscuridade: são faróis projetados na noite do inconsciente. [...] Tanto para o Antigo Testamento quanto para o Judaísmo, as estrelas obedecem às vontades de Deus e, eventualmente, as enunciam (Ísaías, **40**, 26; Salmos, **19**, 2). Portanto elas não são criaturas puramente inanimadas: um anjo vela sobre cada estrela (1 Enoch, **72,3**). E daí para que se começasse a ver na estrela o símbolo do anjo era só um passo, que não tardou a ser dado: o Apocalipse fala de estrelas caídas do céu (**6**, 13), como se se referisse a anjos caídos<sup>38</sup>.

Ao estabelecermos estas conexões entre os significados de estrela, do número quarenta e do número quarenta e nove, esclarecem-se os propósitos do autor quando arquiteta a engenhosa construção dos capítulos do romance; entendemos, por fim, a milagrosa conclusão com o aparecimento de Ubaldo e a vitória de Bernardo sobre seu inimigo Nestor. Uma vitória que representa muito mais que a supremacia de um homem sobre outro, a epícrise de *O fiel e a pedra* simboliza, antes de tudo, o *ideal e a glória* do homem naturalmente digno.

Em certas passagens, no decorrer deste estudo, realizamos já algumas relações intratextuais entre o *fiel e a pedra* e outros romances e contos de Osman Lins; ocorre-nos agora que a emaranhada técnica de construção da *Rainha dos cárceres da Grécia* muito se assemelha com o

---

<sup>38</sup> *Dicionário dos símbolos*, p. 404.

jogo de números e citações que o autor constrói nos últimos capítulos de *O fiel e a pedra*.

## CAPÍTULO II. OSMAN LINS E A OBRA DE LIMA BARRETO

O mundo é uma caverna, fechada e escura. Dentro dela, um dragão. É com ele que lutamos. Muitos lutam, mas a maioria é tragada. Pode parecer, mas não é uma atitude de desespero, é a de quem aceita o combate.

Osman Lins, Guerra sem Testemunha

### O escritor

Considerando-se a posição de Osman Lins com respeito à obra de Lima Barreto, parece-nos ser evidente que *O fiel e a pedra* propõe-se como um romance de finalidade política definida, coincidindo, também neste aspecto, com os textos de Lima Barreto; em ambas as obras percebe-se igualmente uma preocupação moral e ética bastante bem demarcada. No

romance de Osman Lins encontramos uma tentativa de construção e valorização de um quadro de valores éticos que promova, através da identificação pela leitura e pela tradição oral, a consciência social e individual de um povo subjugado e desconhecedor de sua própria história de submissão.

A relação que Osman Lins estabelece com Lima Barreto ancora-se, dentro de uma problemática da cosmogonia, na oposição entre o poder e a tentativa de construir uma obra pessoal e identificada com seu tempo.

Osman Lins afirmava que a literatura, para Lima Barreto, não servia apenas a uma necessidade de expressão, para Lima a literatura era comunicação, e comunicação militante. Era um instrumento bélico, assim como também o foi para Osman Lins. Esta atitude evidencia-se por exemplo na seguinte passagem de seu escrito a respeito do livro *O fiel e a pedra*, intitulado *Confissões*: "Mas duas outras razões, talvez mais importantes, respondem pelo que há de exterior na obra. Uma, intelectual, é a reação contra certa literatura 'despojada', contra a qual se insurge Gilberto Freyre. Outra, é de natureza passional. Ascânio angustia-se com o desaparecimento de seus mitos"<sup>39</sup>.

Podemos, a partir desta "confissão", inferir que para o autor a literatura se propunha à maneira de cinzel, de instrumento de trabalho, de diálogo com a vida. Esta forma de sentir, viver e escrever aparece mais nitidamente definida em seus ensaios e matérias jornalísticas, onde registrava os acontecimentos da vida do país, tanto os fatos da vida política como os sintomas desta particular organização dentro do

---

<sup>39</sup> *Marinheiro de primeira viagem*, p. 43.

funcionamento social e psicológico dos cidadãos. Em *Guerra sem testemunha*, Osman Lins escreve em forma de reflexão e confissão, com notável profundidade, sobre o escritor, sua condição e seu compromisso com a realidade social. Encontramos neste livro a seguinte colocação com respeito aos problemas do escritor no mundo e sua relação com a transcendente temporalidade de sua escritura:

Uma certa intemporalidade e uma certa universalidade, contudo, são inevitáveis na obra literária, que não perde jamais, pelo menos a ponto de invalidar-se, o significado social ao alcançar civilizações para as quais não foi escrita. A incompreensão da bondade não é fenômeno apenas dos tempos em que surge *O idiota*; nem morre com Cervantes, na Espanha, a necessidade de saber que alguém é capaz de investir contra moinhos. A natureza da palavra escrita e ainda mais a do livro solicita os temas permanentes; as próprias condições de realização da obra literária, que não raro exige anos de trabalho, ou mesmo uma vida, imporiam, se outros motivos inexistissem, indagações sobre problemas não caracterizáveis como do seu tempo ou urgentes; por último, o escritor, ser tendente a abranger em seu espírito a totalidade das coisas, ligado embora ao seu povo e à época em que vive, é avesso a quaisquer limitações<sup>40</sup>.

Cinqüenta anos distanciam Osman Lins de Lima Barreto, mas os problemas sociais continuam, em essência, os mesmos. Vinte anos nos distanciam das condições originárias da obra de Osman Lins, contudo vemos ainda no cenário nacional o mesmo tipo de problemática social, principalmente no que diz respeito aos homens, mulheres e crianças do campo, que na maioria das vezes vivem, em nosso país, ambientados

---

<sup>40</sup> *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974, p. 217.

numa atmosfera medieval e, não raro, em condições piores que as da servidão, num eterno voto de fidelidade sem garantia alguma de continuidade.

A insatisfação, portanto, com o perfil da sociedade à qual pertencem, faz com que escritores como Osman Lins e Lima Barreto transformem suas vozes individuais em instrumento de expressão de um desejo da coletividade, convertendo assim o sujeito individual em sujeito coletivo:

O escritor é quase sempre um homem que, ligado aos semelhantes, vê-se condenado, pelo seu modo pessoal de ver e pela intensidade de suas perquirições, a uma solidão que não é física e nem mesmo, a rigor, espiritual no sentido ordinário do termo. A sua é a solidão da percepção intensa e do ato de exprimir. Ele fala aos outros homens. Devido, porém, à própria decisão com que mergulha no âmago das coisas, instaura-se entre ele e os demais uma espécie de nuvem que desfigura a mensagem.<sup>41</sup>

### **A auto-biografia**

A influência autobiográfica é uma característica muito forte dentro da obra de Osman Lins, que apesar de invadir as páginas de seus livros com a presença de sua história pessoal é um homem voltado para fora, para o mundo concreto do qual se nutre e no qual se gesta sua obra. Em *O fiel e a pedra* declara que os personagens são inspirados em seus tios,

---

<sup>41</sup> Lima Barreto e o espaço romanesco, p. 28.

Laura e Antônio; existe ainda a figura de um menino órfão, Ascânio, que como Osman é criado por seus tios e avó:

Ascânio angustia-se com o desaparecimento de seus mitos. Ele vê em todas as coisas amáveis, uma garra escondida, um dente a corroê-las. Embora não possa dizer, desse personagem, que seja autobiográfico, a verdade é que, em certa época, perturbava-me esse fugir das coisas entre as minhas mãos. Principalmente o fim irremediável de tudo o que constituiu o mundo da minha infância, que absolutamente não foi risonha, nem festiva, antes solitária e cinzenta, mas onde conheci a ilusão do eterno<sup>42</sup>.

À época deste depoimento Osman Lins tinha já conhecimento da obra dos novos romancistas franceses, e a influência de Alain Robbe-Grillet far-se-ia notar em seu texto. Sandra Nitrini, ao comparar a escritura de Osman Lins com a do Novo Romance escreve:

Uma vez que o romancista concentra seu trabalho na linguagem, o discurso adquire maior importância e passa a transcender a história. Transcende de tal maneira a história, que desaparece a preocupação característica da narrativa tradicional de esconder o trabalho do escritor. O Novo Romance assume o trabalho de produção do texto e revela sua gênese. A ostentação do trabalho produtor manifesta-se através de intervenções constantes do narrador que comenta, interpreta os fatos, fala de suas pesquisas técnicas, reflete sobre os problemas da narração, da descrição e da linguagem<sup>43</sup>.

Apesar de muito comumente Osman Lins recorrer aos personagens autobiográficos, esses personagens/carne são projetados no mundo e

---

<sup>42</sup> *Marinheiro de primeira viagem*, p. 43.

<sup>43</sup> NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto*, p. 52.

transformados em verdadeiros gritos de guerra, em símbolos contra toda forma de opressão e miséria humanas. Nas palavras do próprio autor, podemos escutar os seguintes depoimentos a respeito de sua mãe (morta no parto) e de outros familiares:

Morreu aquela garota para que eu nascesse. Não podia fazer da minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la por aí. Nunca vi um retrato seu: ela não gostava de fotografias, embora conste que fosse bem bonita. Parece que o fato me marcou. O tema aparece em *O fiel e a pedra*, em *Nove Novena* (na história perdidos e achados) e o herói de *Avalovara* anda pelo mundo feito um doido, buscando o que não perdeu.[...] A solidão e a estreiteza dos meus primeiros anos, atenuados pelas presenças de Laura, irmã de meu pai (que é, transfigurada, a Teresa de *O fiel e a pedra*), e da minha vó paterna, Joana Carolina, cuja vida agreste e, por assim dizer, simbólica, narrei em outro livro, foram ainda compensadas pela presença de um homem como não houve muitos no mundo: Antonio Figueiredo.... Lá está ele, transformado, também em *O fiel e a pedra*, com o nome de Bernardo Vieira Cedro...<sup>44</sup>

No capítulo IX de *O fiel e a pedra* podemos ler a seguinte passagem onde o adolescente Ascânio faz a seu amigo Otalício algumas confidências:

Mas a mãe... Porque suas roupas e seus pertences haviam desaparecido? Era como se, em vida, ela houvesse sido muito pobre, uma criatura sem bens de espécie alguma – e talvez invisível, transparente.

– Quem é a senhora?

– Sua mãe?

Fechara o mosquito e se afastara – sem fazer nenhum som, como se não existisse. Para nunca mais voltar.

– Otalício... Não tenho retratos dela.

---

<sup>44</sup> *O evangelho na taba*, p.188 e 189.

- Nem um?
- Nem um, Oalício.
- Por que não caça nas gavetas?
- Ela não gostava de retratos. Só tenho é a lembrança daquela visagem. Mas nunca falei disso a ninguém, Otalício (*FP*, p. 64 e 65).

Na continuação do depoimento antes citado lemos, ainda, com relação à importância dos traços biográficos na sua construção romanesca:

Voltando ao caso do *Retábulo*, por exemplo, que é uma narrativa construída, é a biografia da minha avó paterna, mas, se ela fosse apenas a biografia corrida da minha avó paterna, ela seria apenas a história de uma mulher em Pernambuco. Mas esta narrativa é construída em 12 quadros ou mistérios, cada um deles relacionado com os símbolos do zodíaco. Então já não é mais uma história de uma mulher vivendo em Pernambuco, é a história de uma mulher que viveu em Pernambuco projetada contra as constelações, projetada contra o mundo<sup>45</sup>.

Em sua tese sobre a obra de Lima Barreto, Osman Lins, considerando a importância da vida pessoal do autor no resultado de sua escritura, escreve: “Como os ensaios de Montaigne, ilusoriamente centrados no autor e, na realidade, voltados para as coisas e fenômenos circundantes, também a obra do escritor brasileiro (atento, embora, ao misterioso e ao transcendente) é toda ela voltada para fora, para o mundo imediato e concreto”<sup>46</sup>.

Costa Lima, em seu livro *Limites da voz*, diz-nos que o que Montaigne “tinha a exprimir não era doutrina, o destinatário era anônimo,

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>46</sup> *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p 29.

se é que existente, a finalidade que perseguiria só poderia ser a do testemunho. E isso o remeteria à autobiografia.” Este elemento autobiográfico, porém, está muito longe de ser uma escritura psicologizada e auto-centrada. Nas palavras de Costa Lima:

Distinto pois do registro da própria vida, o ensaio, na modalidade praticada por Montaigne, contudo não deixa de se conectar ao horizonte autobiográfico. Dentro deste, como já assinalamos, o gênero autobiográfico supõe um instante de ruptura, originada de uma “conversão” que separa “o eu como personagem” do “eu como autor”<sup>47</sup>.

Não é apenas pelo fato do romance ser um gênero maleável que o autor conseguirá conciliar formas mais amplas. Osman Lins diz-nos que o romance vai, na realidade, desmontando as armaduras que o autor constrói para ir refletindo o livro e mostrando seu rosto autêntico, por mais oculto que este esteja. Escrever seria uma tentativa de saber porque se desejava escrever. Em seu trabalho sobre a obra de Lima Barreto, Osman Lins indaga-se sobre as revelações que podem estar contidas em um romance. Para ele, por mais intencional que seja sua escritura, o romance acaba sempre assumindo aspectos imprevisíveis que possibilitam revelações inesperadas: “Ante a obra acabada, pode o autor saber porque desejava escreve-la. Impossível ler, porém, tudo o que nos transmite, até que ponto o desnuda e em que medida age sobre ele a atmosfera de seu

---

<sup>47</sup> COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz. Vol. 1. Montaigne, Schelegl*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p.85 e 87.

tempo. O romance é um desvelador de segredos, uma armadilha de espectros”<sup>48</sup>.

### **A incomunicabilidade no espaço romanesco**

Um dos recursos narrativos utilizados por Osman Lins, na construção de *O fiel e a pedra*, é a forma - antes referida - como o autor desloca o narrador dentro da história, utilizando para isso o artifício de colocar algumas partes da narrativa entre asteriscos, usando também a inserção de um narrador-autor que vai induzindo intencionalmente o leitor a partir dos enunciados que abrem cada novo quadro do romance. Na tentativa de continuar desvendando este mecanismo, veremos a seguir como o próprio Osman Lins analisa esta problemática dentro da obra de Lima Barreto.

Através de citações de Lima Barreto e Graciliano Ramos, o autor aborda a questão de como o narrador pode misturar fatos da memória e acontecimentos atuais, mostrando-nos o quanto se assemelham as revelações dos dois autores a respeito de suas próprias escritas:

O fazendeiro de Graciliano Ramos escreve na esperança de quietar o espírito e ver um pouco mais claro. O mulato Isaías Caminha, para de algum modo mostrar que as causas de desastres pessoais como o seu não estão na carne e no sangue da vítima, mas no exterior: seriam causas de natureza social, e não psicológica, atávica ou antropológica<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Lima Barreto e o espaço romanesco, p. 32.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 34.

Para Osman Lins o amor e a aventura implicam em envolvimento com outros seres, em atos predatórios ou salvadores, sendo que entre Isaías e os que o cercam existe um corte. Em sua tese de doutorado, ele chama atenção para o romance de estréia de Lima Barreto, editado em 1909, onde inexistem o amor e a aventura. Osman Lins afirma que Lima Barreto inaugura na ficção brasileira o tema da incomunicabilidade. Os personagens deste autor, segundo Osman contíguos e solitários, integram uma composição anômala, onde várias unidades isoladas apenas se deslocam, modificando o conjunto, sem que haja acréscimos ou perdas espirituais nos seus deslocamentos. Segundo o autor, esta incomunicabilidade é anunciadora do nosso tempo e das nossas criações, sendo assinalada na obra de Lima Barreto pela inoperância de cada personagem sobre o próximo e sobre o meio.

Este ilhamento dos personagens cria um vácuo intransponível que segrega e impermeabiliza os personagens uns em relação aos outros. Percebe-se que o personagem Bernardo é inspirado nesta mesma tipologia de construção, é concebido de forma a que nada de fora entre em seu pensamento, ninguém o fará mudar de idéia. Tudo que ele sente ou faz parte exclusivamente dele. A tendência do insulamento liga esses romances à temática existencial, estabelecendo uma ausência de correntes vitais entre as personagens, que são fechadas em si mesmas e desconfiadas da ação.

Para atualizar essa solidão existencial as personagens necessitam de um espaço, e este espaço consolidar-se-á no texto literário através de duas categorias gerais, a saber, “espaço romanesco” e “espaço social”.

## O espaço romanesco

Para Osman Lins é entre os personagens e o meio que se localizam os conflitos da trama romanesca, sendo o espaço, portanto, elemento de máxima importância no universo ficcional. Dentro de sua concepção espaço e tempo são categorias fusionadas, que não se diferenciam uma da outra. Ocupar um lugar no espaço é uma idéia estática, a exemplo da flecha de Zenão (cada espaço ocupado pela flecha é um estado de repouso). Dissociar tempo de espaço é para Osman Lins uma irresponsabilidade, a narrativa para ele é um objeto compacto, o que não impede, entretanto, o isolamento e o estudo de um ou de outro elemento.

Todos os conceitos ligados ao tempo: salto, ritmo, clímax, anti-clímax e troca de tempo, assumem grande importância dentro da narrativa; como também o tempo psicológico. Para Osman, o espaço proporciona grandes possibilidades de estudo; ele afirma mesmo que Virgílio usa a temática do espaço para sustentar seu poema. A respeito das ilustrações que utiliza para teorizar sobre a temática do espaço, comenta-nos o autor que os exemplos por ele trabalhados

Reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação. Lembraremos ainda a transcendência do espaço na *Odisseia*, anunciada a partir da invocação. A circunstância de ocupar-se o Aedo, na *Ilíada*, da Guerra de Tróia, já indica a presença que teria no poema o

espaço: luta-se pela defesa ou conquista de um espaço definido. Enéias, vencido, partiria em busca de um lugar onde reedificaria A Cidade e o Reino. Toda uma temática do espaço sustentando o poema virgiliano. O mesmo Virgílio, antes de ceder o lugar a Beatriz, guiaria Dante Alighieri na sua peregrinação. A mais ambiciosa concepção literária do espaço, o espaço sobrenatural, abrangendo o Inferno, o Purgatório e, afinal, o Paraíso, surge ao romper o século XIV. Os 'mares nunca dantes navegados' são o espaço privilegiado na épica de Camões<sup>50</sup>.

Partindo desta exemplificação, Osman Lins elabora a seguinte definição de espaço:

Tudo que intencionalmente disposto enquadra a personagem, e que inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem. Sucedendo inclusive ser constituído por figuras humanas então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero<sup>51</sup>.

O delineamento do espaço, portanto, definirá a personagem e sua condição social, podendo a própria personagem exercer uma função espacial. Os limites do espaço podem também ser distendidos pela quantidade de qualificações e predicados atribuídos a coisas e cenários. Osman Lins discorda de Massaud Moisés quando este afirma que no romance linear o cenário tende a funcionar como pano de fundo, como algo estático, fora dos personagens, e citando Michel Butor diz-nos que necessitamos de pormenores, de objetos, móveis, etc. que exerçam uma função de insígnia.

Muito perspicazmente Osman Lins fala de como se pode ilustrar o caráter sombrio de determinado setor social somente transcrevendo as

---

<sup>50</sup> Lima Barreto e o espaço romanesco, p. 67.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 72.

ações dentro do espaço. Em sua tese ele desdobra o conceito de espaço da seguinte maneira:

### **A atmosfera**

A atmosfera normalmente emana do espaço, não sendo, porém, espaço:

Diremos, finalizando, que a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca<sup>52</sup>.

Com a intenção de exemplificar as teorizações a respeito da criação do espaço e da atmosfera, faremos um breve comentário sobre o capítulo quinto de *O fiel e a pedra*. Neste capítulo realiza-se o encontro de Bernardo Cedro com Miguel Benício, irmão de Nestor e dono do Engenho onde Bernardo irá trabalhar - espaço onde se desenrola toda a trama do romance. O autor faz com que, nesta passagem, o narrador deixe transparecer claramente a sua inspiração nos modelos épicos da Antigüidade, e inaugura o capítulo narrando a ida de Antônio Chá, o Amarelo, até o armazém de Miguel Benício, enfatizando que ele “Não podia suspeitar que obedecia, como um cão impelido pelo faro, ao rastro que o destino pusera à sua frente e que poderia levá-lo a inimagináveis caminhos”

---

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 76.

(*FP*, p.41). Bernardo, a chamado de Miguel, vai até o armazém. A sempre recorrente descrição do dia prepara o espaço onde se concretizará a conversa entre os dois homens: “Era um dia morto. Os caixeiros conversavam, encostados no balcão enegrecido. Uma gata dormia sossegada, em tempo de parir sobre os inúmeros fardos empilhados. Gumercindo Rocha molemente apoiado” (*FP*, p. 41). Dessa forma o autor ambientaliza esta cena colocando-nos numa atmosfera pesada, quente, ensebada, sendo a idéia de pouco movimento criada através da imagem da gata quase parida.

O narrador passa a voz para o personagem, misturando assim ambientação “franca” e “reflexa”; o cenário que vinha sendo descrito pelo narrador passa agora a ser percebido através da voz do personagem. É pois, através da percepção de Bernardo, que conhecemos Miguel Benício e seu escritório, seu lastro de ouro e principalmente seu assustador aneurisma latejante, que tanto perturbará Bernardo e que mais tarde nos será revelado como invisível. A doença de Miguel ganha importância na medida em que também é criadora de espaço; através desse aneurisma invisível, mas tão presente, o narrador metaforiza a fragilidade da relação entre os dois homens: a constante presença da dúvida e da incerteza. Dúvida concentrada sobretudo em Bernardo, pois Miguel confiava plenamente no senso de responsabilidade de seu fiel<sup>53</sup>. Neste início de romance o narrador descreve a afeição de Bernardo pelo Surrão, sendo esta afeição traduzida também através do espaço, pela descrição geográfica do local.

---

<sup>53</sup> Por *fiel* entenda-se aqui o fiel de armazém; pessoa que tem a seu cargo algum depósito de gêneros ou de dinheiro. Neste romance podemos empregar a designação de fiel em muitos sentidos: o fil da balança; o verdadeiro, exato, verídico de uma pessoa que se mostre perseverante, constante e firme.

A referência às pedras do calçamento é, como no livro *A terra dos homens* de Saint-Exupéry, um recurso utilizado sempre que Bernardo vem até a cidade, e serve como demarcador do estado de espírito do personagem. “Alguém passou a cavalo, sob a ardente pasmaceira da manhã. Os cascos vibraram nas pedras desencontradas, polidas pelas chuvas e pelas inúmeras montadas”(FP,p.43). Miguel e Bernardo são homens diferentes, desencontrados, mas que se identificam no sentimento de fidelidade, ambos não nasceram para um mundo de artimanhas.

Este capítulo é esclarecedor de muitas coisas, ele nos mostra a relação do romance com o livro de Saint-Exupéry, que o próprio Osman confessa ser um dos livros inspiradores da sua narrativa. Esclarece-nos, por assim dizer, acerca das diretrizes do romance: o sentido de fidelidade e responsabilidade, o desprezo pelos bens materiais e o amor pelas viagens e, sobretudo, o controle sobre os sentimentos que possam tornar o homem suscetível a qualquer tipo de suborno. “Sabia um pouco o que trazia no sangue: amar em silêncio, dedicar-se inteiro, querer com intensidade; muitas fraquezas, nunca adormecidas, sempre em luta à espera de um descuido, para saltar sobre ele e governá-lo; isto e ainda mais, como um instinto: o gosto das viagens” (FP, p. 44). Será contra estas fraquezas que Bernardo lutará, com todas as suas forças, durante todo o romance.

Se no início da conversa o espaço é demarcado através da descrição das pedras polidas pelas chuvas, elas estão agora faiscando ao sol, e Bernardo reconhece que deixou de viajar, mas que descobrira na vida um

brilho oculto, um brilho de ouro que os olhos não viam. Surge então “Teresa – pedra, um peso fixando a vida”<sup>54</sup>.

Assim como o cenário natural ambientaliza, criando uma determinada atmosfera ficcional, a concepção de espaço social permite também uma caracterização dos personagens, convertendo-os em lugares de concretização do tecido narrativo.

### **O espaço social**

A categoria das edificações existentes no local onde está inserida a personagem pode indicar a configuração do seu espaço social. Neste espaço está imbricada uma particular maneira de viver. O personagem existe no plano da história e sua caracterização no plano do discurso. Deve-se levar em conta sempre a caracterização do espaço, pois através dela emanará a ambientação. Devemos antes de tudo entender em que estado de espírito uma determinada caracterização colocará o leitor.

Osman Lins irá desenvolver três princípios básicos para a caracterização da ambientação:

*1 – Ambientação franca:* traduz-se pela introdução do narrador. Nesta modalidade narrativa o observador declarado é o narrador, que vai descrevendo a cena e dando-lhe sentido; esta ambientação se matiza quando o narrador é também personagem. Na ambientação franca o narrador congela a cena e narra, produzindo assim um hiato entre descrição e ação. Quando o narrador ao mesmo tempo descreve a cena e fala dos

---

<sup>54</sup> Esta passagem nos remete ao princípio alquímico, a transformação da pedra em ouro. Princípio que Osman Lins usará sempre em suas narrativas.

sentimentos do personagem, temos então uma aproximação da ambientação reflexa.

*2 – Ambientação reflexa:* esta modalidade de ambientação evita o hiato entre narração e descrição. Uma ilustração típica seria, por exemplo, a descrição que Flaubert faz do sótão onde Emma Bovari lê a carta de seu amante. O Objetivo não é transformar a temática; o autor se utiliza da descrição do espaço para representar o estado de desespero de Emma. A ambientação reflexa é antes de tudo o ambiente percebido pelo personagem, sendo característica das narrativas em terceira pessoa.

*3 – Ambientação dissimulada ou oblíqua:* diferentemente da ambientação reflexa, onde através do personagem se constitui um registro interior, a ambientação dissimulada ou oblíqua exige uma personagem ativa, ela se identifica por uma união entre o espaço e a ação. Lukacs refere-se à ambientação dissimulada em “Narrar ou descrever”, sublinhando que não devemos deter-nos na reconstituição do ambiente pela descrição, pois ela vem quase sempre traduzida em ações. “Atos da personagem, nesse tipo de ambientação vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos”<sup>55</sup>.

A ordenação e precisão dos elementos espaciais na narração se refletem conforme a tradição literária de cada época. Não devemos, portanto, ao estudar o espaço na obra de ficção, “ater-nos apenas a sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem”<sup>56</sup>, que sensações os lugares despertam e que sentido elas adquirem em nosso espírito e em nosso corpo.

---

<sup>55</sup> Lima Barreto e o espaço romanesco, p. 84.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 92.

Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la, seus corredores são infindos. Osman Lins diz-nos que a obra literária é um mistério: para caracterizar uma determinada sala vêm à mente do autor inúmeros cenários, porém, a eleição de um em detrimento de outros foge ao seu controle. Esta imprevisibilidade acaba por instalar na narrativa uma atmosfera que pode independe da intencionalidade do escritor. Ele conta-nos ainda, em seu ensaio, que Butor destaca a importância dos móveis e utensílios, que são muito mais animados do que podemos pensar, pois descrevem a maneira de ser do personagem. Pela descrição do ambiente somos capazes de imaginar o personagem. Assim como o personagem pode falar do espaço, há também casos em que o espaço fala ao personagem, que o influencia. O espaço, além de caracterizar e influenciar, pode também situar o romance: “Quando o espaço não influi em nada, não reflete os personagens, a narrativa acaba distanciando-se da ficção e torna-se um relato monográfico”.

Na rememoração vemos um deslocamento da perspectiva temporal em relação aos fatos que o narrador rememora: “O que o exterior representa como projeção do personagem, o modo criador como é observado, as reflexões que com ele se relacionam, tudo isso promove em maior ou menor grau a conversão do espaço em temática plena”<sup>57</sup>.

Em uma breve análise dos capítulos onde se desenvolve toda a preparação e viagem do casal Bernardo/Teresa até o Surrão (engenho de Miguel onde Bernardo será o fiel de barracão), que propomos a seguir,

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 128.

faremos uma exemplificação destas caracterizações de espaço e ambientação conforme desenvolvidas teoricamente por Osman Lins.

Numa ambientação reflexa, o narrador descreve o ambiente onde Teresa revelará à sua mãe que vai embora para o campo junto com o marido. Narrando detalhes da mobília e descrevendo minuciosamente o quadro estampado na parede, que retrata o pai com seu eterno e triste semblante de esperança, o narrador assim refere-se:

Teresa contemplava, nas paredes brancas, o Coração de Jesus e os dois retratos antigos, a mãe com uma fita na testa, o pai de colarinho alto, no seu eterno e triste semblante de esperança. Quantas vezes ouvira, entre ambos, conversas semelhantes, terríveis na sua paz enganadora? Ele argumentava conciliador e Teresa podia adivinhar, nos seus cuidados, o desejo ansioso de vencer, pela bondade, o ódio contido e suave da mulher (*FP*, p. 47).

O cenário tonaliza a intensidade da conversa: “Respirava-se mal, o ar estava quente e denso. Através dos vidros, Teresa via carregar-se o céu, que parecia de inverno. Espessas camadas de nuvens fechavam-se sobre os montes e abafavam a cidade” (*FP*. p. 48). No momento em que Teresa, rebelando-se, diz para a mãe que ainda que Bernardo tivesse o direito de obrigá-la a ir para o Surrão junto com ele, não o tinha feito, e que ela ia porque o amava e queria estar junto dele, deságua um grande temporal de verão, que chega sem nenhum outro sinal, até mesmo sem vento. Houve correria e portas se bateram pela vizinhança, e mãe e filha caíram no silêncio. “A água despencava em cordas, vertical, batia nos telhados, tombava com energia das biqueiras” (*FP*. p.48).

Neste contexto, a água que despenca verticalmente apresenta-se como representação da densidade da conversa. Porém, quando Teresa consegue se recobrar do mal estar provocado pelo contato com a amargura da mãe (uma mulher que não conseguiu se rebelar contra a família e ir para o homem a quem quisera, e que agora, talvez se consolasse em pensar que a filha estaria arrependida da atitude que havia tomado), e diz-lhe o quanto tem padecido, mas que Bernardo era suas raízes, que com outro homem talvez fosse mais fácil, mas que se sentiria como um braço morto; a chuva então, como viera passa, deixando agora um sentido de purificação, que se ilumina com o brilho do sol.

A partir de então a narrativa é cortada por um asterisco e instala-se a voz de um novo narrador. Não há mais diálogos, é narrado agora o pensamento, o sentimento da personagem. Teresa lembra da morte do filho, do velório e do enterro, pensando que os meses passariam e que outra mulher nasceria sobre ela “feita de tempo e esquecimento”. Quem nos fala é um narrador onisciente e conhecedor dos sentimentos da personagem que, nesta passagem, como que alerta para as coisas que iriam acontecer, as predisposições que nasciam, as novas trilhas que se abriam, perguntava-se:

lam mudar-se, conhecer outra vida. E qual seria o tecido dessas horas? [...] mas os acontecimentos que os animavam e lhes davam sentido, estes não apenas sucediam-se: vinham de outros, apoiavam-se noutros, de que eram irradiações. E quase nunca se anunciavam, como se uma espécie de sabedoria os escondesse, só os revelando já maduros, na luz de seu poder [...] Longe explodiu um foguete, mais outro, uma girândola. Distantes alegrias (*FP*. p. 50).

O sétimo capítulo é cenário da ida para o campo. Bernardo rejeita a carona de Nestor Benício para o Surrão e Hutá Vilarium é o caminhoneiro que os leva até a nova morada. Hutá é um sujeito incontinente que fala sem parar. Fala a respeito das mulheres: que não se casava porque tinha medo, citando o exemplo de Creusa que traía Miguel, mas que ninguém sabia com quem. (A mãe de Teresa havia antes revelado que Creusa o traía com o irmão, Nestor). O caminhoneiro não se refere ao irmão como traidor, mas isto é logo insinuado em seu relato quando conta, com requintes de crueldade, como Nestor matou com as rodas da sua camionete, no meio da praça da cidade, um cordeirinho que estava machucado. Na chegada à nova morada, Antônio Chá relata-lhes quem são as pessoas que moram no Surrão, acrescentando que há muitos desordeiros, homens com crime de morte. Todos postos lá, a pedido de Nestor Benício. Na sua chegada Teresa identifica-se com um mato de eucaliptos jovens; sente-se parecida com eles que, no seu crescimento, mediriam o tempo da sua reclusão.

Até este ponto a narrativa desenvolve-se numa ambientação reflexa, onde o ambiente é percebido pela personagem, narrado sempre na terceira pessoa, e a partir de então, entre asteriscos, segue-se a narração do que está acontecendo. Instala-se neste momento da narrativa um hiato, havendo um observador declarado que descreve a cena:

A uns quinze metros do alpendre, o terreiro desaparecia num pequeno abismo, um talude na altura de dois homens. Reforçava-o um muro grosso, guardado por contrafortes de pedra. Embaixo, na quietude da noite e meio escondido entre as folhas e troncos do bananal, marulhava um regato. Aonde iria? Longe, contra o céu, erguia-se o perfil de velhos eucaliptos, grandes copas de jaqueiras ou mangueiras, coqueiros

Altos, um grande bambual. A luz das estrelas, no céu sem nuvens, banhava os campos, a alta e morna chaminé do engenho [...] (*FP*, p. 56).

É neste espaço que aparece e apresenta-se o vigia do engenho, Xenofonte, homem da “confiança” de Nestor Benício que atormentará os dias e as noites de Bernardo.

No capítulo seguinte Bernardo volta até a cidade e é indagado por Miguel sobre como está passando sua esposa. A resposta é um misto de reclamação e receio: “É difícil saber, ela não fala muito”. Esta observação já havia sido interposta no capítulo da “Conversa entre mãe e filha”. Teresa, quando desabafa com a mãe sobre o amor dela por Bernardo, havia já confessado que vivia esse amor em silêncio, que Bernardo apenas o descobriria no seu silêncio, na sua pele.

Segue-se a narração dos sentimentos de Bernardo na volta para o Surrão: a imagem da deterioração das coisas faz com que ele pense que Miguel é um homem de fogo morto, que nada poderia vingar de um homem assim, que sua alma deveria estar como o próprio engenho, empoeirada e fria. Misturam-se, neste capítulo, a rememoração do personagem com a intromissão do narrador, que fala dos sentimentos do personagem em relação a seus pensamentos.

A aproximação de alguns homens, que passam cantando pela beira da casa, desfaz a calma, termina-se aquela sensação de comunhão com a terra que ele havia experimentado pela tarde, durante a vinda da cidade. Havia se sentido como parte da terra e esse sentimento trouxera-lhe paz:

As vozes afastaram-se, perderam-se na noite. Ela voltou a sentar-se, Bernardo cobriu os olhos com os braços, uma súbita, penetrante ânsia no coração. Serei sempre assim, pensou, um homem sem sossego, eternamente às voltas com visões? Fora isto, o desejo de seguir pelas estradas, que abafara seu coração naquela tarde – e no primeiro momento, em muitos meses, que se sentia sereno, em paz com o seu destino. O animal bebia, quietamente, agitando a cauda sobre os flancos, o focinho metido entre as verdes baronesas – e os estribos oscilando, soltos. Cabras-cegas voavam, tocavam a flor das águas e pousavam, as transparentes asas abertas, sobre os piripis e juncos que nasciam por entre o mata pasto. Um casal de canários pousara nos aveloses, cruzara o açude, desaparecera. Cigarras cantavam [...] (FP, p. 60).

Para melhor exemplificar a maneira como a criação do espaço pode suscitar distintas atmosferas, compararemos essa passagem de uma imagem romântica e bucólica, que desperta no leitor uma atmosfera paradisíaca, com uma outra, onde *A Divina Comédia* é lembrada através da descrição de um sonho de Bernardo:

De onde vinha, lacerando o sono, aquele choro de criança amordaçada, lamentação longa e soturna crescendo nas entranhas da terra, multiplicando-se, dispersando-se nas vastidões noturnas, de onde vinha aquele gemer brutal que gerava outros gemidos, aquele coro de carpideiras com garganta de bois, enchendo o sono e a escuridão com seu duro clamor? Os urros chegavam perto, cresciam, pareciam rodeá-lo, porteiras se quebravam, nuvens de pó subiam das estradas, prantos de juízo final alastravam-se na terra, aquelas vozes desoladas como que imploravam a sua ajuda (FP, p. 193).

Esta composição, claramente inspirada no *Inferno* de Dante, sintoniza o leitor com o estado de espírito em que Bernardo encontrava-se,

sua desesperada angústia. O narrador, nesta passagem, repete uma expressão que encontramos na primeira frase do romance, quando o desespero do casal assemelhava-se também ao de uma descida até o inferno: atente-se para a recorrência a *telhas vãs*: “A lâmpada pendia do fio empoeirado, que desaparecia no alto, entre os caibros grossos, ripas negras e grandes telhas vãs.” (FP,p.19), alusão clara ao sentimento de desamparo dos *sem teto*. A expressão aparece, agora, sob a seguinte composição: “Na madrugada distante, lavada pela chuva de outubro, vagava uma penumbra cor de chumbo. Coava-se nas telhas vãs, dava às paredes e móveis uma aparência irreal” (FP, p.193).

Nossa intenção, a partir de agora, será de exemplificar, através da construção da história de *O fiel e pedra*, a importância da elaboração do espaço para que seu autor pudesse levar a termo a criação deste épico contemporâneo.

### **CAPÍTULO III. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM *O FIEL E A PEDRA***

Quero fixar as minhas narrativas numa coisa que me parece típica do romance, que me parece o chumbo e o vidro do romance, que é a história. Isto é algo a que sou inteiramente fiel, a que tenho adesão total, acho que tenho precedentes muito sérios, tenho precedentes no Picasso, que não deixou jamais o cavalete e não deixou jamais a figura, nunca.

Osman Lins, *Evangelho na taba*.

#### **A estrutura do romance ou os cortes no tecido**

Se, por um lado, a história retrata de forma encantadoramente “endurecida” a visão de mundo de grande parte do povo agreste brasileiro, depositário de uma sabedoria que, no mais das vezes, nossas vãs autoridades sequer imaginariam fazer parte da natureza humana, por outro lado, a narrativa estrutura-se seguindo o exemplo da grande arte épica;

Osman Lins, utiliza-se de exórdios que resumem com brevidade o conteúdo do que será tratado em cada capítulo do livro.

O romance divide-se em cinqüenta capítulos ou quadros. Optamos por denominar de quadros os quarenta e nove pequenos capítulos que compõem a narrativa pelas seguintes razões: a seqüência de quadros que estruturam o romance seguem um modelo permanente onde cada quadro é composto por um enunciado ou exórdio, sendo este sempre seguido de uma descrição do ambiente, incluindo a descrição dos sentimentos dos personagens. Na segunda parte das seqüências, vamos sempre deparar-nos com questionamentos dos personagens, suas dúvidas e reflexões acerca dos acontecimentos que envolvem suas vidas. Os quadros tendem sempre a fecharem-se com uma volta à descrição do ambiente.

Os exórdios que anunciam cada quadro do romance apresentam-se com diferentes propósitos. Vamos encontrar:

- enunciados de enumeração: *“XII - De trabalho e lazeres. A raposa morta. Noite de maio.”*;
- enunciados de ambientação: aqueles que determinam o momento da ação no capítulo: *“VIII – Bernardo recebe presente. Passeio numa tarde de domingo. Homens cantando.”*;
- enunciados que carregam temas de aparência psicológica: *“XLI – Um homem esvaziado. – As sombras dos eucaliptos. – Abre-se um véu. O rosto de barro.”*;
- há também aqueles enunciados que identificam a seqüência narrativa: *“Voltamos a encontrar Ascânio, que faz a Otalício duas confidências. A*

*amplidão da tarde.*” Ou ainda, “XXXIII-Voltamos a Bernardo. Um dono começa a exercer seu mando.”;

- encontramos ainda aqueles que incluem julgamentos de valor: “V – Um homem triste e, pelo menos na aparência, de bom coração.”

Apesar das muitas diferenças que caracterizam os enunciados, todos eles induzem a uma leitura determinada do quadro ao qual se referem, criam uma atmosfera a que o leitor não se pode esquivar. No quadro XVI, por exemplo, vemos as seguintes frases comporem o enunciado: “*Chamado urgente. Um fato da mais alta importância.*” Não fosse este “lembrete” do autor, que prepara o espírito do leitor para que o que ele lerá a seguir torne-se um fato importante dentro da narrativa, muito possivelmente a leitura deste quadro particular seria realizada de forma diferente, talvez o leitor nem mesmo concedesse importância alguma àquele episódio.

Dentro do enunciado do primeiro quadro aparecem os quatro grandes temas do romance: a noite, a morte, o amor e a solidão. Constatamos que a narrativa inicia-se numa noite, e que esta representa acima de tudo a inexistência de uma luz, de uma qualquer esperança de vida para os personagens. Ao longo dos quadros seguintes desenvolvem-se os temas da morte, principalmente através do personagem Ascânio; o tema da solidão, representado pelo personagem Bernardo e pela condição de vida do homem na sociedade rural brasileira contemporânea; o amor é ilustrado pela relação de Bernardo e Teresa. Por fim, no capítulo último à maneira de remate, vemos o epílogo da narrativa ser ambientado em uma

madrugada, simbolizando a perspectiva de uma nova vida, de um novo caminho que se iluminará.

No primeiro capítulo de *O fiel e a pedra* há um narrador onisciente que relata-nos a cena e que, quando traduz os sentimentos de Bernardo, chama-o de “o homem”: “quantas manhãs e tardes, pensava o homem, quantas noites duraria ainda o suplício” (FP, p.19). Quando retrata o pensamento do personagem, esse narrador perde com ele a intimidade, o personagem deixa de ser Bernardo, é o “homem” que age e pensa. Este artifício usado por Osman Lins na primeira página de seu romance estabelece um afastamento da personagem ficcional, efetuando assim uma mediação entre a história e a narrativa. A relação entre o real e o ficcional é estabelecida dentro da narrativa e necessita de um espaço determinado: “o homem” pertence ao espaço social e o personagem ao espaço da narrativa.

Qual é a lembrança repentina e vívida que vem à mente do homem que espera a morte do filho? Era preciso tratar o filho. A certeza de que a única que o entendia era Teresa. A atmosfera é assim criada: “A lâmpada immobilizara-se outra vez e pairava sobre o quarto. Inflexível. Ao longe, uma criança chorava e ainda mais distante, talvez na cadeia, um homem pôs-se a uivar como um demônio. Na sala ou na cozinha, um caibro gemeu” (FP,p.22). Está assim construído o ambiente que sedia a dor e o aparecimento da culpa: “como foi possível a gente ficar de acordo numa decisão como aquela? [...] Deixá-lo morrer. Seremos dois monstros? Como é que você pôde concordar?” (FP, p. 22). Bernardo sente o impulso de acusá-la pelo que está acontecendo, como mais tarde a acusará por

precisar se fixar a terra e também por ter de controlar-se no confronto com Nestor.

De acordo com a seqüência do enunciado descritivo dos grandes temas colocados neste capítulo (*A noite, a morte, a solidão, o amor e a madrugada*); inicialmente é ambientada a noite, com as despedidas dos namorados e da lâmpada que pendia no meio do quarto:

Nas ruas, a noite emudecera. Sob as aglaidas, à sombra dos portões, ao pé das janelas meio fechadas, os namorados haveriam trocado os seus adeuses. Com uns gestos cheios de torpor, sem alegria e como sem esperança, as famílias tinham recolhido as cadeiras dos passeios e era quase certo que todas as portas já estavam fechadas. As luzes amarelas dos postes, nas esquinas, iluminavam um mundo semimorto e quente (*FP*, p. 19).

A morte estará representada na “brisa que ninguém sentiu e fez oscilar o fio da lâmpada. Ambos, ao mesmo tempo, souberam que a hora temida estava próxima, e deram-se as mãos”, na imobilidade da lâmpada e dos personagens, que olhavam fixos para o menino, no choro, nos uivos, nos gemidos da madeira. A solidão está modelizada na culpa e na acusação de ambos pela morte do menino. O amor aparece aqui como efeito do sentimento de cumplicidade e de proteção. O canto dos galos revela a madrugada e a constatação da morte.

Está posto, desde já, o maior conflito ético tematizado no romance: o do pai, Bernardo, que por não se deixar subornar perde o emprego, não tendo, assim, dinheiro para tratar e salvar o filho. Diferentemente de Abraão, Bernardo não possui um Deus, seu filho não se transformará em

um cordeiro, sendo portanto salvo pelo desígnio divino. A fé de Bernardo está colocada no próprio homem, ele não depende de dádivas e milagres, não há nenhum intermediário entre ele e sua fé; existe apenas o homem e o mundo com as relações que daí decorrem.

No segundo quadro do romance o autor, fazendo uma classificação genérica, nomeia sua narrativa de crônica: *“Coisas do passado, sem uma alusão às quais esta crônica ficaria talvez incompleta:”*. Mais adiante, no quadro XXVII, o autor remete-nos novamente à crônica: *“Novas deliberações e uma decisão irrevogável. Teles Sá, por breve tempo, assume o primeiro plano nesta crônica”*. Osman Lins, como antes assinalamos, era um autor/homem intensamente engajado em seu mundo e conhecedor das dificuldades do homem contemporâneo, sabedor, portanto, da impossibilidade de criar, nesta conjuntura, uma obra genuinamente épica. Na busca de demonstrar a condição do homem atual dentro da própria construção do romance, o autor mescla, no interior de uma narrativa épica, o estilo narrativo da crônica. As epígrafes com que o autor introduz o seu romance fazem uma clara alusão à utilização deste jogo de gêneros. A primeira:

“Agora conto a história  
de um macho de coragem,  
valente sem pabulagem  
e natural da Vitória”

Esta epígrafe, extraída do cancionero popular, ilustra o perfil do homem histórico e da crônica inserida dentro do romance. As outras duas epígrafes:

“Impôs a Natureza a lugares certos estas leis e estas imutáveis condições, imediatamente depois de que Deucalião, pelo orbe vazio, esparziu pedras, donde nasceram os homens, raça dura.” (Virgílio, *Geórgicas*, livro I)

e

“Antes de guerra fêrvida e robusta  
A nossa história seja...”  
(Camões, *Lusíadas*, Canto VI, XLI),

fazem clara alusão ao épico e seus autores, fonte de inspiração de Osman Lins na concepção de *O fiel e a pedra*.

### **A descrição ou os alinhavos**

Em *O fiel e a pedra*, a descrição pode ser definida como uma “pintura” feita com palavras, pois ela provoca no receptor uma impressão sensível, de tal forma que o leitor visualiza mentalmente a realidade descrita. A forma como o autor enraíza a descrição na narração causa, em quem está lendo, a emoção e o sentimento intencionalmente propostos pelo narrador. Através do método descritivo, o autor manifesta seu ponto de vista sobre o personagem que descreve; a descrição de uma paisagem muitas vezes surge como meio para canalizar o sentimento da personagem ante determinado lugar.

Georg Lukács, em seu texto “Narrar ou descrever”<sup>58</sup>, diz-nos, utilizando-se do relato comparado de duas corridas de cavalos encontradas em *Naná*, de Zola e em *Ana Karenina*, de Tolstoi, que a descrição de Zola é uma monografia, que o autor descreve em detalhes todas as etapas da

---

<sup>58</sup> In: LUKÁCS, Georg.

corrida, sendo todos os aspectos apresentados com exatidão, porém, as conexões dessa detalhada descrição com o tema central são tênues, podendo mesmo ser suprimidas sem acarretar prejuízo para o todo da trama.

A corrida de cavalos em *Ana Karenina*, diferentemente, influi diretamente na trama do romance: “Esta, por conseguinte, não é um ‘quadro’ e sim uma série de cenas altamente dramáticas, que assinala uma profunda mudança no conjunto do entrecho”.<sup>59</sup> Tolstoi, portanto, não descreve uma “coisa”, mas narra acontecimentos humanos.

As descrições estão vinculadas aos sentimentos dos personagens, tornando-se assim narrações do próprio estado de espírito do personagem ou narração da atmosfera de determinada cena. Ambientam os personagens criando cenários que provocam no leitor uma atmosfera de tristeza, de conforto, de angústia, etc. Em outras palavras, elas falam ou narram os sentimentos e sensações subjetivas das cenas ou quadros criados a cada capítulo do romance.

Neste sentido, *O fiel e a pedra* coloca-se plasticamente muito próximo do teatro ou do cinema, na medida em que utiliza-se do cenário como grande patrocinador da modelização artística. Lukács, comparando as técnicas de descrição de uma cena de teatro nos romances *Naná* de Zola e *As Ilusões Perdidas* de Balzac, faz a seguinte anotação,

Os objetos do mundo que circunda os homens não são sempre e necessariamente tão ligados às experiências humanas como neste caso. Podem ser instrumentos da atividade e do

---

<sup>59</sup> Ibid p.44

destino dos homens e podem ser - como aqui se passa com Balzac - pontos cruciais das experiências vividas pelos homens em suas relações sociais decisivas. Mas podem ser, também, meros cenários da atividade e do destino deles<sup>60</sup>.

Em *O fiel e a pedra*, assim como no romance de Balzac, a modelização de um cenário fala-nos sempre da experiência humana, com todas as sensações e significações próprias da experimentação do mundo.

A plataforma de chegada, de que nos fala Osman Lins, e a qual dissemos ao iniciar este trabalho pretender desvendar, consiste justamente num aperfeiçoamento da técnica de descrever. O próprio Osman, como citamos anteriormente, confessa-nos que suas origens literárias estão em Balzac, Flaubert e outros tantos romancistas modernos. Para Lukács,

[...] é certo que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever. E também seria pouco lícito afirmar que os grandes representantes do realismo posterior a 1848, Flaubert e Zola, tenham renunciado de todo a narrar. O que nos importa são os princípios da estrutura da composição e não o fantasma de um 'narrar' ou 'descrever' que constituam um 'fenômeno puro'. O que nos importa é saber como e por que a descrição – que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) – chegou a se tornar o princípio fundamental da composição. Pois, deste modo, o caráter e a função da descrição na composição épica chegaram a sofrer uma mudança radical<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Ibid p.47

<sup>61</sup> Ibid p.50

Flaubert e Zola desenvolveram em sua literatura um antídoto contra o “veneno” de uma sociedade burguesa capitalista que começava a impor-se nos séculos XVII e XVIII, recusaram-se a participar ativamente no processo da divisão capitalista do trabalho, “por isso, como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa”<sup>62</sup>.

Assim como o próprio Osman Lins explicita a influência de Flaubert sobre a sua escritura, nós relacionaremos o fato de que este autor escreveu em contraposição aos acontecimentos e articulações históricas do seu tempo com o fato de Osman Lins ter também vivenciado, em seu país, este mesmo paradoxo gerador: o de não concordar com o mundo de sua época sabendo-se simultaneamente uma criação desse mesmo mundo:

O homem quer ver na epopéia a clara imagem da sua *práxis* social. A arte do poeta épico reside precisamente na justa distribuição dos pesos, na acentuação apropriada do essencial. A sua ação é tanto mais geral e empolgante quanto mais este elemento essencial – o homem e a sua *práxis* social – aparece, não na forma de um rebuscado produto artificial virtuosístico, mas como algo que nasceu e cresceu naturalmente, quer dizer, como algo que não é inventado e sim, apenas, descoberto<sup>63</sup>.

Estas considerações a respeito do épico e da inclusão de técnicas que dizem respeito ao mundo da crônica dentro da narrativa osmaniana respondem, de alguma forma, a pergunta formulada na primeira página deste trabalho: - Porque no Brasil se processa tão brevemente o

---

<sup>62</sup> Ibid p.52

<sup>63</sup> Ibid p.61

esquecimento de uma obra e mesmo de um autor? Podemos, agora, inferir que o fato de um autor retratar criticamente a clara imagem de uma práxis social injusta pode fazer com que sua obra seja “naturalmente” esquecida. No caso de *O fiel e a pedra*, os agentes antitéticos de identificação com esta práxis (homens do campo e proprietários de terras), não conseguiram utilmente espelhar-se na epopéia criada por Osman Lins. Os primeiros porque vítimas do analfabetismo e, portanto, afastados violentamente do mundo da literatura. Os últimos por oportunismo, descaso, culpa persecutória ou mesmo analfabetismo cívico.

Utilizando-nos ainda das idéias de Lukács, podemos dizer que o predomínio da descrição dentro da narrativa

[...] não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico. A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo<sup>64</sup>.

Por todas estas considerações, sentimo-nos autorizados a sustentar que a estratégia encontrada por Osman Lins para driblar a forma/fôrma ideológica autoritariamente estabelecida no Brasil na década de 30 (espaço/tempo onde está ambientado o romance) e no Brasil da década de 50 (tempo/espaço no qual foi gestado *O fiel e a pedra*), conseguindo

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 61

aproximar-se novamente da epopéia e narrar a clara imagem de uma prática social, foi introduzindo em sua narrativa uma crônica sobre o homem histórico, o agente social do processo de empobrecimento do setor rural brasileiro. Apesar de utilizar constantemente os elementos descritivos para narrar estados de espírito ou o ambiente natural, Osman Lins não perde de vista o princípio épico, pois toda sua descrição está intimamente ligada às ações essenciais de cada personagem. Não se perde, assim, a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem na representação dos acontecimentos humanos.

Durante o segundo capítulo temos a figura de um narrador onisciente, que fala do pai de Bernardo Vieira Cedro apresentando-o da seguinte maneira: “diziam que o pai de Bernardo era uma figura pródiga” dando notícia em seguida da fartura existente em sua casa e da fartura de Lucinda, sua mãe, que vivia “eternamente grávida e feliz” – tivera oito gestações mas apenas dois dos filhos haviam sobrevivido. Relata que seu bem querer para com os filhos era calado e sem afagos, dedicando seu carinho para os animais e plantas, mas que para os filhos jamais falara com carinho. O narrador, conta-nos a história de Cisone, uma menina que havia sido deixada pelos pais para ser criada por Lucinda; relatando também o início da paixão de Bernardo pelas viagens.

Desde sempre percebe-se uma preocupação com a descrição dos lugares; no primeiro capítulo temos uma completa descrição do quarto onde a família se encontra, assim como os sons que o circundam. Agora são descritos a casa, o alpendre e os jasmims. A preocupação com a verbalização dos elementos da natureza, que vai caracterizar todo o

romance, começa desde já a aparecer. Descreve-se o interior da sala, onde fica patente que ali naquela casa havia existido um tempo farto, e na descrição detalhada dos pesados móveis inclui-se a de um quadro que retrata frades bebedores, sobre o qual Lucinda costumava chamar a atenção de Bernardo dizendo-lhe que quanto mais se bebe maior é a sede, metáfora que faz referência à origem do sentimento de parcimônia e continência com que Bernardo se relacionará com o mundo:

As bolas de vidro, nos pés da velha mesa de Lucinda, eram verdes. E a mesa pesada, negra, enorme, com a branca fruteira no centro. Todos os móveis grandes, escuros, despolidos, havia um quadro com um grupo de frades bebedores, e tudo viera de longe, daqueles tempos fartos.

– Preste bem atenção a esses frades – Lucinda costumava dizer. Preste atenção, Bernardinho. Quanto mais bebem, maior é a sede (*FP*, p. 27).

Podemos considerar esse episódio do quadro como representativo de toda uma ideologia medieval bernardiana, ou melhor, cisterciense, a qual voltou-se contra a maneira de viver dos monges e abades da ordem mais poderosa da Igreja no século X, a ordem de Cluny<sup>65</sup>. Se pensarmos em São Bernardo e em toda sua teoria das virtudes e penitências do homem em relação aos prazeres, e principalmente no ideal de uma vida dura e sem ornamentos para poder alcançar a Deus, podemos certificar-nos de que o nome de Bernardo Viera Cedro está investido de múltipla intencionalidade.

Sabemos que Osman Lins possuía um profundo interesse pelas questões da religiosidade humana, que era um grande conhecedor da

---

<sup>65</sup> DUBY, Georges. *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

hagiologia e dos textos religiosos fundamentais. Esta dimensão de sua vida erudita é que vai proporcionar-lhe um olhar mítico que o diferenciará dos demais escritores de sua época.

## **Espaço simbólico ou a costura**

### **O amor**

No CAP XXXV, encontramos o seguinte enunciado: “Forte amor. Não novo, porque deixasse de amar alguma hora, mas porque era pouco o que dantes prometera, em comparação do muito que hoje amava”. (VIEIRA, Sermão do Mandato). Esta citação, na abertura deste capítulo chave dentro do romance, fala-nos de como desenvolveu-se a relação amorosa de Bernardo e Teresa desde o momento em que se conheceram até dividirem plenamente suas vidas, amalgamados pelo sentimento de cumplicidade. Este amor, base da relação de Bernardo e Teresa, permeia e adensa toda a narrativa, porém não é narrado nem descrito, está enraizado dentro do romance, mas foge a qualquer entendimento objetivo:

Que é que eu penso do amor? – Em suma, não penso nada. Bem que eu gostaria de saber o que é, mas estando do lado de dentro, eu o vejo em existência, não em essência. O que quero conhecer (o amor) é exatamente a matéria que uso para falar (o discurso amoroso). A reflexão me é certamente permitida, mas como essa reflexão é logo incluída na sucessão das imagens, ela não se torna nunca reflexividade: excluído da lógica (que supõe linguagens exteriores umas às outras), não posso pretender pensar bem. Do mesmo modo, mesmo que eu

discorresse sobre o amor durante um ano, só poderia esperar pegar o conceito 'pelo rabo': por flashes, fórmulas, surpresas de expressão, dispersos pelo grande escoamento do Imaginário; estou no mau lugar do amor, que é seu lugar iluminado: 'O lugar mais sombrio, diz um provérbio chinês, é sempre embaixo da lâmpada'<sup>66</sup>.

Desta forma está colocado o amor em *O fiel e a pedra*, e por isso apresenta-se problemático quando acerca dele temos que dissertar. Retornamos, mais uma vez, para a primeira frase do romance: "A LÂMPADA PENDIA do fio empoeirado, que desaparecia no alto, entre os caibros grossos, ripas negras e grandes telas vãs".

Dizíamos que o amor está posto em toda sua grandeza dentro do romance, mas que não é narrado, é raramente nomeado e, no entanto, é senhor absoluto de toda narrativa, está presente em cada quadro, em cada parágrafo do romance, desde seu início, com a cúmplice solidariedade estabelecida entre Bernardo e Teresa quando da morte do filho. Está presente também no relato da vida de Cisone (mãe de Ascânio). Está presente ainda na traição de Creusa. É igualmente presente, pela ausência, no sofrimento de Teles Sá. O amor é a costura mestra deste romance de Osman Lins, em todas as suas formas: o amor à natureza; o amor carnal de homem e mulher; o amor da amizade e o amor do homem a si próprio e aos seus valores.

Teresa e Bernardo são o casal protagonista de uma grande história de amor. Esta história amorosa, no entanto, está diluída na história das personagens, sem deixar de transparecer, de marcar seu

---

<sup>66</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*; Rio de Janeiro:Francisco Alves,1994, p.50

espaço dentro do romance. O tema amor, juntamente com a morte e a solidão, são as três grandes linhas que costuram a narrativa, e como em toda boa cozedura, não se explicitam ao primeiro olhar. Quanto melhor a qualidade da confecção, mais sutilmente percebemos as linhas de sua costura, desta mesma maneira, são processados esses grandes temas neste romance de Osman Lins, eles são o bastidor, a lançadeira, o ponto a ponto que equilibra e sustenta a narrativa, estando, porém, mimetizados no todo da obra, parecendo mesmo, ao olhar mais ingênuo ou incauto, não existir.

Neste capítulo que trata essencialmente do amor, a descrição do espaço carrega a idéia de silêncio:

Começou a balançar-se. A rede ia e vinha, os punhos rangiam nos ganchos e o monótono rumor, mais que o embalo, começou a entorpecê-lo. Fechou os olhos, ouviu o longo mugir de um boi e notou que a noite era quase silenciosa, rãs e besouros parecendo haver morrido (*FP*, p. 182).

Assim como a noite era silenciosa, clara e sem ventos, também era silencioso o amor de Bernardo e Teresa, ele é estruturado num compromisso tácito de vida e morte.

Nessa noite, porém, rompe-se o silêncio: Bernardo fala à companheira da tristeza que sente por não haver podido dar-lhe tudo o que ela merecia. Teresa, por sua vez, consegue dar fim ao silêncio que mantivera todos esses anos e liberta as palavras há tanto tempo contidas:

Há oito anos eu lhe jurei amizade. Mas aquele juramento era só um desejo e um propósito. O juramento que eu faço agora vale mais e tem mais peso, porque eu sei o que digo, eu não conheço apenas a esperança, mas também o sofrimento, o perigo, a solidão e a morte. Hei de amá-lo sempre, sempre, com todo o amor que está em mim e de que eu sou capaz (*FP*, p.185).

Na noite do encontro com Nestor, Bernardo adormece e sonha com um episódio antigo, que já lhe acontecera sonhar algumas vezes, e que como uma premonição vinha sempre antecipando uma desgraça: sua luta contra as águas, a travessia de um rio onde ele nada em direção a Lucinda, sua mãe. Bernardo se pergunta porque aquele incidente havia deixado tão profunda cicatriz em sua alma.

Este capítulo é narrado na voz do próprio personagem, que rememora o episódio da travessia do rio. Bernardo acredita que é nesta passagem de sua vida que encontra-se o seu primeiro gesto realmente viril, um gesto de homem. É aqui que vamos encontrar, talvez, o episódio mais genuinamente épico do romance: “[...] Se meu corpo pode, eu posso – refletira. E se meu corpo não puder, ainda assim talvez eu possa. A vontade do homem, a vontade do homem [...]”. Neste dia ele compreendeu que a mãe lhe confiara a missão de salvar-se, entendeu que ela confiava nele e que estava certa de seu êxito. Quando ele enfim vence o rio e sai das águas não recebe dela o menor afago, e isso, com certeza, dá-lhe o sentido da dureza da vida. Se não fosse capaz de nadar até ela e salvar-se, ele não mereceria viver. Sua força e sua vontade estão a partir de então colocadas acima de qualquer emoção ou obstáculo.

Na volta para casa, na hora do castigo, ao deparar-se com a nudez, agora máscula do filho, Lucinda guarda a chibata e diz-lhe que o que havia lhe salvo a vida fora “sua firmeza Bernardinho”. Durante uma semana Bernardo teve pesadelos com a travessia do rio (quando Bernardo despe-se para entrar no rio, coloca uma pedra sobre a roupa).

## **A morte**

O capítulo XIII do romance começa com uma narrativa que não se encontra entre asteriscos. É um relato do presente - entre os asteriscos ocorre o relato de um narrador externo, algo como uma rememoração contada no presente. Este capítulo trata das previsões de Bernardo sobre a possibilidade de Miguel Benício ser morto por Nestor. Miguel chamara Bernardo com a intenção de passar seus bens para o nome dele, para poder depois desquitar-se de Creusa.

Bernardo não aceita a transação proposta, pois a presença do aneurisma invisível de Miguel o faz temer pela morte do amigo, o que o tornaria dono daqueles bens que não lhe pertenciam.

Na continuidade da narrativa, na volta de Bernardo para casa, temos uma descrição de espaço novamente elaborada através dos ruídos da noite:

O coaxar dos sapos se cruzava, alarido úmido; a largos espaços, por sobre a cantoria deles, o uivo de um cachorro atravessava as trevas. Vinha de tão longe! Os grilos estalavam, numerosos, ratos deslizavam sob as telhas. Havia um novo rumor: o chocalho de Princesa, a vaca prenha,

ruminando só no cercadinho. Bernardo, os olhos fechados, não alterava o discreto balanço da rede: os ganchos rangiam, num ritmo impassível, único som disciplinado na murmuração noturna (*FP*, p. 81).

Neste clima, Teresa tem a certeza de que Bernardo estava amedrontado e não lhe dizia porque: “De súbito, o uivo do cachorro mais uma vez se alongou, frio e agoniado, uivo tão longo e desesperador, que ele parou de balançar-se” (*FP*, p.81). Nessa noite Bernardo sentiu a certeza de que Nestor Benício iria assassinar o irmão.

Miguel chama Bernardo e diz-lhe que descobriu quem era o homem que o traía com Creusa. A ambientação é feita através da descrição da paisagem vista da janela dos aposentos de Miguel: um pátio descuidado, sujo, destruído e sem uso.

Neste capítulo, o narrador é conhecedor dos fatos, relata os sonhos de Bernardo nas três noites que se seguiram ao encontro com Miguel Benício, onde este via sempre que quem sucumbiria era Miguel, e isso não estava longe da verdade. Com efeito, no capítulo seguinte Miguel é encontrado morto. Como, porém, Bernardo intui a morte do amigo e chega mesmo na cidade a tempo de encontrar seu corpo? Isto não está claramente dito, os indícios desta resposta estão sugeridos na própria narrativa, dentro da ambientação construída pelo autor.

No capítulo XXII, praticamente na metade do romance, o narrador nos transposta para um ano adiante, é novamente agosto. Percebe-se claramente, nesta passagem, a intencionalidade de equivalência simbólica com que Osman Lins descreve as cenas do romance: Ascânio é um

personagem que trás sempre consigo a idéia da morte. Ele conta ao amigo Otalício que tem escutado a morte chamá-lo; a conversa motiva os amigos a irem brincar no cemitério.

Durante a brincadeira, para que Ascânio consiga enxergar a torre da capela do cemitério, Otalício tem que suspendê-lo no ar para que ele ficasse mais alto e seu olhar pudesse alcançar a torre da capela. Há nesta passagem uma clara simbologia de que a morte é algo que está mais próximo do céu, nas alturas. O céu era azul, a capela do cemitério era azul, também o caixão do filho de Bernardo era azul. No capítulo imediatamente seguinte, Bernardo recebe uma carta de Nestor cobrando os aluguéis do barracão, e, com certeza, não é por acaso que o envelope que a envolve é igualmente azul.

### **A solidão**

No quadro XII, o narrador preocupa-se com a tarefa de descrever os afazeres e lazeres de Bernardo, Teresa e Antônio Chá: “Aos poucos, os novos hábitos foram escavando seus sulcos” (*FP*, p.74). Este verso parece ser uma indicação da adaptação à nova vida, são os novos hábitos moldando-se, registrando-se e empedrando-se em suas almas. Bernardo compra passarinhos cantores e um moinho que está com uma de suas mãos quebradas, ele decide, então, arredondá-la no metal. Esculpir a pedra mó será, a partir de então, o seu único lazer.

Mais adiante, no vigésimo quadro, o narrador realiza a ambientação do personagem Teles Sá, advogado de Creusa, viúva de Miguel Benício;

neste momento, o autor cede a Teles o “primeiro lugar nesta crônica”. Descreve-nos o hotel onde o homem se hospedara, um lugar que resultara enjoativo por causa das incessantes pinturas, um faz de conta colorido, denunciando uma higiene superficial. O barulho infernal das ruas, da sirene cáustica do moinho de café. A insuportável cantoria dos hinos entoados na igreja protestante. A ambientação que Osman Lins cria para Teles Sá é baseada na superficialidade e na falsidade, com uma nítida alusão à miséria interior de Teles.

Bernardo continuava trabalhando no Surrão, mas não sabia explicar porque continuava em um lugar onde, dia a dia, perdia seu espaço e seu poder:

E pensou, pela primeira vez, que se um homem multiplica seus haveres, crescem poder e meios de mandar nos outros, mas sua vulnerabilidade também cresce. Sendo o enriquecimento, de certa maneira, substituição de servidões. E como adivinhara o vigia que, naquela hora, o bezerrinho era um de seus pontos mais sensíveis? (*FP*, p.124).

Nesta passagem, poderíamos novamente supor uma relação entre o personagem Bernardo e a ordem religiosa beneditina que desprezava completamente os bens materiais (românicos e o trabalho com a pedra).

Na solidão de suas horas livres, Bernardo ia para a oficina e tentava arredondar a pedra do moinho que havia comprado; enquanto fazia isso pensava em como ordenar a sua força e a sua resistência.

o martelo golpeava o escopo, este feria a mó, saltavam fragmentos nos braços de Bernardo, no seu rosto, o compassado rumor perdia-se no silêncio do campo.[...] Os golpes, mais descompassados no começo, pacificavam-se aos poucos; vinham uns acessos de impaciência – exacerbação da angústia- mas a serenidade voltava e, por fim, as breves pancadas sucediam-se quase num murmúrio, que lembrava o do sangue no corpo quando calmo. Teresa suspirava, seus trabalhos tornavam-se mais fáceis. Em seu trato com a pedra, o aço, Bernardo pacificara-se, quietara o próprio coração e, sem o saber, aliviara o dela (FP, p.124).

Este relato está temporalmente ambientado dentro do mês de setembro, quando começa a esquentar e os ventos serenam. Estabelecer relações entre a vida dos homens e os ciclos da natureza é mais uma conseqüência da influência dos textos greco-romanos em Osman Lins; anteriormente, ele já ambientara a morte de Miguel, e todo o embate de Bernardo com Nestor, nos meses de julho e agosto.

Mais adiante no relato, o narrador retoma a figura de Teles Sá, estabelecendo, através da criação do espaço, a seguinte atmosfera de solidão:

A rua semicomercial tinha um ar de abandono. Fechados armazéns e lojas, só a luz débil de alguns postes e de meia-dúzia de janelas iluminava o calçamento de metralha. Aos poucos, as firmas de tecidos e de secos e molhados invadiam as casas de família, cada novo estabelecimento era mais alguns metros de silêncio e escuridão na noite. Numa das casas restantes, chorava uma criança. Mas dentro de alguns anos, quando anoitecesse, toda a ladeirosa rua seria uma extensão muda, duas

filas confrontes de largas portas fechadas (*FP*, p.157).

Esta descrição ambienta o sentimento de solidão, obscurantismo e precariedade que caracteriza a vida de Teles Sá. E, do mesmo modo que o choro de uma criança ainda dava vida àquela rua que vinha sendo engolida pelo progresso urbano, ele também saboreia um fugaz momento de alegria quando observa na rua o olhar vivaz e penetrante de uma garota.

O sentimento de Teles é de exclusão de tudo o que é belo e diáfano na vida, todas as coisas alegres e lúdicas estão muito distantes de sua miserável pobreza de espírito; não havia verdade no seu estar no mundo. Este sentimento o leitor só consegue apreender na medida em que o narrador, muito detalhadamente, descreve as atividades prazerosas de que a população da cidade desfrutava no grande Pátio da Matriz: “Às vezes, nos domingos de junho, rapazes e moças jogavam peteca. Em agosto, as crianças soltavam papagaios. Verdes, amarelos, roxos...” (*FP*, p.158).

A inconsistência pessoal de Teles Sá é fortemente contrastante com os pujantes personagens de Nestor e Bernardo; os quais parecem simbolicamente representar o desdobramento de um só personagem, a composição conflitiva e essencial de todo ser. Nestor refreia seus impulsos de bondade, com medo de expor suas fraquezas. Bernardo pondera e contém os seus impulsos de maldade, mas ambos são verdadeiros na sua

polarização maniqueística, ao passo que a vida de Teles Sá é uma farsa única e solitária.

A rua sem movimento revelava a sua miséria e a sua sujeira: “Aos domingos, reduzido o trânsito, as oficinas fechadas, a Estrada Nova tinha um aspecto fúnebre.” Esta permanente morbidez, é justamente o sentimento que vamos encontrar em Teles Sá, que agora perguntava-se quando a verdade amadureceria nele e se isto alguma vez aconteceria. Sentia-se morto, não via diferença entre ele e um morto. “Infiel e agora destruído.”

Mais dois dias de trabalho e a mó estaria pronta; Bernardo estava modelando o mancal quando percebe a presença de Nestor, que a distância o observava “nutrindo a seu respeito obscuros intuitos – e todo aquele paciente trabalho lhe pareceu absurdo.” Bernardo deixou de aprontar um instrumento que serviria para moer os grãos que nutririam a ele e sua família e

saiu, foi até o lugar de onde ele o observara. Voavam morcegos, os urubus recolhiam-se. Nenhuma criatura humana se movia na paisagem, todas pareciam haver fugido. Qual delas não tecia o injusto rancor que transformava o Engenho numa região adversa? Os claros troncos dos eucaliptos erguiam-se, delgados e como que mais leves à fugitiva luz da tarde e no entanto mal se via o córrego: as sombras já começavam a subir do bananal (FP, p.174).

Neste encontro, percebe-se que Bernardo sente-se impotente, pequeno, acovardado, pois não pode fazer nada para impedir o que lhe parecia ser um roubo: Nestor avisa-lhe que vai retirar todo o gado das terras que agora seriam de Creusa, pois ela não o merecia e os filhos

ainda eram muito pequenos. A descrição da postura de Nestor, fala-nos de como Bernardo sentia-se e de como percebia o inimigo: “Ele silenciou um instante, de braços abertos. Teve uma contração nas asas do nariz, uma palpitação. Recostou-se na cadeira, o peito alto, pôs o chapéu sobre as coxas. Estas, grossas demais, forçavam a costura das calças” ( *FP*, P. 105).

Bernardo percebe no silêncio de Teresa uma muda acusação por sua concordância, e na hora em que Nestor e seus capangas preparam-se para levar o gado ele opõe-se, dizendo que o gado vai ficar. “Sentiu-se nivelado àqueles cabras e talvez mais ordinário do que todos, pois discernia o bem do mal e não se aventurava a tomar o partido mais difícil. Então sem medir as palavras, disse o que achava necessário dizer. [...] - Estive analisando. O gado vai ficar aqui” ( *FP*, p. 112).

No capítulo XXX, a epígrafe apresentada é a seguinte: ‘*O gato e o rato. Nestor mastiga carne mais branda que a de Bernardo*’. Vemos aqui uma descrição detalhada sobre a facilidade com que se pode pressionar um homem sem caráter.

Enquanto as meninas internas cantam no pátio da escola, Teles Sá vê surgir o vulto de Nestor Benício no fim do muro. Ao final da conversa, onde Nestor convence Teles de juntar-se a ele “houve-se um toque de sino, talvez o último da noite. As vozes das moças cresceram como num protesto. Sobreveio um estalar de risos, uma disse qualquer coisa em tom suplicante e novos risos aprovaram-na. Caiu o silêncio além do muro” ( *FP*, p.163).

Teles entra em um bar onde operários bebem e divertem-se juntos. O funcionamento do local é descrito em seus detalhes. A descrição do

contentamento e alegria daqueles obreiros torna a figura de Teles Sá ainda mais sombria, solitária e apequenada, pois nem desse contentamento ele era capaz.

Para ambientar a resolução de Teles de aceitar a cumplicidade de Nestor Benício, o narrador relata uma recordação que ressuscitava um antigo desejo de sua adolescência: A cozinheira Josefa.

“Levantou-se, vestiu-se, comprimiu o rosto: as mãos geladas. Assim haviam estado aquela noite. Reviu-se no quarto de colegial, medindo o seu arrojado: ‘Hoje eu vou no teu quarto. Deixa a porta aberta’”. A resposta fora um rápido olhar, que lhe parecera de ódio. E talvez nem fosse. Passara a noite indeciso, febril, até que afinal tomara a decisão. Era madrugada, os galos já cantavam e a porta de Josefa cedeu quando ele a empurrou. Então lembrara-se dos olhos rancorosos, estremeceu de medo e voltara correndo para o quarto, onde se pusera a soluçar, jamais saberia por quê( *FP*, p.166).”

À noite um grupo de homens bate agressivamente na porta da casa de Bernardo e Teresa; Bernardo, num ato de irresponsável coragem, abre a porta. Quando o grupo é iluminado pela luz do lampião que Teresa carrega, eles vêem que todos estão armados, mas que nenhum carrega arma de fogo. Bernardo enfrenta os homens que dizem-lhe querer apenas comprar víveres. A desvantagem em que se encontrava Bernardo naquela ocasião, a insegurança e tensão do personagem por aperceber-se da temerosa situação em que se havia colocado, é notavelmente tematizada na seguinte passagem:

O chefe adiantou-se, as pupilas brilhantes presas na balança, onde um peso de cem gramas, talvez ali esquecido por Chá, desequilibrava os pratos. Os olhos negros, pequenos, rutilantes, levantaram-se suspeitosos, ele estendeu a mão desencarnada e retirou o peso. O fiel começou a oscilar (*FP*, p.178).

A ambientação idealizada pelo autor cria neste capítulo um sentimento dúbio em relação à temeridade da situação, que se em tudo parecia perigosa ao mesmo tempo indicava que a rusticidade daqueles homens beirava a candidez; como também o indicava o fato de não carregarem armas de fogo e algum traço lúdico que se insinuava em seus rostos:

Bernardo encarou-os. Mariposas, vespas noturnas, vojavam em torno do candeeiro, ouvia-se o murmúrio do vôo fascinado; as sombras inquietas e grandes tremiam nas paredes e na face dos homens, um dos quais mirava-as com olhos de menino, quase a sorrir (*FP*, p.179).

### **O ato sexual**

No início do vigésimo quadro, o narrador descreve o espaço da noite do casal, a solidão de cada um, mergulhado em seus pensamentos e, com elementos naturais, cria uma atmosfera de mesmismo e escuridão:

Mariposas (pareciam as mesmas) giravam sobre o candeeiro e, vez por outra, os mesmos morcegos entravam pelas grades, agitavam as asas tortas, voltavam para a noite. Estalava a madeira da casa, soava a largos espaços o rijo bater da porteira (*FP*, p. 76).

Quando amanhece, Bernardo sai para caçar passarinhos, e a reação de Teresa na volta da caçada é de completa repulsa ao ato, negando-se a limpar os animais. Vemos nesta passagem uma representação do ultraje à natureza, da violência ao delicado e ao divino, posto que, arquetipicamente, os pássaros representam o elo entre os homens e as divindades, são representativos do mundo celestial e ocupam o lugar de mensageiros dos deuses. Teresa pede ao marido que nunca mais mate passarinhos. Deste momento em diante inicia-se a narrativa cortada por asteriscos, onde é então narrada a retomada da vida sexual de Bernardo e Teresa: depois da descrição das suas noites solitárias e frias, com morcegos e mariposas, é relatada a passagem onde Antônio Chá, numa noite, acorda o casal com o barulho de um tiro dado para matar uma raposa. Passado o susto, aparece Antônio carregando uma raposa toda ensangüentada e dizendo que olhos do animal eram os do próprio satanás.

A imagem da raposa morta, ensangüentada e exalando um forte odor, vai sensibilizar Teresa, que fica perplexa com sua atitude, visto que algumas horas antes sentira tanto horror à cena dos passarinhos mortos e era agora seduzida por aquela imagem:

Tivera compaixão dos passarinhos mortos. E, no entanto, aquela raposa com a pá esfacelada e que ela apenas entrevira a luz do candeeiro, aquela pele sangrenta e que exalava um odor desagradável, faziam arder seu corpo. Bernardo no íntimo sentiu que os meses de abstinência (que ambos, sem dizer uma palavra sobre isto, cumpriam) haviam terminado e ensaia um gesto – ainda tímido – em direção ao ventre de Teresa (*FP*, p. 77).

Na descrição da noite seguinte a imagem das mariposas é redimensionada, e elas enchem a sala de sombras, havendo também um besouro negro que desorientado pela luz bate-se nas paredes. Esta nova recriação ambiental parece significar a perda do controle, o próprio corpo excitadamente a debater-se. Bernardo relaciona a mulher às coisas delicadas, às louças chinesas, às lições de catecismo que ele não conseguia nunca captar na sua integridade e que lhe provocavam uma sensação de mistério, cheio de leveza e candidez, que o faziam amá-la. Há, nesta passagem, um relato de toda a “dança”, de todo o ritmo insinuante que antecede ao ato sexual: a respiração modificando-se, a chegada de um até o outro. Bernardo via na mulher alguma coisa de pássaro ou de coelho, de susto e de espreita. Não foram para cama, seria como se levassem para o quarto apenas os corpos e não suas almas. O ato sexual consuma-se, então, sobre a rede da sala. No entanto, como podemos perceber na passagem citada a seguir, não encontraremos propriamente a descrição de um ato sexual, este é apenas evocado através da ambientação:

Ainda sem fitá-la, ele se dirigiu ao candeeiro e sentiu a própria sombra crescer às suas costas, desmensurada. Com as mãos apoiadas no consolo, curvou-se sobre a língua de fogo. Sentia nas palmas, o sangue bater contra a pedra-mármore.

Estendeu a mão, baixou levemente o pavio, a chama morreu. Aquietaram-se as mariposas, uma pousou no seu braço. Leve rumor de fazenda, ranger de cadeira de vime. Nenhum passo, mas Teresa levantara-se. Durante um minuto, talvez, assim ficaram. Ambos estavam certos de que não se afastariam, de que teriam pudor de abandonar a sala, levar para a cama de

casal aquele desejo crescente, ao qual era preciso obedecer. Seria como se deixassem na sala as suas almas e levassem para o quarto só os corpos. A posse ardentemente desejada perderia seus liames com qualquer coisa de misterioso, de sagrado -e de que, cegamente, sentiam a régia presença (FP, p. 78).

Na concepção desta cena é retomada a imagem do pássaro, ela é construída à maneira de um vôo. Todo o parágrafo escrito no exato lugar onde deveria estar a descrição da cópula é marcado em sua escrita pela aliteração com a letra v: “Voltou-se e viu sobre a rede, cujas brancas varandas se abriam molemente no assoalho, seu vulto ajoelhado”.

O narrador, colocado numa ambientação franca, faz perguntas: “Haveria um ritmo novo na respiração dela? Exalaria o sangue encenciado um odor próprio, como a pele humana ao sol?” Ele descreve este ato como uma caça, como se Teresa representasse um pássaro ou um coelho a ser caçado, fugidio, e Bernardo à espreita, não perderia nenhum movimento. Existe, neste relato, uma evidente relação do ato sexual com a essência animal do homem, que aparece representando a unidade do mundo, a unidade dos seres; não no ato predatório, mas na lei da cosmogonia do universo. A concretização do ato sexual é relacionada ao vôo, a um movimento do homem em direção ao sagrado. Este relato nos leva a pensar em *Avalovara*, um pássaro feito de muitos pássaros, onde os personagens fundem-se e alcançam a unidade entre o celestial e o terrestre, voltando à mítica condição primordial da androginia.

## **A gravidez**

Exatamente no capítulo que marca a metade do romance, o capítulo XXV, encontramos a detalhada descrição do amanhecer do dia, uma luz de ouro iluminava o chão varrido, um ambiente aquecido é criado através da imagem da chaleira de ferro no fogo à lenha e da voz de Teresa chegando do quintal.

Através do relato destas cenas o leitor torna-se sabedor da nova gravidez de Teresa. Este estado gestacional, inundado de vida, está impregnado em cada verso deste capítulo, evidenciando mais uma vez a riqueza simbólica da construção de *O Fiel e a Pedra*.

Com sentimento de contentamento, Bernardo refletiu:

[...]que a vida humana era insegura e que os homens, desprezando as próprias incertezas, ou talvez para iludi-las, criavam pequenos ritos eternos, que sobreviviam às paixões, à morte, às gerações e asseguravam à espécie uma continuidade invencível. O café matinal, o fogo, as xícaras na mesa, aquela voz de mulher. Com a súbita convicção de que a esposa tinha o dom de protegê-lo e de restaurar as partes destruídas de sua alma, ele se sentiu acima da inquietude que lhe havia perturbado o sono e condenou a soberba que durante aqueles últimos dias o fizera esquecer-la. Chamou-a. Ela não ouviu. Jogava grãos de milho na terra do quintal (FP, p.142).

Existe, neste capítulo, um emaranhado de simbologias: enquanto Bernardo andava a cavalo recordando da notícia da gravidez de Teresa, veio-lhe a mente a lembrança de um coelhinho que sua mãe ganhara certa vez e ao qual dispensava um carinho que nunca havia dado a nenhum dos

filhos; de tal maneira a mãe resguardava o animalzinho que o fazia sentir ciúmes, até que certo dia o coelho amanheceu morto, atacado por cães.

Este relato permite-nos fazer uma relação com o sentimento de inveja e exclusão que os homens, de uma maneira inconsciente, sentem frente à relação de suas mulheres com seus bebês. Poderemos ainda relacionar a morte do coelhinho com a trágica morte de seu filho, pela qual de alguma forma ele se sentira responsável. Esta lembrança é também de algo que aconteceu há vinte e cinco anos atrás, o que coincide no tempo com o nascimento de Nestor Benício.

Na tentativa de arrematar as pontas deste último capítulo, estabelecemos uma relação entre o amor, o ato sexual e a gestação com a construção cíclica do romance, resultante de uma visão cosmogônica de mundo a partir da qual Osman Lins buscou, durante toda a narrativa, nortear sua construção romanesca. Nestas três vertentes estão colocados o sentido da vida, sua constante mutação e seu renascimento perpétuo.

A narrativa da vida dos homens encontra-se entrelaçada à ordem dos ciclos naturais das plantas, dos rios e dos animais, homens e cosmos são partes do tecido de uma única rede. Para não finalizarmos sem novamente lembrar que a obra de Osman Lins é toda ela construída com base nos mesmos princípios, citaremos conclusivamente um comentário de Regina Dalcastagné a respeito do romance *Avalovara*:

[...]Mas, se há por um lado a evidência de um grande projeto, por outro, percebe-se a dissimulação do artífice. Nem tudo se mostra em *Avalovara* – subsiste, nas ranhuras de suas paredes, o inefável.

Espalhados ao longo do livro, entremeados às diferentes linhas narrativas, se escondem fragmentos valiosos – pequenos retalhos de um tapete, notas dispersas de uma sonata. Através deles talvez se possa alcançar uma intuição maior do construtor e de sua obra.<sup>67</sup>

Osman Lins, através de sua narrativa, insere novamente a espécie humana dentro de uma ordem natural maior e, através do amor, confere ao homem uma suprema responsabilidade de “reconstrutor” do mundo.

---

<sup>67</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. A garganta das coisas: movimentos de Avalovara de Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo, 2000. p.19.

## A INCONCLUSÃO OU O PESPONTO

E a minha ficção e a minha visão do mundo foram caminhado para um desgaste da forma tradicional, até chegar a conquistar uma certa visão pessoal da coisa, a ponto de tentar criações pessoais, onde eu devesse menos aos meus antecessores, mas tentativas que são necessárias e insubstituíveis.

Osman Lins, *O evangelho na taba*.

Enquanto romancista, Osman Lins era um homem mítico, enquanto articulista, extremamente histórico. Dessa forma o próprio autor se definia, e foi também dentro deste mesmo sincretismo que tentamos abordar *O fiel e a pedra*. Primeiramente, o que fizemos foi um inventário acerca dos gêneros literários que Osman Lins utilizou na construção deste romance. Esta investigação resultou, inesperadamente, numa grande viagem através de exemplares da literatura clássica da humanidade.

Desta jornada pudemos inferir que *O fiel e a pedra* constitui-se numa narrativa assentada nos conceitos do gênero épico, sendo porém matizada com elementos da tragédia, do drama, da lírica, da crônica e dos textos bíblicos. Nossa indagação seguinte foi a respeito de como o autor conseguira articular todos estes elementos em sua síntese narrativa mantendo nela as características épicas essenciais.

Nesta tentativa lançamo-nos ao estudo da temática da construção do espaço romanesco e fizemos uso principalmente da teorização elaborada pelo próprio Osman Lins, em sua tese de doutorado, que versou sobre o espaço romanesco na obra de Lima Barreto. Através do estudo da construção do espaço em *O fiel e a pedra*, tentamos responder por que razão este romance havia se constituído numa “plataforma de chegada e de saída”, de onde o autor transitou de uma escritura ligada aos gêneros e aos escritores tradicionais para uma criação literária contemporânea e marcadamente pessoal.

Ao longo de todo o trabalho o que fizemos foi visitar os pilares desta plataforma, demonstrando haver existido desde sempre, através de uma particular visão cosmogônica de mundo, a busca por uma escritura mais genuinamente pessoal na obra de Osman Lins. Esta busca caracterizou-se, acima de tudo, por um grande amor à humanidade e por um forte desejo de transformar a literatura em uma arma eficaz contra toda miséria intelectual e moral a que seu povo era, e continua sendo, em grande parte submetido.

Na voz de Osman Lins:

[...] Outro aspecto é que estou também convencido de que uma grande parte da arte contemporânea está inteiramente equivocada pelo fato de voltar as costas para o universo. E toda a arte despojada de nossa época, a arte que recusa o ornamento, a meu ver, é uma arte a caminho da morte. Porque eu penso que é o fato de nos voltarmos para o cosmos que enriquece o que estamos fazendo, tanto nas nossas criações como nas nossas relações humanas. Acho que quando o indivíduo está exclusivamente voltado para a sua arte e não procura estabelecer conexões entre ela e o universo, ele tende também para a destruição da sua arte, donde vêm a meu ver todas as anti-artes do mundo contemporâneo, antipintura, o antiteatro, o anti-romance, tudo decorre do fato de não estarem mais esses criadores voltados para o mundo<sup>68</sup>.

Nosso eixo de trabalho, portanto, constituiu-se no esforço de colocar *O fiel e pedra* dentro da grande tradição da literatura universal, percorrendo os caminhos que levaram Osman Lins a inserir-se dentro dos cânones literários ocidentais.

Optamos por nomear este capítulo de *inconclusão*, devido a todas as questões que ficaram por ser aprofundadas, sendo que cada uma delas, por si só, poderia transformar-se em temática para outras dissertações. A saber: um aprofundamento sobre o envolvimento de Osman Lins com as questões hagiológicas, isto nos forneceria subsídios para desenvolver a temática da ordem beneditina e de todas as suas implicações com a arte medieval - em especial a arte românica e a arte dos vitrais -, questões estas que permitiriam um maior espraiamento do estudo da perspectiva na obra de Osman Lins.

---

<sup>68</sup> OSMAN Lins, *O evangelho na taba*, p.224.

Outra temática que poderíamos, da mesma forma, transformar em um trabalho distinto, seria o estudo das mediações entre a realidade social brasileira e suas implicações na escritura osmaniana. No caso de *O fiel e a pedra*, sabemos que seria de grande proveito uma abordagem econômico-política do Brasil das décadas de 1930, 40 e 1950. Abordando as diretrizes políticas que determinaram, a partir do período getulista, o empobrecimento do mundo rural, em especial do norte e nordeste do país com o conseqüente problema do êxodo rural. Nesta época a política econômica adotada no país tinha o propósito de regular a economia de modo a assegurar as condições financeiras do desenvolvimento industrial. Um dos exemplos mais importantes da política populista de massas foi a campanha para a exploração e refino do petróleo. Nos anos cinqüenta vemos ainda uma maior expansão da industrialização em detrimento do setor rural. A incrementação da área de bens de consumo duráveis, de maior lucratividade e que deveria atender à crescente demanda interna, se faria pela internacionalização da economia, abrindo-a ao capital estrangeiro.

Um aprofundamento de todas estas questões sobre a organização social, econômica e política do país que estabeleceriam as relações entre a história e a literatura, com certeza aprofundariam e ampliariam sobremaneira o estudo da obra de Osman Lins.

A palavra *pesponto*, que utilizamos como indicativa desta *inconclusão*, refere-se ao ponto da costura em que a agulha torna sucessivamente a entrar um pouco mais atrás do lugar em que primeiro saiu a ponta, de modo que os pontos se vão em parte sobrepondo uns

aos outros, em suma, parte final e ornamento da confecção. Como o estudo de *O fiel e a pedra* revelou-nos que ornamentar é tarefa para grandes escritores, sentimo-nos convidados a silenciar, sob pena de criarmos a anti-dissertação.

## **BIBLIOGRAFIA**

OBRAS DE OSMAN LINS:

OSMAN, Lins. *O visitante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

- \_\_\_\_ *Lisbela e o prisioneiro*. Rio de Janeiro: Editora letras e artes, 1964.
- \_\_\_\_ *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- \_\_\_\_ *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- \_\_\_\_ *Os gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- \_\_\_\_ *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- \_\_\_\_ *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- \_\_\_\_ e Julieta de Godoy Ladeira. *La paz existe?* São Paulo: Summus, 1977.
- \_\_\_\_ *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- \_\_\_\_ *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_ *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_ *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo, Summus, 1980.
- \_\_\_\_ *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

#### LIVROS E ARTIGOS SOBRE OSMAN LINS:

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, De Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo. "O eixo e a roda". Belo Horizonte, (5): 1986.

GOTLIB, Nádya Battella. "De engenho a engenho". In: Revista de Letras. UFC:

Centro de humanidades, (14): nº 42, 1989.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: INL, 1988.

MACHADO, Álvaro Manuel. "Osman Lins e a nova cosmogonia latino-Americana". In: Colóquio de letras. Lisboa: nº33, 1976.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto. Nove, novena e o novo romance*. São Paulo, Brasília: HUCITEC, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

#### OBRAS LITERÁRIAS:

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*; tradução e notas de Hernani Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

\_\_\_\_\_. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1992.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*; tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teogonia: a origem dos deuses*; tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOMERO. *A Ilíada*; tradução de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/data.

\_\_\_\_\_. *Odisséia*; tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poética: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SAINT-EXUPÉRY. *Terra dos homens*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VIRGÍLIO. *Eneida*; tradução de Tassilo Spalding. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

\_\_\_\_\_. *Geórgicas*; traduções de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: W.M. Jackson Editores, 1952.

#### TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA:

ÁLVARES, Miriam. *Tipos de escrito I: narración y descripción*. Madrid: Ibérica Grafic, 1996.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s/data.

CANDIDO, Antonio. "Degradação do espaço". In: Revista de letras, vol 14, Assis, 1972.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

D.ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

JAEGER, Werner W. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valerio Rodden e Udo Baldur

- Moosburger. São Paulo: Abril, 1980.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1986.
- PETERSON, Michel. *Estética e política do romance contemporâneo*; tradução de Ricardo Iuri Canki. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1995.
- PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. "O projeto épico de Carlos Nejar". In: Colóquio Letras, n. 86, julho de 1985.
- \_\_\_\_\_. Definições do épico. In: *As formas do Épico*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos estruturais da Ilíada*. Porto Alegre: UFRGS, 1972.
- SCHWAB, Gustav Benjamin. *Enéias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VANSINA, Jan. *La tradición oral*. Barcelona: Editorial Labor, 1966.
- VASALO, Lígia. *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

OBRAS CONSULTADAS:

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delata, 1958.

CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Maikhaïl. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

*Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DOMINIQUE, Maingueneau. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

DUBY, Georges. *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.

KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo*. Lisboa: Taschen, 1993.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1990.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

RAMALHO, Germán. *Saber ver a arte românica*. São Paulo: Martins Fontes,  
1992.