

O retábulo barroco de Osman

Lins

Lourival da Silva Burlamaqui Neto¹¹⁸

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Este trabalho acusa a presença de três traços da estética barroca no conto “Retábulo de santa Joana Carolina” (2002) de Osman Lins. Os aspectos desse estilo identificados na obra são, respectivamente, a *forma aberta*, apontada por Wölfflin (2000) como caracterizadora da produção visual barroca, as agudezas literárias seiscentistas e o labirinto barroco. A princípio, elencam-se algumas considerações críticas sobre o barroco no panorama nacional novecentista, refletindo-se sobre a perspectiva retórica de Hansen (2004), a abordagem psicologizante de Ávila (1971) e a compreensão do barroco como um fenômeno cultural de Sant’Anna (2000). Após essas reflexões sobre a estética seiscentista, ressalta-se o rebuscamento e a propensão visual do conto de Osman, características que, frequentes em sua obra, já viabilizaram a aproximação de outros textos seus com o barroco. Por fim, são analisados os procedimentos estilísticos empregues pelo autor para se aproximar das configurações artísticas do seiscentos, a saber: a *forma aberta*, trespasse dos limites da tela, encontra correlato na transgressão dos limites dos *mistérios*, seções autotélicas que compõem o conto; as agudezas e o labirinto barroco, por sua vez, estão presentes no princípio dessas mesmas passagens.

Palavras-chave

Osman Lins. Retábulo. Barroco. Forma aberta. Agudeza.

¹¹⁸ Graduado em letras pela UESPI. Mestre em Literatura, sociedade e memória pela UFPI. Doutorando em Teoria da Literatura pela UFPE.

1 O barroco: algumas considerações

No panorama crítico brasileiro, o barroco despertou, no curso do século XX, debates acalorados. Estudiosos diversos, provenientes de formações teóricas distintas, atribuíram diferentes valores a essa produção, interpretando, cada um a seu modo, as configurações estilísticas do seiscentos.

O ponto de partida dessa recepção irregular foi uma detratção: a famosa exclusão dos autores seiscentistas da *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido. Essa conhecida supressão do período, embora polêmica, era, em parte, justificável. Nas páginas iniciais de sua obra, o crítico sugeria ao leitor uma filiação de pensamento: a *weltanschauung* romântica¹¹⁹. Essa visão de mundo, pela qual Candido nutria simpatia, era influenciada por uma definição estranha aos séculos precedentes: o conceito de nação.

Os literatos românticos, coevos à independência, acreditavam que o país já possuía uma genealogia própria de escritores e que nas publicações desses autores havia intuições que, se cultivadas, poderiam conceber uma literatura tão original quanto à nação em vias de independência. Os românticos, porém, obliteravam certos aspectos da produção desses autores e apreciavam outros. Esta depreciação/valoração obedecia a um esquema bem definido e os aspectos enaltecidos eram intuições que em suas obras já estavam bem desenvolvidas: a apresentação da paisagem tropical e o nacionalismo. Assim, o passado interessava-os à medida que predizia algo que entre eles já estava sedimentado.

Antonio Candido, comungando essa perspectiva, acabou lançando aos séculos XVI e XVII um olhar anacrônico. Como buscar nesse período mentalidades associadas a um conceito ainda inexistente? Assim como o conceito de nação não dá conta da totalidade histórica de um território, a noção de nacionalismo literário seria insuficiente, pois, não abarcaria autores que, anteriores ao século XIX, ficcionalizaram nos seus escritos as nuances de um contexto sem necessariamente tomá-lo como nação.

Hansen (2004), estudando a sátira barroca de Gregório de Matos, tomou um caminho inverso ao de Cândido, associando os princípios que constituíam as linhas de força das práticas poéticas e dos manuais retóricos seiscentistas às práticas sociais da

¹¹⁹ O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que antes deles localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o indianismo, que dominarão a produção oitocentista. (CANDIDO, 2013, p. 27)

época. Desta forma, o crítico resguardou os autores do período de várias apreciações equivocadas, por exemplo, a corriqueira acusação de falta de originalidade¹²⁰.

Tal abordagem deu algumas contribuições nevrálgicas ao estudo das letras seiscentistas, visto que: I) Considerou as nuances sócio-políticas daquele período, evitando anacronismos de mentalidades; II) Relativizou os critérios românticos de originalidade e criatividade enquanto balizas adequadas para a avaliação daqueles textos, evitando anacronismo de critérios estéticos; III) Constatou que no século XVII havia, entre os letrados, um influxo de formas e temas¹²¹.

Essas inovações introduzidas por Hansen nos estudos sobre o seiscentos pressupunham a ideia de poema enquanto artefato proveniente da atividade intelectual, ou seja, o texto não era fruto apenas de uma subjetividade que criava de maneira espontânea, mas resultado de uma operação racionalizante que selecionava a matéria a ser tratada, ornando-a com primor. Tal concepção opõe-se a um traço frequentemente associado à produção artística do século XVII: a crise do sujeito. Ávila (1971), no espaço crítico brasileiro, popularizou a tese de que a produção barroca provinha de um homem barroco, indivíduo cindido entre uma mentalidade prática, empírica, associada à expansão marítima, e uma cosmovisão cristã, extensão do pensamento mediéxico, ratificadora da ordem monárquica. Essa oscilação entre autonomia e sujeição, segundo o autor, aguçava a consciência do homem seiscentista, viabilizando a projeção das formas que implodiram a harmonia da arte clássica.

Tanto Hansen quanto Ávila tentam explicar a opulência da arte barroca. Os dois, entretanto, encontram justificativas distintas. O primeiro, cotejando a produção do período com as poéticas coevas, considera o estilo seiscentista um produto direto dessas propostas retóricas. O segundo toma-o como a consequência de uma psique dilacerada. Hansen evita os anacronismos, considerando as nuances sócio históricas da época e

¹²⁰ No século XVII, era frequente a vocalização do que se escrevia. Nessas ocasiões, alguns ouvintes, que compartilhavam uma formação próxima a de quem compunha o texto, eram capazes de emulá-lo, ou seja, compreendendo o assunto do texto original e as técnicas empregues para torná-lo engenhoso, o expectador podia compor uma variante desta peça, superando-a em beleza e hermetismo. A seção *Regras de reconstrução. Leituras e códigos bibliográficos* de Hansen (2008) esclarece essa prática, exemplificando-a na Bahia seiscentista. Em texto anterior, o autor já tratara a questão: “No caso, o destinatário capaz de refazer o processo de construção da agudeza é tão perspicaz e versátil, ou seja, engenhoso, como o autor; por isso nas sociedades de corte do século XVII, a agudeza era um dispositivo político que conferia distinção” (HANSEN, 2000, p. 323)

¹²¹ Essa constatação lança por terra uma conhecida ideia de Antonio Candido: a observação de que somente no século XVIII, surgiu no Brasil, a tríade *produtor – mecanismo transmissor – receptor*. Os integrantes do corpo místico ou administrativo de um estado monárquico, ao elencar um letrado à condição de *auctoritas*, autor que, tendo composto um texto belo e engenhoso se convertia em modelo para futuras emulações, compartilhavam técnicas e assuntos entre si, constituindo uma *traditio*. Essa, porém, não era nacional e a tríade em questão não estava localizada no âmbito da opinião pública.

enxergando a arte daquele período como o resultado dessas condições peculiares. Ávila, reconhece tais especificidades, porém, crê na aproximação entre o estado de espírito do homem barroco e a psique moderna, recorrendo a essa semelhança para justificar o grande interesse de críticos e autores contemporâneos pelo século XVII.

Como ocorreria essa afinidade, apresentada por Ávila, entre épocas tão distintas? O crítico mineiro, ao conceder sua motivação psicológica às especificidades do período, ressaltou a *propensão lúdica* (1971, p. 23) presente na arte barroca. Essa característica tratava-se de um impulso contra os automatismos, ou seja, era a inclinação às profusões das formas e dos detalhes que colapsava as cadências clássicas, era a consumação formal da cisão de espírito do homem seiscentista. Segundo o autor, esse traço reapareceria em outras épocas, tornando o barroco, ao invés de um estilo de época, a materialização artística de um estado anímico recorrente na cultura ocidental. Dessa forma, se o barroco de Hansen era um barroco histórico, o de Ávila era uma constante estilística atemporal.

Outro autor que também vislumbrou o barroco como um fenômeno trans-histórico foi Affonso Romano de Sant'Anna (2000). Esse escritor enxergou no termo um modelo de efetivação das projeções humanas, uma forma de produzir e organizar as construções simbólicas, no interior de uma cultura, que adotava a exuberância do movimento, o excesso e o ilusionismo sensorial como marcas. Assim, recorrendo a vários exemplos e estudos seminais, o autor considerou barrocas, as manifestações opostas à simetria da quadratura e à previsibilidade. Seriam exemplos do barroco para ele: as colunas salomônicas, o plano-piloto de Brasília, as volutas dos templos franciscanos, o traço curvilíneo de Niemeyer, o sincretismo da cozinha nordestina, dentre outros.

Sant'Anna, limitando seu interesse ao texto literário, elencou como exemplos de barroquismo: I) os grandes períodos de Saramago que, disseminados em construções menores, embora desnortassem o leitor, não perderiam a coerência; II) a escrita labiríntica ou metalinguística de Borges e Cortázar que, com seus excessos, bifurcações e esquemas cíclicos, suplantavam o intelecto, exigindo a releitura. Dessa forma, para o autor, o barroco, além de uma etiqueta estilística atemporal, seria uma proposição de cultura marcada pela sinuosidade¹²².

¹²² A visão do barroco de Sant'Anna guarda semelhanças com as propostas desenvolvidas na América hispânica durante o século XX. Tais concepções foram comentadas por Chiampi (2000). A autora discerniu, nessas produções, o barroco como uma *proposta cultural* caracterizada pela sobrevivência de um passado, e seu conseqüente aproveitamento, no fluxo contemporâneo, tendo em vista uma projeção de

2 O barroco em Osman Lins: Algumas considerações

Uma observação de Sant'Anna importante a esse artigo é a associação de Osman Lins à estética barroca. Essa aproximação foi construída através do comentário à estrutura do romance mais conhecido do autor, no qual afirma que: “*Avalovara* é um romance que poderia ser classificado de conceitista moderno, construtivista, pela maneira racional como foi planejado. O autor utiliza uma variante do labirinto barroco - o palíndromo -, como estrutura central da narrativa” (2000, p. 79). Assim, a disposição labiríntica, com diversas narrativas entrecruzadas, o arranjo em espiral, com os enredos confluindo a um mesmo fim, além das reflexões sobre o destino, o tempo e o ato criador, seriam indícios do modo barroco de representar/ordenar o mundo presentes na obra de Osman.

Essa intuição, embora fecunda, não é a única via de associação entre o romance e a estética seiscentista. O autor, explorando os cromatismos sensoriais, concedeu uma opulência pictórica à obra. Essa exuberância cromática trabalha o claro/escuro elencado por Wölfflin (2006) à condição de traço distintivo da pintura barroca. A cena inicial de *Avalovara* (1995, p. 13) exemplifica esse aspecto:

No espaço ainda *obsuro* da sala, nesta espécie de limbo ou de hora *noturna* formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o *halo* do rosto que as *órbitas ardentes* parecem *iluminar* – ou talvez os meus olhos: amo-a – e os reflexos da cabeleira forte, opulenta, *ouro* e *aço*. Um relógio na sala e o rumor dos veículos. Vem do Tempo ou dos móveis o vago odor empoeirado que flutua? Ela junto à porta, calada. Os *aerólitos*, apagados em sua peregrinação, *brilham* ao trespassarem o ar da Terra. Assim, aos poucos, perdemos, ela e eu, a opacidade. Emerge da *sombra* a sua frente – *clara*, estreita e *sombria*. (Grifo nosso)

Na passagem, salta aos olhos do leitor os inúmeros índices visuais de escuridão e claridade. Convém observar, contudo, as associações semânticas construídas sobre essas cores. No início do trecho, o aposento dos amantes é marcado pelas trevas e inércia. A visão do corpo amado, porém, emana uma claridade suntuosa. Logo em seguida, a letárgica e obscura atmosfera terrestre é trespassada por um fulgurante cometa. No primeiro quadro, o sentimento nutrido pelo narrador à mulher entrevistada é responsável pela projeção da amada enquanto ser iluminado. No segundo, a

futuro. Em outras palavras, o barroco novecentista latino-americano estava associado a um projeto identitário, a uma forma de autoconhecimento na qual as formas clássicas corresponderiam à hegemonia dos centros europeus e o barroco à posição marginal ocupada pela América Latina mestiça. Essa distinta condição latino-americana e a projeção utópica de seu futuro estariam materializadas nas formas retorcidas, inacabadas e no conteúdo tensionado do realismo maravilhoso.

ordem cósmica reflete, através da passagem do astro luzente, o impacto da visão da mesma. Tanto no espaço celeste quanto no ambiente da sala, a claridade sugere o sentimento amoroso que, enlaçando amante e amada, torna-os nítidos um ao outro e a presença do claro/escuro deixa de ser mero ornamento para se tornar elemento constituinte da cena ficcional. Wölfflim (2006, p. 287), ponderando a funcionalidade desse jogo de matizes, também ressalta seu efeito dramático: “[...] do seio da noite irrompem claridades esparsas, de tal forma associadas, porém, que se apresentam como um sistema de inter-relações cheias de vida”.

A presença de elementos remetentes à estética barroca também ocorre no conto “Retábulo de santa Joana Carolina”. Nessa narrativa, o claro/escuro vem à tona nas passagens de acentuada comoção. O primeiro encontro entre a personagem Joana e Jerônimo, seu futuro esposo, ocorre durante o poente. Nesse trecho, os últimos raios solares, cedendo lugar às trevas noturnas, constituem, juntamente com as velas de uma procissão, os índices de claridade. Em outro fragmento, o casamento às escondidas de Miguel e Ana Cristina, a lua ilumina a nave de uma velha igreja:

Joana, descalça, vestida de *branco*, os cabelos de ouro esvoaçando, traz sobre o peito a imagem emoldurada de São Sebastião. Por cima dos ombros, encobrindo-lhe braços, mãos e tão comprida que quase chega ao solo, estenderam uma toalha de crochê, com figuras de centauros. [...]. Por trás, numa fila torta, cantando em altas vozes com *velas acesas*, muitas mulheres. *A noite* de Dezembro ainda não caiu de todo, alguma *luz diurna* resta no ar. (LINS, 2002, p. 157, grifo nosso)

Quando *a noite* fechada, ouvimos as ferraduras na calçada da igreja, julgamos ser os rastejadores e acreditamos vinda nossa hora. *A lua* entrava pela porta aberta, alguns buracos e várias *claraboias*. Abrimos a arca para aí nos escondermos; estava cheia de ossos humanos. [...] (LINS, 2002, p. 184, grifo nosso)

Nesses excertos, dois aspectos sobressaem. O primeiro é a *propensão visual*¹²³ da obra osmaniana. Na passagem, além do binômio claridade/escurecimento, as

¹²³ Mitchell (1994) intitula *Ekphrasis* a capacidade do signo linguístico evocar imagens, através da imaginação e das metáforas, na consciência de um espectador, propondo uma superação da alteridade semiótica. Segundo o autor, os sentidos seriam meios peculiares de percepção e um evento empírico averiguado por um desses canais seria inacessível aos demais, ou seja, um ruído não pode ser apreendido pela visão assim como uma escultura não pode ser apreciada pelos ouvidos. A suplantação das barreiras semióticas jamais poderia ser concretizada, entretanto, a *Ekphrasis* seria a aposta em um esboço, na mente do leitor, não do objeto visto ou imaginado pelo autor, mas, de um análogo. Essa imagem equivalente oscilaria entre semelhanças e diferenças com a figura original e representaria a palavra posta a serviço da visão. Dessa forma, esse conceito implicaria um processo no qual um escritor, cômico das limitações de seu leitor para ver o que ele apresenta, não desiste de mostrar, desejando que seu receptor enxergue.

formas (do cabelo esvoaçante, do enfileiramento, do interior da igreja) e a imagem santa irrompem. Esses contornos e matizes extasiam os sentidos do leitor, provocando aquele arrebatamento que Ávila (1971, p. 20) enxergou como tipicamente barroco: “[...] convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades fruitivas, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos [...]”¹²⁴.

O segundo aspecto é a presença de elementos frequentemente associados ao barroco enquanto estilo de época: a transitoriedade e o binômio vida/morte, sintetizados na oposição entre juventude dos amantes e restos mortais; o sagrado/profano e as referências sensoriais ao som (*altas vozes*) e à textura (*crochê*).

A associação do “Retábulo de santa Joana Carolina” com os retábulos visuais é viável pela capacidade, demonstrada por Mitchell (1994), de toda expressão linguística suscitar imagens na mente de um leitor/ouvinte e pela configuração do conto está organizada à semelhança dessas peças, possuindo os seguintes traços equivalentes: I) A exposição de uma narrativa fragmentada em telas e cenas narrativas autossuficientes que, ao serem postas lado a lado, concebem um relato maior. II) A apresentação de uma narrativa sagrada; III) A inclinação visualizante.

Delineia-se, a seguir, a presença de algumas características do barroco no retábulo de palavras osmaniano. Um traço do barroco visual, a forma aberta de Wöllflin (2006), uma característica do barroco literário, as agudezas, e um aspecto do texto seiscentista que sobressaia pelo pendor visualizante: os labirintos. Esses traços, pela recorrência e pela relevância à estrutura da narrativa, passam de símile estilística à condição de traço ordenador do arranjo textual, atribuindo, ao conto de Osman, a sinuosidades das artes seiscentistas.

3 O retábulo barroco

¹²⁴ Esse pendor pictórico já está sugerido no próprio título do conto: os retábulos são estruturas de pedra, madeira ou metal na qual estão engastadas pinturas que narram a vida de um santo. Por ocuparem um lugar central nas igrejas e por associarem arquitetura, escultura e pintura, os retábulos trespassaram a função didática e a natureza sacra, sobressaindo por sua dimensão estética. Salteiro (2005) observa que a caracterização dos retábulos passa por algumas dualidades. A primeira diz respeito à relação todo/parte, ou seja, esses artefatos são compostos por um grande número de painéis com formas e cores variadas, porém, não perdem sua unidade e coerência interior. O segundo traço marcante relaciona-se à sua natureza sagrada/profana: atualizando em um material tangível, um relato santo, os retábulos, por sua riqueza estética, maravilham e iludem os sentidos ao mesmo tempo em que transmitem à consciência uma mensagem de teor religioso.

No conto de Osman Lins, diversos personagens relatam passagens da vida de Joana Carolina. Essas narrações, intituladas *mistérios*, apresentam eventos ocorridos em variados momentos da personagem, propondo um arco temporal que vai de seu nascimento a sua morte. Assim, através de olhares alheios, toma-se conhecimento de sua natureza divina, das provações pelas quais passou e de seus milagres. Convém observar, porém, que, embora esses quadros narrativos possam ser lidos individualmente ou em sequência, eles não são formas fechadas, ou seja, independente do modo de leitura adotado, o leitor encontrará em cada *mistério* informações *anunciadoras* de outra passagem da vida de Joana e, conseqüentemente, do conto. Por exemplo, no segundo *mistério*, relato de um episódio da infância de Joana feito por um segundo tesoureiro da Irmandade das Almas, o narrador apresenta o seguinte prodígio: a menina segura vários escorpiões pelas mãos e não é picada por eles. Ao descrever o local em que se encontram, o religioso anuncia:

Por esse mesmo lugar, *daqui a muitos anos*, Joana haverá de passar, à noite, segurando a pequena mão de Laura, sua filha, que estremece de medo, fascinada, vendo no cemitério os *fogos-fátuos*, mesclado esse horror a uma alegria que impregnará sua memória, por causa do *odor de café*, de *pão no fogo*, que se desprende das casas do arruado, ao entardecer, como um barulho de festa. (LINS, 2002, p. 156, grifo nosso)

As palavras do narrador *profetizam* um evento que ocorrerá apenas no sétimo *mistério*. Nesse outro trecho, Laura, filha de Joana, descreve as dificuldades suportadas pela mãe quando lecionava no engenho Serra Grande, ocasião em que, precisando ir à cidade para receber seu ordenado, atravessava, por horas e horas, estradas desertas e caminhos desfeitos pelas águas. Quando a personagem, após sete anos de sofrimentos vários, finalmente deixa o lugar e entra na cidade, a passagem anunciada pelo segundo tesoureiro concretiza-se:

Era ladeando o cemitério, que entrávamos na cidade. Chegávamos aí, quase sempre, às seis, às sete horas. Eu tinha medo das cruzeiras e vinha com fome. Fechava os olhos, para não ver os túmulos, os *fogos-fátuos*, ia como um cego; e sentia, com o inteiro ser, o *cheiro de café e pão* que envolvia os casebres, e que também era para mim um cheiro de repouso, de trégua, de ruas, de segurança, luzes dentro das casas, o cheiro da viagem terminada. (LINS, 2002, p. 175, grifo nosso)

A *previsão* feita no segundo *mistério* não ocupa na passagem um lugar central, passando despercebida ao leitor atento apenas ao episódio dos escorpiões.

Entretanto, esse auspício abre a tessitura textual do trecho, demandando algum evento, em outro *mistério* do conto, para preenchê-la. Os *mistérios*, dessa forma, embora autotélicos, não constituem universos fictícios fechados e dobrados sobre si, expondo uma complexa teia de ligações construída sobre a relação¹²⁵: *palavra anunciadora/evento concretizado*.

Outro exemplo desse transbordamento das molduras narrativas de cada *mistério* ocorre logo no início do conto. No primeiro trecho, a parteira que auxiliou o nascimento e a criação de Joana e seus irmãos faz os seguintes prognósticos: somente Joana será uma filha afetuosa, auxiliando a mãe, Totônia, até no leito de morte visto que os demais filhos serão marcados pelo vício. Esse vaticínio se cumpre, respectivamente, no quinto, quando a mãe caracteriza cada um de seus filhos, reconhecendo-lhes os defeitos, e no oitavo *mistério*, pois, na ocasião do falecimento de Totônia, além de manter presença constante, Joana arca com todos os custos:

Com todos esses, Totônia acabará seus dias na pobreza: *Suzana*, mulher de homem bruto e mais jovem do que ela, *chegará* à velhice mordida de ciúmes, vendo em cada mulher, mesmo na mãe, olho de cobiça no marido [...]; *João*, homem de não engolir um desaforo, *viverá* sem ganho certo, mudando sempre de emprego e de cidade, entortando pernas, braços, dedos, em punhaladas e tiros, *Filomena*, mulher de jogador, *cultivará* todas as formas de avareza, incapaz de oferecer a alguém um copo d'água; *Lucina* ficará inimiga de Totônia, *lhe negará* a mão e a palavra. Joana, apenas, Joana Carolina, apesar da pobreza, será seu arrimo: a velha haverá de morrer aos seus cuidados, em sua casa, daqui a trinta e seis anos, no Engenho Serra Grande. *Lucina* andará três léguas, para ajoelhar-se ao pé da cama e *lhe pedir* perdão em pranto. Nem *Filomena*, nem *ela*, nem *Suzana oferecerão* à *irmã nenhuma ajuda*. (LINS, 2002, p. 154, grifo nosso)

Essa pode ser a razão de minhas outras filhas viverem tão nos sombrios, *Suzana* envenenada de luxúria, *Filomena* aduncando o nariz e as unhas na avareza, *Lucina* irada com todos, até contra mim. *João Sebastião*, errante mas sem calço nas ações deve ser obra do pai, um seu reflexo. (LINS, 2002, p. 162, grifo nosso)

[...] a casa cheia de povo e as irmãs em pranto, porém *de bolsas fechadas*; Joana sentada, olhos enxutos, fixos no chão [...] (LINS, 2002, p. 178, grifo nosso)

¹²⁵ Essa relação pode ser associada com a interpretação figural do mundo estudada por Auerbach (1997). Esta tipologia de interpretação concatenava dois acontecimentos, ou duas pessoas distintas, demonstrando que o primeiro fato não significava apenas a si, mas também ao segundo. De modo semelhante, o acontecimento posterior abrangia e complementava o primeiro. Os dois eventos referidos por essa tipologia exegética deveriam estar separados entre si por um intervalo temporal, mas se inseriam em uma corrente histórica. Auerbach afirma que o primeiro evento figurava o segundo, ao passo que esse preenchia o primeiro.

A predição, dessa forma, tem seu complemento no evento confirmador desse vaticínio. Essa relação é a mesma estabelecida no interior de uma profecia, pois, para essa ser caracterizada como tal, é preciso um verbo que prediga e um fato que o concretize. Somente a união desses dois liames dispostos, respectivamente, no passado e no futuro define a profecia. Após tais considerações, é possível a seguinte afirmação: o relato de Joana Carolina é construído, em parte, sobre predições. Os narradores de alguns *mistérios* antevêm o que ocorrerá em outros e estes materializam o que já fora antevisto, constituindo os primeiros em profetas¹²⁶ da vida de Santa Joana.

Esse trespasso dos enquadramentos narrativos no conto de Osman aproxima-se do que Heinrich Wölfflin (2006), estudando as artes visuais, intitulou forma aberta. O crítico alemão, caracterizando a pintura do século XVII, averiguou uma assimetria entre os limites do quadro e sua matéria. Essa, através do arroubo dos movimentos e da exploração da diagonal, parecia querer extrapolar as molduras da tela, convertendo-se em conteúdo desmesurável: “No séc. XVII o conteúdo emancipa-se dos limites do quadro. O artista procura evitar a todo custo que a composição pareça concebida para um plano determinado” (WÖLFFLIN, 2006, p. 169). O rompimento com os painéis narrativos (*mistérios*) do retábulo osmaniano corresponderia, assim, à imagem que extrapola as divisas do caixilho na arte barroca.

Outro aspecto que chama a atenção no conto é, no início de cada *mistério*, a apresentação de reflexões/descrições sem ligação aparente com o restante do trecho. Essas passagens por vezes apresentam, com suposta desordem, elementos naturais. Por exemplo, no início do quarto *mistério* há várias definições do elemento natural vento. Essa conceituação emprega um procedimento típico do barroco literário seiscentista: a agudeza. Hansen (2000, p. 320) observa que esse recurso estilístico é composto por metáforas formadas pela elisão do elemento comparado, aglutinando termos sem ligação clara entre si:

A agudeza deve ser formulada rapidamente, porque só tem efeito se a premeditação não for evidente; obtém-se a rapidez eliminando-se o conectivo da comparação dos conceitos, a prótase da similitude, “como” [...]. A imagem resultante é algo nonsense, [...] mas agrada justamente pela dificuldade inicial de estabelecer a relação imediata entre os conceitos.

¹²⁶ Os profetas e suas profecias foram temas recorrentes no barroco ibérico. Veja-se, por exemplo, as conhecidas esculturas de Antônio Francisco Lisboa e o seguinte trecho de Vieira (1953, p. 5): “O tempo [...] tem dois hemisférios: um superior e visível, que é o passado, outro inferior e invisível, que é o futuro. No meio de um e outro ficam os horizontes do tempo, que são estes instantes do presente que imos vivendo [...]. Desde este ponto toma seu princípio a nossa História, a qual irá descobrindo as novas regiões deste segundo hemisfério [...]”

Dessa forma, sabe-se que o *vento move moinhos*. Ao serem movidas, tais estruturas acabam produzindo um ruído característico. Osman, porém, ao invés de escrever *O vento move os moinhos, originando algum barulho*, escreveu apenas *voz dos moinhos*, elencando uma consequência à condição de traço definidor, personificando-a e retirando a conjunção comparativa. O mesmo ocorre em *cólera dos redemunhos*. A *cólera* é o ímpeto interior que leva o homem a agir com violência. O vento é o elemento originador das tempestades, furacões, etc. O escritor cruzou os dois enunciados, originando, respectivamente, uma símile (*o vento é como a cólera para o redemunho*) e uma metáfora (*cólera do redemunho*).

Assim, no “Retábulo de santa Joana Carolina”, a água é “[...] uma planta, um liame, enredando continentes, ilhas [...]” (LINS, 2002, p. 161), as nuvens são “[...] frutos que, maduros, tombam em chuvas [...]” (LINS, 2002, p. 161) e o fogo é um “[...] Leão de invisíveis dentes [...]” (LINS, 2002, p. 191). Convém observar que essas metáforas agudas não se limitam ao início dos *mistérios*, ocorrendo também no interior desses relatos. Ao descrever o rosto de Joana, por ocasião do primeiro encontro entre ambos, Jerônimo nomeia-o *adaga de cristal* (LINS, 2002, p. 158). A natureza cortante é um conhecido atributo das adagas. A pureza e o preciosismo, por sua vez, são qualidades dos cristais. Nomeando o rosto da jovem nesses termos, o narrador realça a candura como seu traço e enfatiza o choque e o dilaceramento causado por sua visão.

Quando as agudezas ocorrem no início dos *mistérios*, embora decompostos em uma série de enunciados, é possível discernir os elementos naturais referenciados, através da comparação entre as diversas sentenças. Essa cisão de um elemento em uma série de tropos retóricos exemplifica a *propensão lúdica* indicada por Ávila (1971) como característica do barroco. Dessa forma, o contorno bem definido de um referente é suplantado por uma série de imagens que, elevando atributos à condição de traço definidor, renovam a percepção do objeto. Osman Lins (1974, p. 207-208), comentando a funcionalidade desse procedimento, pondera:

[...] o *ornamento*, convocando para determinado objeto (concebido este último em sua máxima amplitude) sugestões que não lhe são inerentes, *tece* o mundo. [...]. Isto já era verdade quando a caverna do homem primitivo começa a povoar-se de búfalos e antílopes; continua sendo-o na metáfora. [...] A ausência de *ornamento*, ou a sua degradação – ao significar uma cisão entre o criador e o universo – marca o início da morte ou do aviltamento do objeto em que se manifesta. (Grifo nosso)

Assim, a ornamentação¹²⁷, a exuberância das formas que extasia o olhar reaparece na modernidade, não mais como o indício de uma psique dilacerada, mas como insurreição à padronização do mundo operada pela revolução industrial. Essa oposição à estandardização dos objetos culturais também levou Osman à utilização de outro recurso estilístico do barroco: os labirintos ou palíndromos. Alguns desses poemas visuais são bastante conhecidos:

Labirinto cúbico

INUTROQUECESAR
NINUTROQUECESA
UNINUTROQUECES
TUNINUTROQUECE
RTUNINUTROQUEC
ORTUNINUTROQUE
QORTUNINUTROQU
UQORTUNINUTROQ
EUQORTUNINUTRO
CEUQORTUNINUTR
ECEUQORTUNINUT
SECEUQORTUNINU
ASECEUQORTUNIN
RASECEUQORTUNI
(*apud* MARTINS, 1977, p. 23)

Labirinto de versos

Dou pruden nobre, huma afá
to, te, no, vel,
Re cien benign e aplausí
Úni singular ra inflexí
co, ro, vel
Magnífi precla incompará

Do mun grave Ju inimitá
do is vel
Admira goza o aplauso incrí
Po a trabalho tan e t terrí
is to ão vel
Da pron execuç sempre incansá

Voss fa Senhor sej notór
a ma a ia
L no cli onde nunc chega o d
Ond de Ere só se tem memór
e bo ia
Para qu gar tal, tanta energ
Po de tod est terr é gentil glór
is a a a ia
Da ma remot sej um alegr
(MATOS *Apud* HALP, 2004, p. 92)

¹²⁷ Osman não utiliza a denominação agudeza, nomeando *ornamento* as construções estilísticas engenhosas provenientes da atividade intelectual de um autor.

Nesses dois poemas, um dos quais de autoria desconhecida, sobressai, além do teor encomiástico, a coerência proveniente do aparente caos, ou seja, da incompletude, da incongruência, provém uma ordem que não resolve o desconexo, mas constroi-se sobre ele. No conto de Osman Lins, nos já referidos exórdios dos *mistérios*, ocorre processo semelhante:

PALAV
RACAP
ITULA
RPALI
MPSES
TOCAL
IGRAF
IAHIE
RÓGLI
FOPLU
MACÓD
ICELI
VROPE
RGAMI
NHOAL
FABET
OPAPE
LPEDR
AESTI
LETEI
LUMIN
URAES
CRITA
(LINS, 2002, p. 180)

Convém observar que as letras que compõem o labirinto osmaniano, ao serem postas lado a lado, formam as seguintes expressões: *palavra capitular palimpsesto caligrafia hieróglifo pluma códice livro pergaminho alfabeto papel pedra estilete iluminura escrita*. Todos esses termos dizem respeito ou a instrumentos empregues no registro de letras/hieróglifos (*pedra, estilete, pluma, papel*), ou às convenções desses registros (*capitular, caligrafia, alfabeto, palavra*) ou aos modos de ordenar esses escritos, viabilizando a leitura (*códice, livro, pergaminho, iluminura, palimpsesto*). Além de construir uma ordenação sobre a desordem, o labirinto Osmaniense insinua o caminho utilizado pelo homem para apreender o real, configurando-o em dados compreensíveis e organizando-o em cultura: a palavra. A passagem posta ao lado desse labirinto esclarece tal aspecto:

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não

cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente enquanto não nomeada; então, investe-se da palavra que a ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente estabilidade. Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo. Assim, gêmea inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece, é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutuação que a circunda e salvando o expresso das transformações que acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto de um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, enquanto subsistir o nome que os designou (Byblos, Cartago, Suméria), a palavra, sendo o espírito do que - ainda que só imaginariamente — existe, permanece ainda, por incorruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la. (LINS, 2002, p. 180)

Embora esse emaranhado de letras dispostos de modo peculiar logo remeta à produção seiscentista, outros trechos da narrativa também podem ser associados ao labirinto barroco. Algumas enumerações, à primeira vista, parecem um fluxo de itens desconexos. Somente após algumas leituras a dissonância dá lugar a uma sinuosa e parcial construção de sentido entre os termos. Vejam-se alguns exemplos:

O massapê, a cana, a caíana, a roxa, a demorara, a fita, o engenho, a bica, o mel, a taxa, o alambique, a aguardente, o açúcar, o oito, o cassaco o feitor, o cabo, o senhor, a soca, a ressoca, a planta, a replanta, o ancinho, o arado, o boi, o cavalo o carro, o carreiro, a charrúa, o sulco, o enxerta o buraco, o inverno, o verão, a enchente, a seca, o estrume, o bagaço, o fogo, a capinação, a foice, o corte, o machado, o facão, a moagem, a moenda, a conta, o barracão, a cerca, o açude, a enxada, o rifle, a ajuda, o cambao, o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão. (LINS, 2002, p. 175-176)

A casa. Com a árvore e o sol, o primeiro e o mais freqüente desenho das crianças, É onde ficam a mesa, a cama e o fogão. As paredes externas e o teto nos resguardam, para que não nos dissolvamos na vastidão da Terra; e as paredes internas, ao passo que facultam o isolamento, estabelecem ritos, definidas relações entre lugar e ato, demarcando a sala para as refeições e evitando que engendremos os filhos sobre a toalha do almoço. Através das portas, temos acesso ao resto do Universo e dele regressamos; através das janelas, o contemplamos. Um bando de homens faz uma horda, um exército, um acampamento ou uma expedição, sempre alguma coisa de nostálgico e errante; um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, um aqui, de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições, que estaciona ou cresce segundo as próprias forças, e será talvez destruída, soterrada, e mesmo assim poderá esplender de sob a terra, em silêncio, das trevas, por vias do seu nome. (LINS, 2002, p. 155)

O primeiro trecho descreve tipos (*o cassaco, o feitor, o senhor*), itens (*a cana, o alambique, o arado, a charrúa*) e processos (a produção do açúcar, do mel, da cachaça, o assassinato a mando de um padrinho) que remetem aos engenhos de açúcar

nordestinos. São dados de um determinado complexo cultural que, ao serem pensados em relação a esse, adquirem uma significação no interior do arranjo textual.

O segundo trecho apresenta a imagem da casa, alegoria da cultura, conjunto de símbolos e práticas que organiza a realidade, concedendo-lhe algum significado. É a partir de uma cultura que o homem vislumbra e interpreta a natureza. A cultura, porém, passa, sobrevivendo enquanto sua memória permanecer. Dessa forma, se na primeira passagem a palavra configura os itens no interior de uma produção simbólica, originando-a e originando-os, no segundo excerto sua capacidade de evocar esse constructo, quando o mesmo já não existe, é ressaltado. Em ambos os casos, porém, os excessos, o inacabamento e as diversas possibilidades interpretativas, típicos do labirinto barroco, estão presentes.

Considerações Finais

Osman Lins, ao lançar mão de traços estilísticos da arte seiscentista, não buscou produzir o decalque de uma tradição, em vez disso, inserindo-a na dinâmica literária do século XX, renovou-a, apresentando as conexões imprevisíveis das formas labirínticas como o recurso de uma consciência em crise. Esse desequilíbrio, contudo, já não é causado pela oscilação entre duas mentalidades conflitantes, nascendo da insurreição contra a padronização das produções humanas.

O barroco constituiu-se, assim, em um arquivo de volutas verbais e elipses de pensamento aos quais os escritores recorrem não por mero esteticismo, mas para legitimar o teor produtivo que é o âmago de todo fazer artístico. Dessa forma, mantendo um diálogo com uma tradição pictórica e literária no “Retábulo de santa Joana Carolina”, o autor pernambucano demonstrou que a torrente de contornos, as incompletudes e os excessos, à medida que maravilham e confundem o espectador, fornecem um prisma no qual esses veem decompostos e projetados artisticamente as complexidades e os abismos constituintes do humano. Tais complexidades, variáveis segundo o contexto histórico, não aparecem como confissão subjetiva, mas enquanto instituição de mundos fictícios que nos tornam mais conscientes de nós e daquilo que somos: cultura.

Referências

AUERBACH, Eric. **Figura**. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ediouro, 1997.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as Projeções do mundo barroco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco y Modernidad**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho: gregório de matos e a Bahia no século XVII**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. **Destiempos**, México, Distrito Federal, ano 3, n. 14, p. 169-215, mar. 2008.

_____. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**. São Paulo, n. 4, p. 317-342, 2000.

História e antologia da literatura portuguesa: Poetas do Período Barroco. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 29, Out. 2014.

LINS, Osman. **Avalovara**. 5. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. **Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Ática, 1974.

_____. **Melhores contos**. Seleção: Sandra Nitrini. São Paulo: Global, 2002.

MARTINS, Wilson. Tendências da literatura brasileira contemporânea. **Revista Iberoamericana**, v. 43, n. 98-99, 1977.

MITCHELL, W J T. Ekphrasis and the other. In:_____. **Picture Theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

SALTEIRO, Ilídio Óscar Pereira de Sousa. **Do retábulo, ainda aos novos modos de o fazer e pensar**. 2005. Tese (Doutoramento em Belas-Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VIEIRA, António. **História do Futuro**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Tradução: João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

THE BAROQUE REABLE OF OSMAN LINS

Abstract

This work presents three characteristics of baroque aesthetic on the tale *O retábulo de santa Joana Carolina* writted by brazilian author Osman Lins. The baroque characteristics identified on this tale are, respectively, the *open form* indicated by Wölfflin how a feature of baroque visual production, the literary wit of 16th century and the baroque labyrinth. At first, we enumerate some critics reflexions about the baroque on Brazil during the twentieth century: the rhetorical perspective of Hansen (2004), the psychological approach of Ávila (1971) and the comprehension of baroque like a cultural phenomenon of Sant'Anna (2000). After the reflexion about this definition, we emphasize the complexity and the visual propection of Osman's tale, topics who enable anothers associations between the baroque and the others works of Osman. Lastly, the stylistic procedures used by the author are analyzed: the *open form*, superation of frame's picture, have correlation with the textual transgression of the *mysteries*, sections of this tale, the wit and the labyrinth are indicated on the opening of this sections.

Keywords

Osman Lins. Retable. Barroque.

Recebido em: 05/01/2018

Aprovado em: 08/02/2018