UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ISIS DE PAULA OLIVEIRA DE ALBUQUERQUE

# ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: as interfaces d'*O fiel e a pedra,* de Osman Lins, pelo retrovisor da memória

Recife
2022

ISIS DE PAULA OLIVEIRA DE ALBUQUERQUE

# ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: as interfaces d'*O fiel e a pedra,* de Osman Lins, pelo retrovisor da memória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria da literatura. Área de concentração: Teoria da literatura.

Orientador: Prof. Dr. David Pessoa de Lira

Recife

2022

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

A345e Albuquerque, Isis de Paula Oliveira de
Entre o sagrado e o profano: as interfaces d'*O fiel e a pedra*, de Osman Lins, pelo retrovisor da memória / Isis de Paula Oliveira de Albuquerque. – Recife, 2022.
111f.

Sob orientação de David Pessoa de Lira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui referências.

1. Linguagem. 2. Sagrado-profano. 3. Literatura. 4. Memória. 5. Osman Lins. I. Lira, David Pessoa de (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-42)

ISIS DE PAULA OLIVEIRA DE ALBUQUERQUE

**ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: as interfaces d'*O fiel e a pedra,* de Osman Lins, pelo retrovisor da memória**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria da literatura. Área de concentração: Teoria da Literária.

Aprovada em: 31/08/2022

**BANCA EXAMINADORA**

_____

Professor Doutor David Pessoa de Lira (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Professor Doutor Fabio Cavalcante de Andrade (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Professor Doutor Milton Marqués Junior (Examinador externo)

Universidade Federal da Paraíba

À minha mãe, Prof.ª Irani Oliveira.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Irani e Cícero, que juntos souberam me conduzir pelos caminhos da vida e me ensinaram o bem mais precioso: saber amar.

Ao meu irmão Duy Lopes, pelo carinho e admiração (recíprocos), por sempre me estender a mão nos momentos mais difíceis, pelas conversas frutíferas mesmo nos dias áridos.

Ao meu irmão Célio Albuquerque, pela sensibilidade de me entender e de ser amável comigo, mesmo em momentos em que fui ríspida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (CAPES), pelo investimento financeiro que possibilitou a concretude deste estudo.

A David Pessoa de Lira, orientador desta pesquisa, pelas contribuições e observações construtivas ao longo da pesquisa.

A Fábio Andrade, pelas provocações literárias, por me fazer enxergar o texto com um olhar curioso e por ter aceitado o meu convite para compor esta banca.

A Milton Marques Junior, pelas contribuições de leituras, pelos inúmeros conhecimentos que adquiri com suas críticas construtivas e, também, por ter aceitado o convite para compor esta banca.

A Lourival Holanda, por me ensinar a duvidar mais das coisas, sobretudo, do texto literário.

A Renata Pimentel, pela generosidade e atenção de sempre, pela leitura do meu projeto ainda embrionário.

A Tany Monfredini (*in memoriam*), por tudo que aprendi com ela além dos muros acadêmicos.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, que contribuíram para a minha formação e, de alguma forma, para a feitura desta dissertação, em especial, ao professor Anco Márcio e ao professor Oussama Naouar.

A todos os meus colegas de curso, que contribuíram direta ou indiretamente com o meu trabalho, pelas discussões produtivas que travávamos.

Aos meus avós maternos, Maria Grinauria (Vovó Neném) e Antônio Oliveira (*in memoriam*), que sempre foram incentivadores dos meus estudos.

Aos meus avós paternos, Maria José (Vovó Zeza) e Orlando Lopes (Vovó Belo), que me acolheram e me deram suporte quando eu precisei voltar a morar aqui em Recife para estudar.

A Ivani Oliveira, minha tia, por ser um exemplo de força, por estar sempre ao meu lado, pelo carinho e cuidados, por ser mais que uma tia, uma amiga.

A Tânia Albuquerque, também minha tia, por sempre acreditar em mim, por querer sempre o meu bem e torcer pelas minhas conquistas.

A Samantha Lima, pelo companheirismo de vida e acadêmico, por me fazer ser uma pessoa melhor a cada dia, pelas horas de ouvidos ocupados quando eu desatava a falar da pesquisa, por toda a paciência e compreensão nos momentos ápices de escrita.

A Josué Lopes dos Santos, meu primo, amigo, confidente e maior inspiração de carreira acadêmica, a quem eu devo, em parte, essa conquista, pois foi quem desde o início acreditou que eu conseguiria.

A Emanuela Oliveira, minha prima/madrinha, que me deu Shakespeare para ler na adolescência, o que contribuiu fecundamente para minha formação leitora.

Aos primos Orlando Lopes dos Santos, Antônio Rodriguez Neto, Junior Oliveira e Igor Oliveira, pelos conselhos e orientações, por todo o cuidado que sempre tiveram e têm comigo.

A Amanda (fofinha), por toda a força e incentivo dados para que este trabalho fosse colocado em prática, sobretudo no momento mais embrionário de produção: o projeto e a seleção.

A Vanessa Macedo, minha grande amiga, pelas trocas literárias e pelas conversas criativas, que sempre me inspiram.

A Nomager Nunes, por todo apoio, sobretudo nesses últimos momentos de escrita, pela mão amiga nos momentos de aflição.

A todos que fizeram parte desta etapa da minha vida.

No estudo de qualquer literatura do passado existem duas proposições a que se deve dar igual peso. Uma é que a natureza humana é sempre a mesma. A outra é que a natureza humana muda, às vezes radicalmente, com cada época histórica. O grande encanto – e um valor educativo central – em ler obras do passado reside em perceber a verdade das duas proposições contraditórias, e em ver o mesmo na diferença e a diferença no mesmo (BARBOSA, 1996, p. 15).

## RESUMO

A relação dialógica entre as manifestações do sagrado-profano e a literatura existe desde as primeiras manifestações de consciência da linguagem humana, as quais se entrecruzam e formam um labirinto de possibilidades de leituras e inter-relacionamento de saberes. Nesse sentido, este trabalho busca realizar um estudo sobre a obra *O fiel e a pedra*, do escritor Osman Lins, a partir do conceito de h*ierofania* e sua relação com o caráter de ressignificação do cânone literário pelo crivo da memória. Para uma melhor dinamicidade de leitura, o trabalho desdobra-se a partir de três pontos principais. O primeiro volta-se às investigações que estreitam as duas áreas de conhecimento em foco (o discurso de religiosidade e a literatura), além de discorrer sobre aspectos relativos ao mito, ao mundo sagrado e ao mundo profano e à reflexão da crítica e tradição literárias; o segundo está alinhado às discussões que enlaçam a crítica da linguagem, a memória e a literatura, por meio de elementos tradicionais presentes nos ritos de passagem e a imagem do silêncio assinalados como metáforas da própria obra; e por último, discute-se o processo de visão acerca da crítica da linguagem à luz da trajetória poética osmaniana, bem como a importância da memória para formação do cânone literário. Por essa perspectiva, será possível observar como as reflexões apresentadas, nesta pesquisa, empenham uma releitura crítica do romance *O fiel e a pedra* em permanentes e diferentes diálogos com os aspectos que atravessam a expressão do binômio sagrado-profano relevantes à tríade: criação, crítica e teoria literárias.



**Palavras-chave:** linguagem; sagrado-profano; literatura; memória; Osman Lins.

## RESUMEN

La relación dialógica entre las manifestaciones del sagrado-profano y la literatura existe desde hace las primeras manifestaciones de conciencia del lenguaje humano, las cuales se cruzan entre si a crearen un laberinto de posibilidades de lecturas e interrelaciones de saberes. En ese sentido, esta investigación busca realizar un estudio sobre la obra *O fiel e a pedra*, del escritor Osman Lins, desde el concepto de *hierofania* y su relación con el carácter de resignificación del canon literario desde el análisis de la memoria. En función de la dinamicidad de la lectura, el trabajo se desarrolla desde tres puntos principales. El primero se vuelve a las investigaciones que aproximan las dos áreas de conocimiento en enfoque (el discurso de religiosidad y la literatura), además de discorrer sobre aspectos relativos al mito, al mundo sagrado y al mundo profano y a la reflexión de la crítica y tradición literarias; el segundo se acerca a las discusiones que cogen la crítica del lenguaje, la memoria y la literatura por medio de elementos tradicionales presentes en los ritos de pasaje y en la imagen del silencio, apuntados como metáforas de la propia obra; y por último se discute el proceso de visión sobre la crítica del lenguaje bajo la luz de la poética osmaniana, así como discusiones sobre la importancia de la memoria para la formación del canon literario. De ese modo, será posible observar que las cuestiones presentadas en esta investigación emprenden una nueva lectura crítica de la novela *O fiel e a pedra* en permanentes y distintos diálogos con los aspectos que atraviesan la expresión del binomio sagrado-profano relevantes a la tríada: creación, crítica y teoría literarias.



**Palabras-clave**: lenguaje; sagrado-profano; literatura; memoria; Osman Lins.

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| **1** | **INTRODUÇÃO** | **11** |
| **2** | **DAS IDEIAS RELIGIOSAS À LITERATURA: PERCALÇOS, ABERTURAS E AFINS** | **18** |
| 2.1 | O LITERÁRIO E O SACRO-PROFANO | 20 |
| 2.2 | RESSONÂNCIAS MÍTICAS NO ROMANCE MODERNO: DO SAGRADO AOS RUÍDOS DO MUNDO PROFANO | 31 |
| 2.3 | O ESCRITOR E SEUS SILÊNCIOS: ENTRE AS CABEÇAS DE BULDOGUES DESLIZAM-SE PROFANOS ESPAÇOS E TEMPOS | 40 |
| **3** | **O FIEL E A PEDRA: UM REVIVAL DE NARRAÇÕES** | **48** |
| 3.1 | NARRATIVAS MEMORIALÍSTICAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XX | 50 |
| 3.2 | O FIEL E A PEDRA EM TRAVESSIA: RITOS DE PASSAGEM E LINGUAGEM LITERÁRIA | 64 |
| 3.3 | DOS SILÊNCIOS DE DEUS À LINGUAGEM CONCISA D'O FIEL E A PEDRA | 79 |
| **4** | **AS PONTAS E OS NÓS** | **97** |
| **5** | **CONCLUSÃO** | **103** |
| | **REFERÊNCIAS** | **105** |

## 1 INTRODUÇÃO

Até mesmo o mundo de uma existência prática e material, em alguma medida, é constituído por meio de inúmeros fenômenos expressos pela linguagem. No entanto, o que nos difere de tantas outras espécies é a construção de uma linguagem articulada; é a nossa capacidade de transpor os tempos em fragmentos de memórias, muitas vezes, fazendo-se presente no passado, passado no futuro, ausente no presente, em um tempo que não se limita ao do mundo natural. Sendo assim, quando mobilizamos uma transformação neste mundo natural por meio de elementos simbólico-culturais, buscamos significados para além do que está ao alcance do simplesmente natural, o que possibilita uma maior busca por sentidos mais essenciais da vida pelo veio da imaginação.

A partir de tais pressupostos, pode-se dizer que imaginar a literatura como ferramenta potencializadora de imagens capazes de modular determinados aspectos da identidade coletiva não implica reduzi-la à categoria de mero documento histórico mensageiro desta memória, tampouco assentir à criação de um pequeno mundo ficcional a leitura mecanicista de recortes da realidade. Ao contrário, o elo entre as reflexões do binômio sagrado/profano e a ideia de cânone é estabelecido por meio da dimensão dinâmica do processo de sacralização ou profanação que revelam a ideia de cânone das obras literárias para literatura ocidental.

Diante de um contexto ainda mais específico, em meio a questionamentos acerca da formação de um cânone e à discussão acerca dos clássicos e de nomes que permeiam a crítica literária, surgem narrativas que são elaboradas por uma forma heterogênea, em que a ficção, a crítica e a teoria compartem o mesmo espaço de criação. Esse parece ser o caso de *O fiel e a pedra* [1961], romance que, segundo Massaud Moisés (1997, p. 13), está “situado no centro geométrico das duas etapas” de produção de Osman Lins e é visto, por boa parte da crítica literária, como uma espécie de balança entre as duas “fases” do autor: a introspectiva e a chamada experimentalista.

No entanto, até que ponto é possível estabelecer tais classificações, ditas como fases de escrita do autor, levando em consideração que os processos de escrita ocorrem, não de outro modo, mas por etapas, partes, ou mesmo pelo efeito procedural da própria escrita em si? O fato é que, ainda que o próprio Osman tenha

deixado evidente o seu projeto poético, em vários outros textos críticos e/ou ficcionais, é dado à crítica, e também ao leitor comum, o direito de “livre arbítrio” (este regalo da modernidade), de colocar tais classificações em contato com o benefício da dúvida. Em outras palavras, é necessária a abertura devida para se pensar *O fiel e a pedra*, não apenas como um divisor de águas de um projeto poético, mas sim como uma obra que carrega em si diversos elementos (assim como as demais obras que compõem a poética osmaniana) fundamentais para a formação do todo em seu projeto artístico-literário.

É na busca por um rigor da forma que Osman, a partir de 1950 e início dos anos 60, aponta os sinais de uma produção literária preocupada e comprometida com os aspectos formais da língua, sem que com isso se perca o valor social de uma obra. Trata-se, pois, de um movimento de equilíbrio, no resgate da essência criadora do objeto artístico-social, de tal modo que, a partir de uma releitura crítica do cânone osmaniano, é possível perceber, nesta obra, os “germes” de uma narrativa que alcançará, posteriormente, níveis de complexidade distintos à produção romanesca da época, consolidando-se em tensão com o processo de sacralização e profanação de determinadas obras pela crítica.

Por essa razão, pensar a obra artístico-literária de Osman – escritor preocupado com as questões e condições de produção do objeto artístico, ou seja, o texto literário – faz surgir um campo bastante frutífero de discussões pertinentes quanto ao binômio sagrado-profano e à estreita relação deste com o processo de canonização no campo literário. Isso porque *O fiel e a pedra* é uma obra pensada e elaborada a partir de vários elementos de várias tradições literárias, quando Osman o constitui como novo sob o reflexo de inúmeros autores do passado, seja recente ou longínquo; somado ao fato de que – semelhante a um Dante da *Comédia* [1472] – é simbolicamente também guiado por um Virgílio, não menos carregado por uma dimensão dramática e ao mesmo tempo metafísica.

Bernardo, personagem central da narrativa, vê-se dividido entre seguir o seu ímpeto de forte caráter e as sujeições humanas para se manter estável com a esposa e o filho. No entanto, ao decidir seguir seus arrojos, ele se vê em pleno caos consigo diante dos conflitos gerados pelas suas próprias escolhas. A partir dessa dimensão dualista – de um herói que traça o próprio destino, mas que também é responsável pelos efeitos do mesmo – é possível enxergar implicitamente toda uma

discussão crítico-teórica da literatura possíveis de um diálogo relativo aos estudos religiosos acerca do binômio sagrado/profano.

Depois de pedir demissão do emprego, Bernardo assiste, agônico, à morte de seu único filho (José), o que o faz aceitar de bom grado a proposta de Miguel Benício de ir instalar-se com a esposa (Teresa) e um amigo (Antonio Chá) no Engenho do Surrão. Rapidamente, a confiança de Miguel em Bernardo é tão grande que, quando ele descobre estar sendo traído pela esposa (Creusa), propõe a Bernardo, homem de índole incontestável, passar todos os bens para o nome dele por uma transação falsa, na tentativa de se livrar da partilha dos bens durante o processo de desquite.

Porém, Bernardo recusa-se a aceitar tal proposta, alegando que não faria transações ilegítimas, que se tivesse dinheiro para comprar, de fato, as terras e gado de Miguel as compraria e sustentaria a sua palavra de honra, de modo que quando Miguel quisesse comprar tudo de volta ele revenderia novamente os bens para Miguel sem maiores prejuízos. A questão é que – sendo Bernardo um homem de muito orgulho, mas poucas posses – ele não teria como ajudar o amigo nessa façanha, sobrando para o dono do engenho uma única opção: fazer o mesmo trâmite, só que com seu irmão mais novo, Nestor Benício.

O fato é que Miguel acaba morrendo, misteriosamente, dentro de seu próprio armazém, logo após passar os bens para o nome do irmão, o que deixa Bernardo ainda mais intrigado com a figura de Nestor, chegando até a suspeitar que o próprio irmão de Miguel é que era o autor da morte, e agora também dono das terras em que Bernardo e Teresa viviam. Nesse momento, a narrativa se abre para o mote do duelo entre o bem e o mal, representados, respectivamente, por Bernardo e por Nestor; ou seja, todo o desenrolar do romance se dá a partir dessa moldura dualística entre estes dois personagens.

De um lado, há Bernardo – firme de caráter e fiel aos seus princípios; do outro, há Nestor – disposto a fazer qualquer coisa em nome de poder e prestígio. No entanto, essa dualidade não se reduz apenas ao âmbito de um maniqueísmo velado. Ao contrário, a obra eleva, a partir desses dois personagens, simbolicamente contrários, às reflexões acerca da extensão iminente a todo e qualquer ser humano dos conflitos internos, que ultrapassa as questões da existência, indo além do meramente contraditório entre o sagrado e o profano.

A partir de tais questões, podemos tomar como referência ilustrativa as tessituras narrativas do autor, que propõe um mergulho reflexivo acerca da condição humana, das tensões e conflitos que pertencem à natureza complexa que é o ser humano. Com efeito, Osman nos oferece uma obra de tom mais poético e fluido, uma obra de cunho regionalista, mas que alcança as dimensões universais que atingem, de uma maneira ou de outra, todos os seres humanos por se tratar não apenas de fatos acontecidos em uma determinada região, mas também por questões que tocam a problematização das relações, universalmente, humanas, como o ódio, o amor, o rancor, as alegrias e angústias da vida.

Nesse sentido, a escolha de trabalhar a obra de Osman Lins, justifica-se, em primeiro plano, pelo desdobramento de uma pesquisa iniciada desde a graduação, referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, sobre o processo de sacralização da personagem principal, Joana Carolina, do conto “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de *Nove, Novena* [1966], sendo este um estudo voltado para análise das relações de criação e recepção, relevantes na construção da ideia de cânone literário. Assim, pensando a linha retrospectiva da trajetória de produção da escrita osmaniana, percebe-se na obra *O fiel e a pedra* elementos de força contributiva para compreensão de sua poética, os quais resgatam discussões pertinentes acerca da sacralização literária.

Além disso, em relação às pesquisas realizadas sobre o autor e sua produção literária, nota-se a existência ainda acanhada de discussões, especificamente, acerca deste romance no âmbito acadêmico, sobretudo, as que se voltam aos aspectos da relação entre a obra literária e o sagrado/profano. Destas, destacam-se o trabalho de Márcia Rejany Mendonça com a tese de doutorado: *Representações do espaço em narrativas ficcionais de Osman Lins* (2008), a qual traz um tópico, cujo título é “Luz e sombra nos espaços de O fiel e a pedra”, em que a autora busca refletir o teor de inovação e experimento; bem como os estudos de Rosa Walda Abreu Marquart com a tese *O fiel e a pedra e as epopéias clássicas: diálogos e tessituras* (2008), ao investigar as marcas de intertextualidades e polifonia presentes na obra em relação à obra de Virgílio; no entanto, distantes do foco desta pesquisa que é o caráter de sacralização na própria forma do romance.

Assim, a relevância desta dissertação reside, também, na pouca ocorrência de estudos sobre o sagrado e o profano registrados nos arquivos acadêmicos, das plataformas nacionais de pesquisas, voltados para a perspectiva que compõe o

universo narrativo no romance *O fiel e a pedra*, da mesma forma como os questionamentos deste acerca da imagem canônica literária sob a ótica do discurso de religiosidade. Para tanto, fez-se pertinente compreender o binômio sagrado/profano no romance *O fiel e a pedra* (2007), com base no conceito de *hierofania,* de Mircea Eliade (2018) e a relação deste conceito com o caráter de ressignificação do cânone literário pela memória, a partir de uma releitura crítica da obra dentro da poética do escritor pernambucano Osman Lins.

Desse modo, para uma melhor dinamicidade analítica da dissertação, o referencial teórico foi organizado a partir de três pontos principais: o sagrado/profano em diálogo com o texto literário; a perspectiva da recriação da linguagem pela memória narrativa; e a construção do cânone pelas estratégias formais da narrativas.

No que tange às questões sobre os estudos religiosos em relação à análise do *corpus*, tomam-se de início os estudos feitos sobre a obra de Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (2018), para pensar o processo de sacralização em oposição ao profano a partir do conceito de *hierofania*, como base para ambientalização do discurso literário, bem como *Mito e realidade* (2016), a respeito do simbolismo mágico-religioso e suas relações com a criação dos mitos. Entre outras referências do âmbito do sagrado e dos fenômenos religiosos destacam-se: Rudolf Otto (2007), com *O sagrado*; Victor Turner (1974), com *O processo ritual*; Jean-Pierre Vernant (2009), com *Mito e religião na Grécia Antiga*, Arnold Van Gennep (2012), com *Os ritos de passagem*; Georges Bataille (2016), com *Teoria da religião*; Roberto Calasso (2004), com *A literatura e os deuses*; entre outros autores.

Pontua-se, também, as principais referências a respeito da construção do cânone literário e a relação deste com a linha de pesquisa à qual se filia esta dissertação: Literatura, sociedade e memória. Tomando como alicerce o conceito de *memória* de Jacques Le Goff (1990), enquanto compartilhamento de lembranças e discursos acerca do passado e suas tessituras entre a esfera individual e coletiva, busca-se considerar as discussões sob esse viés da memória em relação ao ato de recordar, fundamentado na ação narrativa; bem como as referências sobre os conceitos antigo e moderno, para refletir sobre as tensões entre o tradicional e o novo no contexto literário. Neste mesmo caminho de investigação, lança-se mão das reflexões e questionamentos de Georg Lukács (2009) sobre as *formas da épica* e a

relação com o caráter fechado ou problemático da cultura em comparação com as formas do romance moderno.

Serão colocados em questão, ainda, alguns estudos quanto à história e à crítica da literatura brasileira a partir de Antonio Candido (2000), passando por José Veríssimo (1998), Alfredo Bosi (2015), sobretudo em relação ao recorte espaço-temporal do literário e às condições de produção da obra em questão. Com isso, busca-se associar a tais reflexões algumas discussões traçadas por Luiz Costa Lima (2006) sobre as formas híbridas da linguagem ficcional, que em alguma medida serão abordadas, aqui, em relação à obra *O fiel e a pedra*. Isso, para evidenciar o caráter de ressignificação da ideia de cânone a partir desta obra, a qual parece questionar os limites do romance enquanto gênero.

Junto a tais discussões, relacionam-se os questionamentos acerca do processo de sacralização literária que fomenta a ideia do cânone, tomando como base as reflexões acerca da crítica da linguagem, a partir de algumas reflexões sobre os estudos de Fritz Mauthner (2001). Em paralelo a tais discussões, utilizam-se ainda os questionamentos de Italo Calvino (2007), em seu livro *Por que ler os clássicos*, na intenção de ampliar o panorama do conceito de clássico. Além disso, destaca-se também algumas considerações crítico-teóricas de João Alexandre Barbosa (1996), em *A biblioteca imaginária*, a fim de discutir como se deu a formação do cânone na literatura brasileira, levando em consideração a construção do imaginário coletivo de leitura, instituído por uma crítica da historiografia literária.

Por último, foram fundamentais textos que buscavam compreender as estratégias formais narrativas e que fomentam a análise da trajetória de escrita de Osman Lins. No que concerne à sua fortuna crítica, tomam-se os estudos, por exemplo, da professora Ana Luiza Andrade (2014), que oferecer uma visão de *conjunto* de toda a obra de Lins, analisando-a por fases; as contribuições de Regina Igel (1988), que propõe uma *biografia literária* do autor; bem como algumas reflexões levantadas a partir da autocrítica do autor, tanto em seu texto ficcional, o romance O fiel e a pedra, quanto em outras obras de caráter mais crítico, como em *Guerra sem testemunhas*, *Do ideal e da glória*, *Evangelho na taba*. Além deste aporte teórico específico do autor-obra, vale destacar também a referência a alguns estudos do campo do imaginário, como o francês Michel Maffesoli (1995) e o alemão Aby Warburg (2015).

Em síntese, em “Das ideias religiosas à literatura: percalços, aberturas e afins”, busca-se discutir alguns aspectos ligados ao diálogo entre os estudos literários e os religiosos, no que diz respeito ao caráter difuso das duas áreas de conhecimentos abordados (religião e literatura), as quais apresentam, cada uma em seu bojo, um mundo de conceitos específicos e de uso exclusivo nos diversos contextos sociais. Em “O fiel e a pedra: um revival de narrações” o que há é uma análise mais específica do *corpus*, a partir de uma metáfora com a própria obra com um ritual de passagem, o que abre inúmeras discussões sobre o processo de sacralização e profanação das obras literárias. Por último, em “As pontas e os nós”, tem-se uma breve discussão acerca de todas as considerações e análises feitas ao longo desta dissertação, com o objetivo de estabelecer uma ponte entre a crítica literária e a ideia de religião na contemporaneidade.

## 2 DAS IDEIAS RELIGIOSAS À LITERATURA: PERCALÇOS, ABERTURAS E AFINS

O paradoxo da cultura ocidental, que mantém certo fundamentalismo religioso num caminho paralelo à ausência de fé, talvez seja uma das questões mais intrigantes da contemporaneidade desde o fenômeno moderno: a perturbadora ausência de Deus parece ser, ironicamente, o que o mantém vivo entre os humanos. E o silêncio – este indizível modo de dizer – acaba por se revelar como uma das possíveis concepções de sagrado, uma expressão de hierofania, que não menos aparece como matéria profícua em diversos textos literários e seus vários modos de dizer.

Segundo Terry Eagleton (2016, p. 141), “Enquanto as sandálias de Deus forem calçadas pela Razão, arte, cultura, *Geist*, imaginação, nação, humanidade, Estado, povo, sociedade, moral ou algum outro enganoso substituto, o Ser Supremo não está exatamente morto”. Tal afirmação, nesse caso, é a fenda necessária para se pensar os resquícios do sagrado nesse “enganoso substituto” que é a arte, mais especificamente, a literatura.

Se por um lado a obra literária, de uma maneira ou de outra, proporciona ao leitor novos modos de enxergar o mundo pelo prisma do estético, por outro, a experiência religiosa elementar precede toda a reflexão acerca do mundo. O que nos leva a acreditar, que mesmo diante de um cenário extremamente heterogêneo, o entrecruzamento das respectivas áreas se apresenta de forma imbricada no decurso da história. Desse modo, o que parece de fato distinguir o literário do religioso é a conjectura da verdade, já que os textos de cunho religiosos, do ensinamento moral da verdade, estão mais para o domínio do sagrado, enquanto que a literatura mantém-se descompromissada com a veracidade dos fatos.

Ainda dentro de tais visões, em Pe. Antonio Vieira (1608-1697), um dos maiores expoentes da retórica seiscentista, é perceptível esse possível encontro de águas entre a erudição bíblica e a literária em seu *Sermão da segunda dominga da quaresma*[1]*.* Nele, é visto, mesmo que sutilmente, a discussão sobre a ideia de

[1] Literatura brasileira: textos literários em meios eletrônicos/Sermão da segunda dominga da quaresma, do Padre Antônio Vieira. Edição de referência: VIEIRA, Padre Antonio. Sermões. Erechim: Edelbra, 1998. Disponível em:

*verdade* pelo viés reflexivo da própria crítica da linguagem, quando o clérigo argumenta acerca dos perigos e impossibilidades da linguagem presentes na passagem bíblica em que Davi é arrebatado para ver a G*lória* e o mesmo é impossibilitado de descrevê-la em palavras. Pode-se dizer que a partir dessa imagem, “da Glória de Davi”, extraem-se, aqui, algumas reflexões, acerca do dito ou não-dito da matéria ficcional, as quais colidem com os discursos de teor científico dos séculos seguintes na tentativa de dividir o mundo em dois, entre o sagrado e o profano, entre os antigos e os modernos.

Decerto, o movimento correlacional da literatura e do sagrado aparece, em maior ou menor grau, desde a Antiguidade, passando pela Era Cristã, Idade Média, Idade Moderna até chegar à nossa Contemporaneidade. Mas essa correlação não é dada da mesma forma ou sob a mesma conjuntura textual ao longo dos tempos. O que levanta a seguinte questão: qual pilar de ponte sustenta a trajetória que vai de uma à outra ponta de conhecimento ou forma de expressividade?

O que se sabe é que a forma mais antepassada de os homens buscarem, de alguma maneira sistemática, a explicação da existência deles e das coisas que os cercam foi através dos mitos. O *mito* é a primeira construção narrativa do homem a pôr ordem na aparente desordem do mundo. A *Teogonia* de Hesíodo (séc. XVIII-XVII a. C.), por exemplo, constata tal tentativa de dar sentido infinito aos seres e as coisas finitas.

Nesse sentido, o caráter inefável das coisas sagradas, no texto literário, encontra-se, justamente, no intervalo de espaço entre as coisas do íntimo humano que a linguagem comum não alcança – como os sentimentos de enorme relevo abstrato em que a mediação da palavra, seja ela oral ou escrita, torna-se insuficiente. De vários modos, o texto literário vem trabalhando em um movimento de preservação e transformação das formas configuradoras da linguagem e, por conseguinte, a amplia quando reescreve a realidade pelo trajeto fictício. É como se, singularmente, cada texto de um ambiente literário explorasse tanto os graus de infinitude (do sagrado) quanto de finitude (do profano), de acordo com os recursos estilísticos utilizados na composição dos tempos, dos espaços, dos personagens narrados.

---

https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=130052. Acesso em: 16 de março de 2021.

Resta dizer que, apesar das aproximações entre a literatura e a religião, das mais diversas semelhanças, desde a utilização de termos tomados de empréstimo até o predomínio de uma linguagem figurada – seja por meio de alegorias, seja por via de metáforas – é importante o respeito sistemático de aplicabilidade de cada *área* e suas especificidades. Por essa razão, faz-se necessário certo cuidado com o deslocamento de leituras e interpretações de alguns conceitos-chave que serão abordados ao longo deste capítulo como, por exemplo, a tentativa de estabelecer um diálogo, a partir do conceito de *hierofania*, entre o âmbito religioso e o literário. Em síntese, a discussão em questão será dada à literatura e à teorização da manifestação do sagrado nas obras literárias, à consagração do exercício ficcional, cada vez mais, tensionado pela palavra.

## 2.1 O LITERÁRIO E O SACRO-PROFANO

Para os povos primitivos, o hábito de associar toda e qualquer atividade de subsistência da espécie humana a uma força de natureza “além mundo” – distribuída em um número diverso de deidades, seres mitológicos, totens – era algo integrado aos elementos do cotidiano e da vida doméstica de forma naturalizada entre os indivíduos. Isso porque não havia outra forma de *ser* no mundo senão por um viés eminente, já que a elevação das coisas e dos seres traria sentido à vida. O fato é que, consciente ou inconscientemente, o mundo moderno ainda carrega consigo vários resquícios de tais comportamentos sociorreligiosos que acompanham o fenômeno humano até hoje. De acordo com o historiador e cientista das religiões Mircea Eliade (1978), a história da humanidade é atravessada por ideias e crenças religiosas que formaram inúmeras expressões culturais através dos tempos.

> Certamente, a iniciação eleusina e os ritos secretos órficos, exaltados por alguns autores tardios, refletem a gnose mitologizante e o sincretismo grego-oriental. Mas foi justamente essa concepção dos Mistérios e do orfismo que influenciou o hermetismo medieval, o Renascimento italiano, as tradições “ocultistas” do século XVIII e o romantismo; e foram ainda os Mistérios e o Orfeu dos eruditos, dos místicos e dos teólogos alexandrinos que inspiraram a poesia europeia moderna, de Rilke a T.S. Eliot e a Pierre Emmanuel (ELIADE, 1978, p.14).

Se por um lado é possível encontrar referências literárias em textos das ciências das religiões, por outro existem obras da crítica literária que, não menos,

demonstram certa aproximação entre estas duas esferas. Em *A literatura e os deuses*, Roberto Calasso (2004), por exemplo, reitera essa aproximação entre a literatura e o sagrado/profano, quando busca refletir sobre como se deram os processos de reaparecimento dos deuses, ou melhor, das mitologias grega e oriental na literatura durante o século XIX, trazendo para o cerne de discussão desde escritores românticos até os primeiros modernos, como Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé. Por fim, ao trazer a discussão "para a cena hodierna", Calasso afirma:

> Tal qual aparece, todos os dias, aos nossos olhos: antes de tudo, os deuses ainda estão presentes. Mas não são mais uma só família, ainda que complicada, habitando vastas moradas esparsas sobre as encostas de uma montanha. Atualmente são uma multidão que pulula numa cidade exterminada. Não importa se, com freqüência, seus nomes soam exóticos e impronunciáveis, como os que se lêem junto às campainhas das casas de imigrantes. O poder das suas histórias continua a agir. Mas a situação tem algo de peculiar: a compósita tribo dos deuses sobrevive, hoje, somente em suas histórias e em seus ídolos dispersos. A via do culto está obstruída. Ou porque não existe mais um povo de devotos que faça os gestos rituais. Ou, então, porque esses gestos terminam cedo demais: as estátuas de Shiva e de Vishnu continuam a receber homenagens, mas Varuna, no entanto, é uma entidade remota, sem perfil, para um indiano de hoje. E Prajapati encontra-se só nos textos. Esta, podemos dizer, passou a ser a condição natural dos deuses: aparecer nos livros (CALASSO, 2004, p. 22-23).

Nota-se, a partir de tais reflexões, que a literatura estabelece uma relação com o fenômeno religioso desde as mais antigas manifestações dos seres humanos, seja por aspectos que expressam a ideia de sagrado, seja pelo exercício artístico de recriação das imagens divinas no plano humano até os dias atuais. De algum modo, o que Calasso faz em seus ensaios é, justamente, compor um conjunto de leituras que conformam essa ideia de que a literatura tem raízes profundas no divino, enquanto adjetivo mítico. Com isso, ele estabelece um paralelo entre dois fenômenos distintos: o ressurgimento dos deuses e a chamada literatura absoluta, ou seja, uma literatura dita despretensiosa ou descompromissada com os aspectos políticos sociais, uma espécie de "emancipação estética" (ibidem, p.21).

Além de Calasso, outros críticos da literatura também trazem importantes contribuições acerca de tais aproximações, como é o caso do recente estudo de Cláudio Willer (2010), que em *Um obscuro encanto: Gnose, Gnosticismo e Poesia Moderna* discute a importância desses elementos místicos-religiosos para a crítica literária moderna, ou seja, a poesia produzida desde o século XIX até os dias atuais.

Assim, para se pensar este fundo comum entre os aspectos literários e as concepções de cunho religioso, é válido fazer uma breve retrospectiva acerca de alguns pontos que se entrecruzam e/ou divergem em relação às respectivas áreas.

De modo geral, a cultura ocidental é fruto da fusão cultural de três importantes povos (os judeus, os gregos e os romanos) e cada um deles, a seu modo, desdobra uma cosmovisão específica que não menos estabelece diálogo com a literatura, já que em suas formas mais simples (os mitos, as lendas e canções) transmitiam pela tradição oral as primeiras expressões religiosas passadas por gerações.

Tanto o judaísmo quanto o helenismo e o cristianismo versam sobre aspectos mítico-religiosos, levando em consideração que os gregos, depois do surgimento da filosofia, tinham como enfoque a metafísica. Um exemplo desse "emblema" é a *Alegoria da caverna* de Platão (*Séc*. IV a. C.), bem como *o mito do anel de Giges* e *o mito de Er*, evidenciando o sentido entre a ação, a educação e a responsabilidade, elementos estes essenciais à justiça, a qual era vista como um princípio inerente ao ser humano, ou seja, por essência. Assim, tais narrativas apresentam-se por meio de linguagem figurada, avançando em alguns aspectos para além das limitações dos primeiros filósofos, os quais se sustentavam na procura de um princípio puramente físico da natureza.

Essa nova forma de entendimento filosófico, por sua vez, estabelecia uma compreensão mais ampla e prática acerca das ações humanas, da educação empenhada para o controle de tais ações e a responsabilidade das mesmas, que, na concepção platônica, são tão necessárias para o verdadeiro alcance da justiça. Sócrates, Platão e, sobretudo, Aristóteles marcam o pensamento clássico da Grécia Antiga com sistemas filosóficos cada vez mais complexos, que de uma maneira ou de outra se deparam com o binômio sagrado/profano. Isso se deve ao fato de que, ao chamarem a atenção para as responsabilidades humanas, a filosofia não mais admitiria a ideia de que os deuses é que definem o destino dos humanos, ou seja, fora de uma concepção de mundo pelo viés sagrado.

A mundividência judaica, por exemplo, além de compor todo um substrato cultural dos povos mediterrâneos, era constituída por ideias religiosas que tinham por base uma doutrina mística e teológica. Não à toa os princípios do povo judeu estão registrados, até hoje, no *Antigo Testamento* que narra o privilégio da aliança divina com o "povo escolhido", a quem Deus prometera um destino admirável depois

de ultrapassadas todas as dificuldades enfrentadas historicamente. Como se vê, a salvação de ordem divina, assim como as desventuras a serem enfrentadas, era transmitida a toda comunidade e não ao indivíduo como tal, ou seja, os homens pertencentes à comunidade a ser salva são os próprios indivíduos concretos. Logo, as experiências com o sagrado saem do âmbito restrito às famílias para se tornarem amplamente coletivas: a religiosidade ultrapassa, assim, os limites residenciais para chegar às cidades.

Já do outro lado do Mediterrâneo por volta de 500 anos a.C., na Grécia Antiga, o universo era explicado pela concepção de *logos*. Ao contrário dos judeus, as tradições religiosas dos gregos não eram reguladas por um *livro sagrado*, mas sim passadas de geração a geração por meio de costumes expressos nas mais diversas narrativas míticas e rituais a elas ligados pela oralidade, advinham de um pensamento politeísta. No livro *Mito e Religião na Grécia Antiga*, de Jean-Pierre Vernant, verifica-se, logo de início, o estreitar de laços entre mito, religião e literatura ao se notar que, no tocante à linguagem, duas formas de conservação e transmissão dos "saberes tradicionais", na Grécia, eram predominantes: em primeiro plano pelo exercício da narrativa oral entre as famílias, em seguida pela voz dos poetas:

> Ouve-se o canto dos poetas, apoiado pela música de um instrumento, já não em particular, num quadro íntimo, mas em público, durante os banquetes, as festas oficiais, os grandes concursos e os jogos. A atividade literária, que prolonga e modifica, pelo recurso à escrita, uma tradição antiqüíssima de poesia oral, ocupa um lugar central na vida social e espiritual da Grécia (VERNANT, 2009, p. 15-16).

Como se pode notar, o fundamento da religião na Grécia é a tradição, cujo imo emerge das próprias atividades cotidianas dos indivíduos em sociedade, sem que com isso haja a redução simplista para um âmbito de entretenimento pessoal. Ao contrário, a atividade literária funcionava como um instrumento crucial de conservação e comunicação do saber perpetuado pela memória coletiva. Assim, o destino da cidade era subordinado à determinação dos deuses, que advertiram o local e a forma de se situar ali o futuro espaço de convivência social, bem como fazer decair sob as cidades os castigos causados pelas ações humanas. *A trilogia tebana – Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, de Sófocles (séc. V a. C.) – ilustra essa noção de destino, levando em consideração que Tebas recebe o castigo da

terrível peste, motivado pela desventura de Édipo que chegara a matar o pai e desposar a mãe na tentativa de fugir do próprio destino. No entanto, todo esforço é nulo diante a ausência de *σωφροζύνη*[2] (prudência, discernimento, sabedoria) do herói, o que leva, de alguma forma a determinação dos deuses.

Pode-se dizer que é do encontro entre estas duas cosmovisões, a judaica e a grega, que se funda a visão de mundo dos romanos, mais especificamente, dos contornos do cristianismo. Trata-se, pois, de uma síntese cultural das referências que se encontram e se confrontam num movimento contínuo de "helenização" do cristianismo. Basta lembrar que São Paulo, judeu formado no espírito do helenismo, foi o grande organizador da Igreja dos primeiros anos da doutrina cristã. E apesar de nos primeiros quatro séculos a ocupação dos padres fosse a de sistematizar tal doutrina, a fim de marcar a identidade cristã frente ao paganismo romano e ao pensamento grego, havia a necessidade de um discurso acessível à população de "gentios".

Assim, a filosofia grega se aventura a um mundo cosmopolita de modo a se envolver com o cristianismo dos séculos III a. C. ao III d. C., já que, desde o início da *era cristã*, muitos pensadores ligados à nova religião estudavam o axioma dos gregos a fim de estabelecerem relações, que ora incorporavam ora rejeitavam alguns elementos da cultura pagã. Nesse sentido, as discussões que constituiriam o chamado Helenismo, sobretudo com Platão e Aristóteles em nome de uma elevação da filosofia ou de uma filosofia metafísica, abrem uma bifurcação de linhagens para Era Cristã e, por conseguinte, para Idade Média, tendo como maiores expoentes as figuras de Agostinho de Hipona (354-430) com o platonismo e Tomás de Aquino (1225-1274) com o aristotelismo.

Desde a conversão de Constantino ao Cristianismo e a cisão do Império Oriente/Ocidente tem-se as principais nuanças de formação da Europa pela missão evangelista. Soma-se, ainda, a tais matizes a formação do Império cristão do Oriente, a constituição do chamado *Grande Império Carolíngio* sob as conquistas militares de Carlos Magno (768-800), o modo de produção feudal e, sobretudo, a disseminação da cultura árabe decorrentes das invasões na península ibérica.

---

[2] Tanto a tradução (grego) quanto o aprimoramento de tais reflexões acerca deste conceito foram contribuições direta do trabalho exercido pelo professor Dr. Milton Marques Junior (UFPB), como Examinador Externo à Instituição, durante o período de qualificação da dissertação.

Todas essas ocorrências levam, pois, ao ápice dos confrontos ideológico-religiosos com as campanhas das Cruzadas na primeira metade do segundo milênio depois de Cristo, também marcada pela fundação das primeiras universidades como a de Pádua (1222) e Cracóvia (1364). Logo, é de se notar, como ressalva Umberto Eco (2010), que a Idade Média nem de longe se define por um único período dotado de características facilmente reconhecíveis ou definidas.

Nesse contexto, a crise do século XIV foi propulsora de inúmeras guerras, fome, revoltas e, sobretudo, o surto de peste bubônica que viria a dizimar boa parte da população europeia, fazendo com que os sintomas de degeneração do mundo medieval e os germes antecessores do humanismo, primeira manifestação do que viria a ser o mundo moderno, tornaram-se cada vez mais manifestos. É, então, em meio a esse clima de extrema tensão, que surge um dos maiores representantes da expressão artística mundial – mais especificamente da literatura – Dante Alighieri (1265-1321). Ao estabelecer vivo diálogo entre o religioso, o filosófico e o literário, o poeta florentino traça a grande metáfora da união entre a fé, a razão e o homem.

A *Comédia* inaugura, portanto, uma forma cristã da literatura como reflexo do mistério trinitário, seja pela macroestrutura proporcional a três partes (Inferno, Purgatório e Paraíso), compostas por trinta e três cantos cada; seja por uma estrutura interna desenvolvida por uma forma de estrofe com esquema de rima entrelaçado de três versos, a *terza rima*. Não menos marcada por um veio aristotélico-tomista, esta obra consegue alcançar – como diria o próprio Osman acerca d'*O fiel e a pedra* – um patamar de "plataforma de chegada e de saída"[3] , já que, se por um lado a *Comédia* é a mais perfeita síntese da cultura antiga medieval, e por outro é a primeira grande obra que vem a ser mais tarde referência para o espírito moderno a seguir uma tradição humanista.

A partir daí, cada vez mais, a cosmovisão teocêntrica é desafiada pela irrupção em alguns círculos cultos de tendências epicuristas e de um certo ceticismo. A crise dos grandes relatos ideológicos e socioculturais orienta o homem para a busca de um sentido transcendente que dê fundamento à sua experiência tanto pessoal quanto coletiva. A saber que a crença de que existe uma força suprema,

[3] Em uma entrevista à Veja (28-11-1973), Osman Lins afirma: "*O Fiel e a Pedra* representa, então, o ponto para o qual converge tudo o que eu fiz antes e o ponto de onde parte o que vim a fazer depois. É uma plataforma de chegada e de saída" (LINS, 1979, p. 168). Tomo, aqui, de empréstimo apenas a expressão que corresponde a ideia de tensão na transitoriedade de fases, não como elemento de comparação entre as respectivas obras.

além mundo, capaz de mudar, ajudar e até mesmo transformar os indivíduos em seres melhores é colocada em "xeque" pelos próprios sujeitos sociais que a preservaram, na medida em que há um deslocamento de paradigmas na passagem de uma à outra era. Tais fatores, de certo modo, levam o homem a querer buscar um novo sentido de totalidade, nutrido por uma desconfiança e visão crítica das próprias estruturas socialmente estabelecidas à época.

É somente na chamada baixa Idade Média que se vê inaugurar as fissuras entre a teologia e a filosofia, por conseguinte, também, entre as formas de produção literária. Nicolau de Cusa (1401-1464), segundo Eliade, em seu terceiro tomo do *História das crenças e das ideias religiosas*, "foi o último teólogo-filósofo importante da Igreja Romana una e indivisa" (ELIADE, 2011, p. 201). Contemporâneo de Johannes Gutenberg e das grandes invenções do século XV, o cusano presenciou o surgimento da máquina de imprensa com a passagem do códex para o livro impresso, fator decisivo para veiculação das ideias e dos autores humanistas que foram a base teórica-filosófica do movimento Renascentista e seus tentáculos artísticos, científicos e culturais que, com efeito, esboça uma "nova" forma de a sociedade lidar com o tempo e o espaço. Surge, com isso, o ápice do mercantilismo (implementação do sistema colonial) a catapultar ainda mais a multiplicidade de ideias e formas de produções artísticas frente aos novos "mundos".

Com o chamado movimento Renascentista – irradiado da Itália, mas não menos permeado pela confluência de várias outras culturas que contribuíram paralelamente para a construção da ideia de modernidade, como bem aponta Peter Burke (1997) ao levantar "O mito do Renascimento" – várias expressões socioculturais (literatura, escultura, pintura, arquitetura etc.) passam a recorrer aos modelos greco-romanos, numa tentativa de resgatar a "verdade", a natureza e a razão. Só que ainda imbuídas por um misticismo medieval de exemplo teocêntrico. Isto é, a figura humana como modelo de mundo[4], ao mesmo tempo em que existia enquanto desejo de recriação da unidade perdida, entra em desarmonia pela própria complexidade que é o Ser (plural), pelo individualismo, levando em consideração que os horizontes tanto geográficos como intelectuais tornavam-se mais amplos.

Quando, aparentemente, este sujeito moderno desnuda-se de certos costumes e crenças baseadas em tradições herdadas ou aprendidas dos pilares rígidos das

[4] O Homem Vitruviano, por exemplo, é uma "clássica" referência a tal modelo a expor as ditas proporções harmônicas do mundo em relação ao ser humano.

religiões, tem-se aí o transcorrer do fenômeno secular. Com efeito, até se chegar ao cume do Iluminismo toda uma rede de questionamentos avessos ao absolutismo e aos privilégios dados à nobreza e ao clero foi colocada no epicentro das principais discussões. As fissuras existentes nesse mundo secular, por sua vez, abrem espaço, nos séculos seguintes, para o surgimento de vários trabalhos da crítica literária que, na busca por uma compreensão mais ampla acerca da importância dos estudos religiosos para o alcance de dimensões do texto literário, acaba por enxergar a literatura como um espaço de reconfiguração e/ou transformação dos limites entre sagrado e profano.

Em relação aos estudos religiosos, além das contribuições iniciais do alemão Rudolf Otto (2007) – apesar das inúmeras críticas à intenção apologética do autor teólogo-cristão – acerca dos elementos irracionais do *numinoso* como categoria do sagrado, ou seja, acerca dos elementos não dados à razão; Eliade oferece um estudo das estruturas fenomenológicas e da essência da religião ao contrapor as sociedades complexas às primitivas quando estabelece os níveis de distinção entre o sagrado e o profano. Isso porque as coisas, os elementos naturais e os seres situados em um dado tempo e espaço são percebidos distintamente como sagrado ou profano, contrastando assim o *homem religioso* do homem moderno, mas também apontando os resquícios desse comportamento do homem religioso impressos em um mundo profanado. Esta distinção, portanto, estabelece uma constante relação.

Se bem observado, veremos que a referência fundadora da literatura ocidental é reminiscente de uma tradição oral, da qual, “o mito é, pois, a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. ‘Dizer’ um mito é proclamar o que se passou *ab origine*.” (ELIADE, 2018, p. 84). Como se pode ver, o mito, no sentido primitivo da palavra, tem como função maior exercer um modelo exemplar. De modo que o tempo cosmogônico, o da criação primordial, é este modelo central a orientar os homens.

Assim, o verbo “Dizer”, colocado em destaque, remete-nos, inevitavelmente, à relação com o fenômeno da linguagem, já que além de expressar a ação narrativa, inflama-nos a ideia de que toda a essência advém da *palavra dita*. Esta, por sua vez, aparece nas religiões ditas *do livro* como elemento crucial para formulação das seculares cosmogonias. Tal constatação pode ser vista, como no caso da Bíblia, por

meio da expressão “Deus disse...” (BÍBLIA, 2002, p. 33) como marca do discurso criacionista.

Nesse sentido, podemos afirmar que a ideia de “verdade absoluta” é sustentada pela palavra proclamada no tempo da origem, cuja reatualização é propagada pelos mitos. Estes funcionam como elementos primordiais das manifestações do sagrado – ou seja, a verdade reveladora da criação – já que o homem religioso primitivo concede ao divino a explicação de sua existência e a do mundo. Já o dito homem “não religioso” – ou talvez apenas crente de sua “não religiosidade” por ignorância – não encontra, ainda que tenha tentado, explicação que aponte sentido a sua existência, levando em consideração que este homem moderno se situa em um tempo cujas aflições existenciais são marcadas pela *dúvida*, cada vez mais latente, em um mundo fragmentado pelo tempo e pelo espaço, mesmo que ainda à espera de uma unidade perdida.

Para melhor esclarecermos tais pressupostos, que injetam nas futuras discussões deste trabalho pontos pertinentes entre a relação das formas sagrado/profano e os enlaces literários, tomemos como base o conceito de *hierofania*, apresentado por Mircea Eliade: “A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos* revela*”* (ELIADE, 2018, p. 17).

A própria acepção etimológica da palavra *hierofania* – *hiero* (sagrado) mais *fania* (manifestação), ou seja, a manifestação do sagrado – requer atenção. Não apenas pelo seu caráter “cômodo” como bem expõe o autor, mas também pela complexidade que se apresenta da própria linguagem e seus limites. Ora, este “algo revelado”, exerce a função de transformar o estado das coisas, pois tudo que se revela como um algo sagrado era antes um algo profano. Para que a revelação do sagrado seja concebida é preciso que se considere a pré-existência do estado profano do mundo, das coisas, do universo como um todo. A própria cosmogonia primordial atende a esta justaposição paradoxal entre os termos em questão, quando figura o tempo do “quando ainda não havia nada” como amorfo. Desse modo, a forma é configurada à medida que a revelação do sagrado alcança a criação de um mundo que ainda não existe, este “quando” pode ser considerado o mais puro estado do profano.

Em síntese, para o historiador das religiões, desde o princípio, o mundo apresenta-se de dois modos: o sagrado e o profano. Entretanto, essa aparente oposição entre os termos é mais complexa do que se pensa, visto que estes dois modos de ser no mundo interdependem e se complementam, um está imbuído no outro, de tal forma que a simples compreensão de contradição opositiva empobreceria a visão dinâmica de uso deste binômio. Ao relembrar as discussões que iniciam o seu primeiro capítulo no tópico “dialética das hierofanias”, Eliade deixa claro por meio de alguns questionamentos, em *Tratado de história das religiões*, essa complexidade em relação às definições dessas duas categorias. Nas palavras do próprio estudioso das religiões:

> todas as definições do fenômeno religioso dadas até o presente colocavam em oposição o *sagrado* e o *profano*. O que acabou de se dizer acima, isto é, que em qualquer momento toda e qualquer coisa pode tornar-se uma hierofania, não contradirá esta definição-tipo do fenômeno religioso? Se *qualquer coisa* pode incorporar a sacralidade, em que medida permanece válida a dicotomia sagrado-profano? Esta contradição é só aparente, porque, se é verdade que *qualquer coisa* pode tornar-se uma hierofania, e que, provavelmente, não existe nenhum objeto, ou ser, ou planta que em um certo momento da história e em certo lugar do espaço não tenham assumido o prestígio da sacralidade, nem por isso deixa de continuar a ser verdade que não se conhece nenhuma religião ou raça que tenha acumulado, ao longo da sua história, todas estas hierofanias (ELIADE, 2016, p. 18-19).

Dando margem a tal discussão sobre a ideia dicotômica entre o sagrado e o profano, observam-se, ainda, algumas questões pertinentes, que foram colocadas, por exemplo, por um Georges Bataille em seu *Teoria da religião*, ao discutir sobre a noção de dualismo, na seção 1 “Posição do dualismo e deslocamento dos limites do sagrado e do profano”, do tópico “O dualismo e a moral”. Nessa parte, o crítico francês chama a atenção para o fato de que, “primitivamente, no interior do mundo divino, os elementos fastos e puros se opunham aos elementos nefastos e impuros, e ambos apareciam igualmente afastados do profano (BATAILLE, 2016, p. 55).

A partir de tal consideração, Bataille apresenta, logo em seguida, um contraponto – com base na ideia de um “pensamento refletido” (ibidem) – que é o fato de o divino aparecer associado à pureza, enquanto o profano estaria ligado à impureza. Essa visão dualista, por sua vez, serve como base para a construção de sua ideia de *deslocamento* para esclarecer a ideia de divinização da razão e da

moral no plano descontínuo, do mundo objetificado e utilitário das coisas, ou seja, do profano.

> A razão é, na verdade, a forma universal da coisa (idêntica a si mesma), e da operação (da ação). A razão e a moral unidas, extraídas, na verdade, das necessidades de conservação e de operação da ordem real, entram em acordo com a função divina que exerce uma soberania benfazeja sobre a ondem. Elas racionalizam e moralizam a divindade, no próprio movimento em que a moral e a razão são divinizadas (ibidem, p. 56).

O ponto crucial, nessa discussão batailleana, é justamente o fato de a humanidade, mesmo dentro deste mundo profano das coisas úteis, de algum modo, responder à imanência indistinta, ou seja, à intimidade que corresponde ao âmbito do sagrado. O que ocorre é uma passagem de imagens e representações, as quais vão desde um “Ser Supremo”, depois passando pelos animais e plantas, como as religiões dos totens, por exemplo, até chegar ao mundo das deidades e suas feições míticas do mundo. Diante desse ponto de vista, portanto, até mesmo o mais convicto materialista não se desprende por completo da insígnia religiosa.

Inevitavelmente, o processo de sacralização parte de uma experiência humana, de conformidade individual ou coletiva que, muitas vezes, não consegue se manter ao alcance de palavras, da compreensão lógica e precisa do *ser* e do *mundo*, ou seja, a própria existência do homem e o meio que o cerca. Em outras palavras, tudo aquilo considerado pelos indivíduos como sagrado é o que se revela como tal, pois se difere a tudo que é profano, o qual pode ser definido, não apenas como oposição ao sagrado, mas como tudo aquilo que se coloca como intemporal ou mesmo ao incognoscível. Assim, tomando como base a própria etimologia da palavra, “profano” – do latim *profanus* – é o que está à frente do templo, fora ou deslocado dele, do templo enquanto espaço sagrado.

É nesse liame que a obra *O fiel e a pedra* [1961], do escritor pernambucano, entra em cena para compor as linhas de investigação até aqui apenas esboçadas, na busca por compreender uma dimensão crítico-teórica que identifique os traços desse binômio sagrado/profano presentes na obra. Para além dos temas e artifícios presentes no romance de Osman Lins, que remetem a movimentos adjuntos ao imaginário da tradição ancestral, encontramos na forma de construção do universo

diegético desta obra aspectos da estrutura própria ritualístico-narrativa dos mitos. O autor de *O fiel e a pedra* não apenas recolhe e valoriza os saberes da cultura tradicional, mas também decompõe – próximo mesmo do sentido biológico do termo como processo de transformação da matéria orgânica em minerais para produção de matéria viva – e transforma esses saberes. Assim, o atravessamento da voz narrativa junto às vozes das personagens, às epígrafes lançadas, que reinventam a tradição oral, pois ao passo que o romance reconhece e afirma o valor da sabedoria tradicional também reafirma o pressuposto do dinamismo da tradição.

## 2.2 RESSONÂNCIAS MÍTICAS NO ROMANCE MODERNO: DO SAGRADO AOS RUÍDOS DO MUNDO PROFANO

As discussões sobre *mito,* que se estendem ao longo da história, são marcadas por mundos em descompasso entre os homens e o meio ao qual pertencem. Segundo o historiador das religiões Mircea Eliade (2018), antes mesmo da própria utilização da palavra “mito”, na prática, ele já ensejava a organização das sociedades primitivas na tentativa de explicar a existência do mundo, dos seres e das coisas a partir de uma essência de ordem divina. O fato é que a pergunta: “O que havia quando ainda não havia coisa alguma, quando não havia nada?” (VERNANT, 2000, p. 17), do livro *O universo, os deuses, os homens*, até hoje ecoa como ruído nos mais diversos contextos que se alimentam dessa matéria fabularia chamada mito.

Para um mundo sagrado, a pergunta – remontada por Jean-Pierre Vernant (2000) citada anteriormente – relembra o questionamento unânime dos primeiros povos cujas respostas eram dadas de modo apriorístico por meio dos mitos, em que o *caos* sintetizava o amorfo e o *cosmos* a forma exemplar. Mito, neste caso, é apreendido, conforme André Jolles (1976) em seu livro *Formas simples*, como uma forma de contação de história entendida pela sociedade arcaica como verdadeira. Contudo, tais relatos quando atravessados (seja de modo oral ou, posteriormente, escrito) pelas gerações ao longo dos tempos, formam uma teia ressonante e esse valor de verdade do mito é diluído em virtude de outros tempos que toma o Eu como a “única substância verdadeira” (LUKÁCS, 2009, p. 30). Por essa razão, quando se

fala de mito[5] no âmbito literário, é importante a delimitação do termo, pois a forma apriorística do *mito* carrega consigo o caráter de sagrado.

Como se pode notar, dentre os vários domínios de acepção da palavra mito – como o de narrativa sagrada para a ciência das religiões ou modelo de comportamento humano segundo os alcances etiológicos – no texto literário ele se revela como ferramenta motriz, desde a mais tenra obra, para criação de realidades possíveis, cada vez mais tensionadas por uma plasticidade móvel da escrita, contrária à realidade mítica restrita ou arbitrária. Diferente do mito como modelo exemplar de cosmogonias, enquanto gênero primitivo, no *mito literário* "o escritor retoma o conjunto narrativo tradicional, mas o trata e o modifica com uma grande liberdade, reservando-se até o direito de acrescentar significações novas" (BRUNEL, P; PICHOIS, C; ROUSSEAU, A. M., 2012, p. 115)".

Nesse sentido, ao contrário das histórias míticas que encerram em si mesmas uma pergunta e resposta, na narrativa literária não há essa pergunta, muito menos respostas. Há, no máximo, o apuramento crítico de uma linguagem contingente que, mediante os recortes histórico-filosóficos, trabalha sob as tessituras configuradoras das formas literárias, sem que com isso se perca por limitações morais ou religiosas. Assim sendo, observa-se que desde o século VI d. C., mais precisamente no Ocidente, aparecem textos ficcionais que se voltam para si mesmo, ou seja, uma obra de ficção[6] que apresenta, em seu âmago, reflexões, ainda que de forma sugestiva, sobre o seu instituto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e recepção.

Desse modo, para um melhor alcance desses níveis de complexidades que compõem a linguagem, que vai da forma mais sagrada às mais profanas, dessa passagem do *Mythos* para o *Logos*, faz-se necessário um breve esboço analítico da obra *O fiel e a pedra* de Osman Lins (1924-1978), levando em consideração que tal

[5] Tais cuidados com certos elementos nomenclaturais, ou mesmo de problemas conceituais, podem ser observados, sobretudo, no campo dos estudos comparados da literatura ao se tratar do termo mito. Por exemplo, as discussões de Raymond Trousson (1988) ao levantar certas nuances entre tema, mito, motivo, em relação aos métodos da análise literária.

[6] Pode-se citar "*Dom Quixote de la Mancha*", de Cervantes, como uma obra considerada pela crítica literária precursora de textos que seguem essa linhagem "metaficcional", por exemplo.

obra aparece mergulhada em um contexto, aparentemente, arquetípico de obras clássicas, tomando como base a própria *Eneida*[7] [19 AEC] de Virgílio:

> Sobre os modelos literários e/ou mitológicos que interferiram na composição deste romance em foco, o autor não se furtou a reconhecer-lhes suas projeções textuais: "Sou mais influenciado por livros que por autores. Assim, para essa minha última obra [O fiel e a pedra], O velho e o mar, de Hemingway, Terra dos homens, de Sant-Exupéry... e, principalmente, a grande epopéia clássica de Virgílio, Eneida, trouxeram grande colaboração, pois em todas nota-se a afirmação do homem em si mesmo e a crença em valores espirituais."[8] Na análise das influências indicadas acima, percebe-se serem mais freqüentes as que se concentram nas possíveis relações de divergência e concordância entre Eneida e O fiel e a pedra (IGEL, 1988, p. 49).

Apesar da clara declaração referencial exposta pelo próprio Osman, estes "modelos literários e/ou mitológicos" não se resumem a qualidade de fôrma, mas sim ressonâncias mitológicas que servem como espécie de *mote* para o desenvolvimento de uma ideia imaginária. Nota-se, desde o início até o final de ambas leituras das respectivas obras (*Eneida* e *O fiel e a pedra*), que tal cotejo apresenta-se de forma bastante dissidente, a começar pela composição dos gêneros: poema épico e romance moderno.

A respeito destas questões de transmutação das "normas configuradoras", faz-se pertinente algumas reflexões acerca da ressignificação das formas épicas no romance moderno à luz do que diz Georg Lukács, em seu livro *A teoria do romance*, ao ressaltar a impossibilidade de ressurgimento da epopeia clássica na civilização moderna, que tenta recriar artisticamente essa unidade perdida:

> Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados históricos-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 55).

---

[7] Vale destacar, segundo Luiz Costa Lima, que, apesar da estrutura épica próxima da Ilíada e da Odisseia, o "*poeta imperial"* da Eneida, "tanto se aproxima quanto se afasta de Homero" (LIMA, 2006, p. 211), pois sua obra estava inserida dentro do contexto político de expansão do Império Romano. Assim, ela "contém passagens que não se conciliam com crenças e valores presentes em Homero" (ibidem, p. 212).

[8] Nota de rodapé da autora: "'Minas faz a alma da gente maior, entrevista, O Diário (6 de abril, 1960).". Referência correspondente à fala de Osman.

Diferente dos heróis épicos da antiguidade clássica, os heróis dos romances modernos encontram-se “abandonados” pela ação divina. Após o surgimento do *livre arbítrio*, com o enfraquecimento gradual do politeísmo e ascensão dos paradigmas monoteístas, os homens perderam o diálogo direto com os deuses e, com isso, a noção de destino é modificada. O fato é que esta “virada de chave” ocorre não apenas nos limites sociais da vida, mas também, e sobretudo, nos corrimãos corrosivos da palavra como arte. Mesmo no romance moderno, é possível dizer que as ações dos protagonistas, figurados como heróis, assim como os seus trajetos de transformação no enfrentamento da vida, reverberam uma repercussão sagrada ou mesmo divina.

Do ponto de vista do imaginário – ou seja, daquilo que se refere a um conjunto de acepções que dão vida e coesão às práticas sociais – o herói/personagem é construído, senão, por meio de um arquétipo, do qual herda inúmeros predicados que o qualificam como tal: coragem, determinação, resiliência etc.; mas que, assim como a própria capacidade de criar (*poiética*), no mundo moderno também adquire a capacidade de recria novos caminhos que o religam às potências incontornáveis da existência. Com isso, pode-se dizer que o que há é uma espécie de “versão moderna” do confronto com o desígnio dos deuses, tomando como base o conceito de *transgressão* proposto por Bataille (2016), ou seja, de estado de passagem das coisas, dos tempos e dos mundos.

Em O *fiel e a pedra*, o herói só encontra a si mesmo, sempre em constante luta contra um destino por ele mesmo traçado:

> – Agro e magro destino – foi o comentário de Suzana. Largar-se da cidade para o fim do mundo, como quem desamparado.
> Teresa replicou:
> – Nós não vamos desamparados. Sem amparo estamos é aqui. Miguel Benício ofereceu vantagens.
> – E que interesse foi tal, repentino assim? Eu não sabia dessas amizades (LINS, 2007 p. 49).

Situado, geograficamente, em uma cidade interiorana de Pernambuco – a então Vitória de Santo Antão dos anos 30 – este romance conta a história de Bernardo e Teresa, um casal que após a morte do único filho (José) buscam, na tentativa ilusória de fuga, uma vida menos inóspita. O fragmento destacado acima pertence ao sexto capítulo e se trata de uma conversa entre Teresa e sua mãe (Suzana), personagem de caráter bastante peculiar ao que concerne à realidade

amarga da vida. Como se pode ver, é perceptível desde o início o fator de divergência quanto à ideia de destino traçado pelos deuses contidos na literatura mitológica da antiguidade. Basta recordar que a peregrinação de Eneias composta por Virgílio (2016) goza de elementos *in illo tempore*, ou seja, personagens ou contextos de teor divino: a intervenção vingativa de Juno (Hera), esposa de Júpiter (Zeus); a proteção de Vênus (Afrodite); a descida do herói fundador aos infernos para encontrar seu pai (Anquises).

Também em outras passagens do romance é verificável, mesmo com outras personagens que não Bernardo, o conflito de um homem descabido no mundo ao qual pertence. Um mundo para o qual a confiança esfacela-se e tem seu valor benéfico invertido, passando a ser uma qualidade negativa. É o que se pode analisar no capítulo cinco em que Miguel Benício, (senhor proprietário de gados e terras) oferece ajuda/emprego, de novo barraqueiro do seu Serrão, a Bernardo. Nesta passagem que segue, Miguel, em conversa com Bernardo, relata o desgosto de ter confiado no antigo barraqueiro (Ramalho) que supostamente não teria sido muito honesto com ele:

> A gente com o passar dos anos, vai mudando. Vai mudando e nunca para melhor – acrescentou com a voz atormentada, como que minada pelo desespero. Fui um homem confiante, não sou mais. Tomo precauções para não ser, isso me entristece. Nasci para a fidelidade, mas onde é que vivo? Num mundo de artimanhas (LINS, 2007, p. 44).

O sentimento de tristeza declarado por Miguel, nesta parte, parece conceder um olhar sutil aos questionamentos acerca da percepção de passagem dos tempos que abisma a consciência humana e revela, não a forma da tragédia, mas a condição trágica de todo e qualquer ser humano frente à finitude da vida: “A gente com o passar dos anos, vai mudando”. Tal passagem, por sua vez, pode simbolizar, metaforicamente, as mudanças de paradigmas sociais sofridas com essa transmutação dos mundos: de um mundo das certezas para as incertezas; de um mundo dotado de sentido para um mundo sem sentido aparente; de um mundo da confiança para um outro, agora, “de artimanhas”. Isto é, de um espírito humano que vai do estado sagrado para um outro, paradoxalmente, profano, no qual “A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade

criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre" (LUKÁCS, 2009, p. 34).

A arte, desse modo, passa a ser entendida como um conjunto de técnicas e procedimentos fragmentados, ou seja, cada autor goza de uma expressão estética que ao mesmo tempo em que pertence a um conjunto de tendências e expressões socioculturais do seu tempo e espaço, também, é particularizada, tem aquilo que a crítica moderna e contemporânea chama de uma "poética", construída a partir da particularidade individual dos sujeitos que a criam. Estes, por sua vez, desde a "produtividade do espírito" (LUKÁCS, 2009, p. 30) são tomados por um heroísmo problemático, cuja figura do herói não mais é concebida pela unidade coletiva. Enquanto Eneias é o arquétipo do herói fundador de um Império, de um povo; Bernardo, apenas, traduz a imagem de um "herói forasteiro", que mesmo acompanhado da esposa e do seu "fiel escudeiro" (Antônio Chá), só encontra a si mesmo nos momentos de hesitações causados pelas adversidades da vida:

> Era uma noite sem vento, de modo que as ramagens não fremiam. Nesse silêncio das folhas, ruídos tênues e fortes se mesclavam, uniam-se – uma pisada de bota, um suspiro arrastado, o puxar de um ferrolho. Sons ameaçadores. Restos, extraviados no tempo, de velhos habitantes mortos? E que rumor era aquele, tão delicado e constante e que não se chegava a saber onde nascia? Era como se uma borboleta esvoaçasse num copo, como se um ramo de árvore roçasse no telhado, ou como se alguém se movesse numa esteira. A tudo isso se assemelhava e não era isso, nada disso. Ratos amolando seus dentes nas paredes? O casarão desfazendo-se? Os grilos cantavam, eram muitos. A largos espaços, rangia a porteira e a pancada ressoava no mourão, soturna (LINS, 2007, p. 64).

Como uma espécie de fluxo do pensamento de Bernardo, tecnicamente traduzido como discurso indireto-livre, o foco narrativo, do fragmento acima, acaba por descrever a sensação de estranheza do personagem na primeira noite após a mudança para o Surrão. Nesse momento, observa-se que todo o espaço é descrito minuciosamente para compor o sentimento ameaçador que persegue o interior de Bernardo. Logo, externo e interno se fundem para compor as incertezas e dúvidas que ameaçam o coração do herói à deriva em suas próprias confusões. Nada se sabe de nada, são só especulações vagas, feitas pelo personagem, que preenchem um vazio abissal por aproximações imagéticas, a única verdade de Bernardo encerra-se nele mesmo.

No mesmo fragmento, os "Sons ameaçadores" entram em contraste com a presença demasiada do silêncio – por sinal, elemento identificado como chave de

leitura que acompanha toda a obra, bem como toda a obra osmaniana da primeira à segunda “fase”, ainda que com efeitos diferentes – para uma possível reflexão crítica da linguagem. Verifica-se na sequência de questionamentos que se seguem sem respostas, após a sentença curta sobre os sons, dimensões acerca do exercício crítico da escrita. Por exemplo, em “Restos, extraviados no tempo, de velhos habitantes mortos?” há uma possível relação com a ideia de tradição, se se pensar na questão da presença do antigo no novo; em “E que rumor era aquele, tão delicado e constante e que não se chegava a saber onde nascia?”, vê-se, talvez, referência à composição estrutural dos mitos, lendas, cantigas populares que se multiplicam sem a devida noção de autoria, estórias (rumores), as quais não se sabe de onde vêm nem como surgiram.

Por último, cabe observar a repetição da expressão “*como se*” – locução conjuntiva de comparação – que, apesar da omissão do verbo *ser* no modo subjuntivo (*fosse*), não menos assume a condição apenas hipotética das situações apresentadas: “A tudo isso se assemelhava e não era isso, nada disso.”. Nesse sentido, ao tomar, não só a *Eneida*, mas também outras obras clássicas, para compor o seu romance, Osman não força superficialmente as analogias; trata-se, pois, de aproximações parciais com os elementos míticos desta obra clássica. Estes, quando dispostos em sua obra, ganham um caráter nada evidente. A título de exemplo, observa-se no capítulo oito de *O fiel e a pedra* essa relação aproximativa no seguinte diálogo entre Miguel e Bernardo:

> – Como vai essa força, Bernardo? Vocês chegaram bem? E sua esposa, como está passando?
> – É difícil saber, ela não fala muito.
> – Você vai desculpar-me um esquecimento. Vamos comigo à feira de cavalos.
> Comprara um burro e lhe dera de presente, montaria de luxo, carga e sela, para os negócios e passeios na cidade (LINS, 2007, p. 66).

Sabe-se que é no livro II da *Eneida*, de Virgílio, que se narra de forma mais detalhada o famoso episódio do cavalo de Troia – conhecido, popularmente, até hoje, como “*presente grego*” por conotar algo de aparência afável, mas que carrega consigo prejuízos funestos, expressão usada pelo próprio Virgílio em seu texto expressando a ideia de inquietude de Laocoonte, diante do *monstrum*: “*Timeo danaos et dona ferentis*” (verso 49). Ora, Bernardo, nesse caso, recebe como presente de Miguel não um cavalo, mas sim um burro e, diferentemente, do cavalo

de madeira ofertado para toda Troia, o presente de Miguel era direcionado apenas a um único indivíduo.

Curiosamente, este mesmo presente, mais à frente, na narrativa, torna-se motivo de atrito entre Bernardo e Nestor Benício que reivindica o burro como um dos pertences herdados do irmão morto (Miguel). Tal façanha serve como válvula motriz para o desfecho narrativo no penúltimo capítulo do romance. Após as tensas negociações entre Bernardo e Nestor, este último, dá ordem a um de seus capangas: "– Tiago... Arranque a sela do bicho [o burro], entregue ao dono" (LINS, 2007, p. 362), nesse momento Bernardo dispara em tom de ameaça "– Se ele tocar no burro, você morre" (LINS, 2007, p. 363). A partir daí os diálogos se tornam, cada vez mais, ásperos em torno das personagens até chegar ao momento ápice do confronto armado. Uma verdadeira cena de *bangue-bangue* de filmes de faroeste toma conta da narrativa, digna de ser contada e reinventada como ocorre no último capítulo não enumerado, apenas "à maneira de remate" (LINS, 2007, p. 371), anos após a briga quando Bernardo faz visita a Chá:

> Conversaram até tarde, lembrando os tempos idos. 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. acrescentava o número dos cabras, o barracão parecia envolto em chamas, Nestor e o guarda-costas Marvano eram temíveis, porém Bernardo e ele e Ubaldo eram maiores, imensos heróis (LINS, 2007, p. 373).

O gênero épico é a construção de uma narrativa em versos que retrata acontecimentos grandiosos. No caso específico da *Eneida*, de Virgílio, tem-se a construção de um ideário de cidade para viabilizar a futura fundação de Roma, que só corre 300 anos depois da chegada de Eneias ao Lácio, ou seja, uma narrativa de tons proféticos[9]. Narrativa esta não menos contaminada pela lendária estória dos gêmeos Rômulo e Remo e de tantas outras fontes de narrativas míticas, que permaneceram ecoantes até hoje no mundo ocidentalizado.

Em contrapartida, ao longo de toda a obra, Bernardo não se distingue pelas grandes façanhas, mas por pequenas diferenças em relação ao comportamento

[9] Pode-se falar da Eneida como um "livro profético", levando em consideração a importância do verbo *cano*, *canĕre* (cantar), no sentido de que existem revelações que prefiguram a grandeza gloriosa de Roma. Revelações estas que aparecem, mais especificamente, no Livro I, de Júpiter para Vênus e outras duas para Eneias; no Livro VI, por Anquises; e no Livro VIII pelo escudo forjado por Vulcano.

humano usual e mediano de outros indivíduos de Vitória. Com isso, *O fiel e a pedra*, pode-se dizer, é um romance, cujas tessituras narrativas propõem um mergulho reflexivo acerca da condição humana, das tensões e conflitos que pertencem à natureza complexa que é o Ser.

Não é à toa que muitos poemas narrativos e peças, pertencentes ao período da antiguidade e que carregam um *mundo* de simbologias míticas ou significados sobrenaturais, exercem algum tipo de referência ou expressão criativa na produção literária até os dias atuais. Não como formas rígidas ou modelos a serem seguidos, mas como ecos de uma sociedade construída a partir de laços tensionais entre a tradição, a ruptura e a tradução, segundo algumas reflexões apontadas por João Alexandre Barbosa (1986, p. 16) com a certeza de que “a cada instância do poema o leitor retém a resposta àquilo que, pela própria saturação metafórica, abre o caminho para multiplicidade das significações”. Ou seja, tem-se, assim, uma abordagem configuradora das partes produtoras, receptoras e objetificais da própria linguagem em que “O poêta moderno traduz na medida em que o seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho” (BARBOSA, 1986, p. 29).

Em João Alexandre Barbosa (1986) as reflexões ultrapassam a visão meramente ideologizante e/ou dogmática dos modelos clássicos acerca da ideia que se faz de tradição. O “ler o novo no velho” é, por assim dizer, a síntese da tensão que articula um movimento perpétuo do qual a interpretação das tradições é um exercício que o escritor encontra para as traduzir, à luz de seu tempo, expressões simbólicas e formais marcadas, contudo, por sua temporalidade histórica. Não por acaso, encontra-se em *O fiel e a pedra* capítulos que se organizam através de “subtítulos”, próximos da forma epígrafe, com referências que vão desde o Cancioneiro popular, passando por obras como *Geórgicas*, *Lusíadas*, pelo *Sermão do mandato*, *Eneida*, pela *Odisseia*, *Ilíada* ou até mesmo por sequências curtas de palavras substantivas para enredar as estórias que anunciam as peripécias dos próximos eventos a serem narrados.

O homem moderno, por mais “profano” que seja este sujeito, ele carrega em si momentos “sagrados” diante de eventos que fujam às “normalidades” das coisas comuns. É o que ocorre, por similitude, à literatura que na busca por códigos artísticos inovadores, os quais dialogam com novas maneiras de entender o tempo e

a realidade dos espaços não homogêneos, refletem a tensão entre o tradicional e o novo. O mito, portanto, revela-se como uma espécie de desejo de transcendência temporal, já que, de uma maneira ou de outra, o homem moderno ainda traz consigo resquícios de “comportamentos mitológicos” na busca ilusória por uma unidade perdida. Ou seja, “é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do ‘tempo morto’, do Tempo que destrói e que mata” (ELIADE, 2016, p. 165).

## 2.3 O ESCRITOR E SEUS SILÊNCIOS: ENTRE AS CABEÇAS DE BULDOGUES DESLIZAM-SE PROFANOS ESPAÇOS E TEMPOS

Algumas discussões mais atípicas acerca da linguagem têm intrigado muitos pesquisadores de diversas áreas. É o que se verifica em autores como os botânicos Peter Tompkins e Christopher Bird (1976), em *A vida secreta das plantas*, ao afirmarem as relações físicas, emocionais ou até mesmo espirituais das plantas, que não apenas têm vidas e respiram como os seres humanos, mas também gozam da comunicabilidade. Tal premissa, entretanto, esbarra nas dimensões configuradoras de uso dessa capacidade de comunicação, a qual se traduz numa linguagem articulada, em que o ser humano se faz, cada vez mais, notável pelos seus artefatos e o distingue bruscamente dos outros seres na terra. Investidas como essas, da área botânica, só confirmam o caráter fascinante e assombroso, ao mesmo tempo, que a linguagem vem adquirindo com o passar dos anos.

De fato, os animais e mesmo as plantas parecem exercer certo tipo de comunicação entre seus grupos e até interagem com os próprios humanos, mas, de modo diferente, a espécie humana se utiliza da linguagem para pensar sobre eventos distantes no tempo e no espaço. Nesse sentido, é de se pensar que existe uma interrupção lógica entre comunicação e linguagem. O que difere o ser humano dos outros tipos de seres é a nossa aparente capacidade de expansão dos níveis de consciência que deságua neste enganoso domínio da linguagem, constantemente, metamorfoseado. Isso explica porque muitos pensadores no início do século XX passaram a refletir sobre tais problemáticas às claras, a saber, de como um conjunto limitado de palavras, regras de estrutura, códigos de imagens etc. formam, paradoxalmente, infinitas combinações de forma variada.

A consciência, enquanto percepção dos fenômenos próprios da existência humana, insurge na história da humanidade como mecanismo interligado aos artifícios das atividades que os seres humanos passaram a desenvolver para garantir as suas próprias sobrevivências materiais. Não à toa, gradativamente, voltamo-nos a diferentes, e tão semelhantes, inquietações que pertencem à condição humana, desde a consciência de vida orgânica e instintiva natural, passando pela representação simbólica, pela autoconsciência até chegar aos limites da própria linguagem.

Nesse sentido, à medida que tal consciência adensa cada vez mais expansão, os sujeitos passaram/passam a ter outras relações configuradoras com o mundo ao qual pertencem mediados pelo domínio da linguagem. Isso revela, de certo modo, a imperecível necessidade de o homem buscar explicações existenciais em outras esferas da linguagem, que ultrapassem o limite meramente material das ditas "ciências" e suas pretensas razões dotadas de toda forma de saber. Basta lembrar a pertinente observação feita por Fritz Mauthner em "Arte da Palavra": "Para ver claramente cuán pequeño es el poder del lenguaje como instrumento de conocimiento y cuán grande como medio artístico, compárese una poesía cualquiera de Goethe con una frase cualquiera también de sus disertaciones científicas" (MAUTHNER, 2001, p. 109).

A linguagem, enquanto aparelho simbólico, surge para dinamizar a comunicação humana, artificialmente, produzida por um conjunto múltiplo de códigos. É nesse sentido, que ela nos permite ir além da realidade vivida, em seu sentido múltiplo, já que ao transpor as coisas para um outro plano, o plano do imaginário, das realidades possíveis, ela encontra no âmbito literário a constituição de um nível intermediário. Isto é, aquele que se move como um pêndulo, de um para o outro lado, entre o dado imediato de caráter empírico e uma ideia abstrata universal, cuja representação mental desse instante imediato parte – e é parte – da própria consciência subjetiva do ser.

Nas trilhas destes caminhos que engendram a complexidade da linguagem, tanto a crítica literária quanto a teoria da literatura esbarram em "transitivos dizeres" [10] que ultrapassam, e muito, a mera formalidade dos gêneros "academiados". Para

[10] Narrativas que são tomadas por uma forma híbrida, em que a ficção, a crítica e a teoria compartilham o mesmo ambiente literário. Uso a expressão "transitivos", pois, muitas vezes, a forma assumida pela estrutura de alguns textos parece transitar entre diferentes gêneros.

nossa sorte, há escritores que põem asas ficcionais em suas análises. Este parece ser o caso de Osman Lins, escritor fértil e de profundo comprometimento com a arte para aqueles cuja escolha não é o caminho mais fácil. Em sua vasta produção literária, desde romances e narrativas até artigos jornalísticos, ensaios e peças teatrais, o escritor pernambucano traz em seu ofício literário a insígnia de "uma experiência que acontece no espaço da linguagem: âmbito das metamorfoses que toda escritura implica" (GOMES, 2004, p. 87).

A partir de tais desdobramentos de caráter crítico da linguagem, propõe-se aqui um pequeno esboço, enquanto análise, dessas metamorfoses que se revelam nos escritos osmanianos, tomando por base um dos seus textos críticos de caráter ficcional, o labiríntico *Guerra sem Testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social* [1969]. Nesse conjunto de ensaios, Osman oferece uma outra possibilidade de leitura, da qual, observa-se o espírito crítico de um escritor que se manifesta pelas próprias teias da linguagem em relação à realidade social, como bem aponta Ana Luiza Andrade (2014, p. 55) ao destacar que Osman "referir-se aos problemas externos condicionantes da produção literária".

É importante pontuar que desde as notas de epígrafes, Osman investe em sutilezas que demonstram, no decorrer da obra, uma lúcida consciência em relação ao seu projeto de escrita crítica sem se desvencilhar do compromisso estético. Deolindo Tavares com *Poesias* (do ciclo de Willy Mompou) e Jean-Paul Sartre com seu *Situations II* abrem as primeiras discussões do *Guerra sem testemunhas*. Não à toa, pois toda a obra é atravessada por reflexões que remetem a essas referências iniciais, sobretudo a de Deolindo, em que Osman transpõe, por meio de um exercício de recriação, a personagem Willy Mompou para dentro das páginas seguintes do seu texto, de modo a formar o seu duplo que acaba por percorrer toda a obra.

Em outras palavras, à maneira de Montaigne (1987), Osman persegue as trilhas ensaísticas, *estudando a si mesmo*. Talvez daí a escolha por se chamar "ensaios" o que ele, ali mesmo em sua obra (trincheiras de suas agonias enquanto escritor que resiste aos enquadramentos de formas e ideias) se pretende discutir. Ao passo que, ao mesmo tempo, universaliza-se também ali, naqueles espaços de folhas preenchidas por letras, inúmeros problemas culturais do meio ao qual ele, enquanto escritor, pertencia, desde os ciclos literários até todo substrato social que passava por uma crise humanitária.

Não muito distante da realidade atual, o tempo em que *Guerra sem testemunhas* foi escrito presenciava os primeiros anos de instauração da Ditadura Militar aqui no Brasil, ou seja, um período de extrema repressão e violência contra as manifestações autônomas dos indivíduos, sobretudo, no setor artístico/literário. Nesse sentido, Osman reflete, diante de seu tempo, sobre o ofício do escritor frente aos percalços do meio editorial, sem que com isso sua obra caísse em mero exercício panfletário comum à época. Assim, em “O escritor e as várias formas de críticas”, por exemplo, de modo ainda mais adensado, percebe-se tais aspectos desta crítica ficcionalizada que busca refletir a inexorável segregação entre o artista e o seu mundo, o que o faz solitário e testemunha de si mesmo.

O referido ensaio se desdobra a partir de uma leitura crítica do narrador/ensaísta, o qual descreve com detalhes (mas não sem cortes, pois toda crítica requer cortes) uma entrevista com o poeta Willy Mompou. A cena se passa em um programa de tv na cidade Guanabara (RJ). Curiosamente o Rio foi a cidade em que Deolindo Tavares (1918-1942), o “Rimbaud pernambucano” segundo a boca miúda dos corredores acadêmicos, findou seus breves e últimos dias de vida. Poeta pernambucano de notável “talento” para a escrita de profunda preocupação humana e estética, Deolindo era, entre os seus, figura promissora para o ambiente literário de sua época até mesmo pela pouca idade em relação ao potencial de sua escrita. No entanto, ele teve apenas uma obra (póstuma) publicada, que no decurso do pouco tempo veio a cair no ostracismo literário apesar da enorme contribuição reflexiva que permeia sua obra.

É de se notar que Osman escolhe, não sem propósito, o poeta Deolindo (um escritor esquecido pela aclamação da crítica) para compor seu quadro crítico-artístico ao lado de Sartre, um dos filósofos mais lidos aqui no Brasil durante a década de 60. A esse respeito, sobre as questões que envolvem toda a malha editorial e de publicidade leitora, vários outros textos (ficcionais ou não) de Osman também evidenciam sua profunda preocupação em relação aos desmontes socioculturais do seu país.

Só para ilustrar, brevemente, tem-se dois exemplares que bem sintetizam tal espírito: *Do ideal e da glória* [1977], em que a crítica ensaística dele busca refletir acerca dos procedimentos duvidosos adotados pelos autores de compêndios que “apresentam” aos alunos do secundário a literatura brasileira de sua época; e *Evangelho na taba* [1979], obra somente publicada um ano depois da morte de

Osman. Ambas as obras recebem o mesmo subtítulo, “*problemas inculturais brasileiros*”, pois ambas denunciam, cada uma a seu modo pela persistência de uma escrita comprometida, “a falta de cultura, de informação de conhecimento do que se faz e se vem fazendo no plano da criação literária” (LINS, 1977, p. 148).

Efetivamente, a provocação de Osman em relação ao que se entende como espaço, em que se passa a cena da entrevista com o seu transmutado personagem W.M., ultrapassa os limites apenas geográficos para propor aos leitores atentos, no sentido figurado do termo, a visão de um espaço (ou a ausência dele) que também denota área de conhecimento, ou seja, o espaço literário: perímetro pelo qual, muitas vezes, endeusam-se certas obras em detrimento de muitas outras. Fenômeno que levanta, em certa medida, alguns questionamentos, até bem recentes, tanto da crítica quanto da teoria literária acerca da ideia de “cânone”, termo derivado da palavra grega *kanon*, que designava uma espécie de vara (régua) com finalidade instrumental de medir os objetos, que posteriormente foi tomado de empréstimo pelos ambientes eclesiásticos como forma a definir o conjunto de livros Sagrados que a igreja cristã homologou como transmitindo a palavra de Deus e, por isso, modelo a ser seguido.

Desse modo, dois tipos de *espaços* aparecem como reflexos de uma dimensão crítico-criativa nas entrelinhas desse capítulo, que já pelo título anuncia suas pretensões. O primeiro, parte de um sentido simbólico-figurativo que corresponde ao espaço literário, enquanto área sociocultural para o trânsito de conhecimento artístico entre os indivíduos, no qual transitam obras de variados escritores, uns consagrados como clássicos (cânones), que chegam até a causar certo sentimento de vergonha para aqueles que não os tenham lido – como bem ironiza Italo Calvino (2007) em *Por que ler os clássicos* – já outros, renegados, ou mesmo esquecidos, por essa mesma crítica, muitas vezes, submetida aos interesses mercadológicos editoriais que a financia.

O segundo tipo de espaço, trata da descrição física do local onde se passa a entrevista com o romancista W.M: o refeitório do Mosteiro de São Bento. Nele, é possível observar a subversão de valores culturais, tomando como pano de fundo o processo de dessacralização ou profanação do próprio espaço sagrado religioso representado pelo Mosteiro, que aparece invadido pelo espaço literário. Ao tópico introdutório, “Cenário dos debates”, dedica-se o experienciador do cenário, desde as

primeiras linhas, a descrever por minúcias os aspectos configuradores do evento em questão:

> A facilidade de meios peculiares à TV pôde reunir, na Guanabara, razoável número de personalidades ligadas à literatura, tôdas exercendo atividade crítica, legítima ou não, para discutir a êsse respeito com Willy Mompou. Havia, além de críticos com livro publicado ou com atuação na imprensa, autores de manuais escolares para o ensino da Língua Portuguesa, representantes da censura e patronos de prêmios literários. Contavam-se também, entre os convidados, amigos e leitores do escritor (LINS, 1969, p. 207).

Há de se considerar, já desde a marcação plural no título deste ensaio, a relação complexa que se estabelece entre o escritor e as "*várias formas* de crítica". Isso porque é necessário, antes de qualquer investida analítica, entender o próprio movimento de criticidade que se constitui por meio de um número variado de formas e sujeitos críticos, ainda que nem sempre todos estejam considerados "legítimos" para exercer tal atividade crítica.

Outro ponto interessante, neste parágrafo que inicia a discussão crítica do ensaísta, é a disposição distributiva dos tipos-sujeitos críticos que aparecem no cenário descrito. Nota-se, assim, uma espécie de linha verticalizada, e ironicamente invertida, da qual se dava até para contar, os participantes que, aparentemente, exerciam interesse digno em relação à produção poética do escritor entrevistado, alguns amigos (talvez também de escrita) e seus leitores de fato. Antes destes sujeitos mais "familiares" à obra de Mompou, o que se tem é uma multiplicidade de críticos, em grande parte, motivados por interesses particulares de cada área ou atraídos pela visibilidade do evento que contava com a "facilidade dos meios peculiares" à TV.

Seguindo essa linha de raciocínio em relação ao intercâmbio dos meios comunicativos televisivos, logo no parágrafo seguinte, identifica-se uma crítica ao que concerne os critérios de seleção exercidos pelo programa de TV para escolha dos convidados, antes voltada para uma variedade de personalidades e assuntos indiscriminados do que para um trabalho socialmente contributivo acerca do entrevistado. Destacando-se que "A escolha de Willy Mompou, único escritor até hoje convidado, não exprimia, portanto, interêsse [*sic*. interesse] dos organizadores pelos seus livros ou pela cultura em geral: obedecia ao princípio da variedade." (ibidem, p. 207). Agrega-se, ainda, a tais observações, o fato de que a entrevista,

em sua realidade duradoura de quase duas horas, seria suprimida por apenas cinquenta minutos, pois “foi gravada em *video tape* e submetida a cortes” (ibidem, p. 207).

A partir de tais observações, é possível dizer que os referidos cortes convencionais são explicitados no texto com o intuito de refletir a aparente submissão dos espaços literários aos interesses comerciais do programa. Com efeito, tal processo de desconfiguração atravessado pelos interesses mercadológicos também aparece, de modo semelhante, no espaço físico no qual o cenário é apresentado:

> O refeitório, de grande severidade, como todo o Mosteiro, é cercado de mesas com os pés torneados, postas rente às paredes e onde tomam assento os monges. As outras, dispostas ao longo da peça e em nível um pouco inferior, entre as duas filas de mesas laterais, destinam-se aos visitantes. Numa, à cabeceira, retirados os saleiros, moringas e cadeiras, o que emprestou à discussão uma aparência árida e inquisitorial, ficou Willy Mompou. No banco de alto encôsto [*sic*. encosto], entre duas portas almofadadas, destinado ao debate, sentou-se o animador do programa, ladeado pelos colaboradores e participantes do debate. O grande crucifixo que encimava o espaldar do seu banco fôra [*sic*. fora] retirado; substituira-o o logotipo, em que grande formato, da organização que patrocina a série, especializada em produtos para cães de luxo (ibidem, 208).

Em *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade, ao discutir a questão dos espaços sagrados, lembra que “a ereção da cruz equivalia à consagração das regiões” (ELIADE, 2018, p. 35), ou seja, em certas comunidades religiosas os objetos sagrados exercem uma força de sacralização dos espaços. Oras, o que ocorre durante a descrição do espaço na obra de Osman é justamente esse efeito contrário, quando a imagem do Mosteiro é desmontada para que a imagem comercial resplandeça com a substituição do crucifixo pelo logotipo que patrocina a respectiva entrevista como empreitada.

Assim, metaforicamente, a “escolha do Mosteiro não obedeceu a qualquer razão simbólica” (LINS, 1969, p. 208), de forma bastante semelhante aos dos critérios aleatórios no processo de escolha do poeta a ser entrevistado: escritor e espaço são facilmente profanados. Soma-se a esta observação, ainda, o fato de que o escritor (Mompou), depara-se com a pequenez da materialidade dos fatos, diante a visão de um painel, cuja finalidade era expor (apenas de modo decorativo) todas as páginas por ele já escritas. Resta, portanto, uma visão crítica da imagem de W.M. (“ofuscado, inquieto”) que “contrastava com as impassíveis fotografias de cães; visto

não serem as páginas das obras suficientes para cobrir os quarenta metros disponíveis, cabeças de buldogues, de galgos, de bassats [...] olhavam fixamente o projetor” (ibidem, p. 209).

## 3 O FIEL E A PEDRA: UM REVIVAL DE NARRAÇÕES

Na mitologia egípcia antiga, a deusa Maāt é associada ao princípio da ordem que sustenta a harmonia cósmica diante do caos que há no mundo. Também, em sua larga compreensão, “é bem possível perceber que a personificação da Sabedoria tenha sido uma influência egípcia da personificação divina da Justiça-Verdade ou *M3‘t* (Maāt) da literatura sapiencial” (LIRA, 2014, p. 251). Trata-se de uma deidade que, mais do que qualquer outra coisa, está associada a alguma noção de conhecimento, quer dizer, de um tipo de conhecimento que ultrapassa as barreiras convencionais, posto que desfruta de saberes, normalmente, adquiridos das coisas simples da vida. Isto é, uma sabedoria popular, que engloba a percepção nascida do esteio do povo.

De acordo com a tradição narrada, pela memória do povo, esta deusa tinha papel definitivo em relação à passagem das almas para o outro plano. Com a pena da verdade de um lado da balança e o coração do morto do outro, ela era incumbida de julgar os destinos daqueles merecedores da vida eterna. Coincidentemente, ou não, umas das capas de *O fiel e a pedra*, ilustrada por Kélio Rodrigues de Oliveira publicada em 1976 pela Editora Summus, traz em seus traços surrealistas a imagem de uma cabeça que no centro de seu rosto emerge uma balança, da qual, de um lado há um coração de pedra a jorrar sangue e do outro um globo ocular.

Essa possível relação entre a ilustração da década de 70 e a narrativa contada pelos antigos egípcios, aqui apresentada, serve como ponto de partida para se pensar a fácil permeabilidade de elementos característicos do universo sagrado e suas dimensões narrativas presentes em *O fiel e a pedra*. Assim como o fiel que trabalha no limite entre os lados de uma balança – seja ela pertencente a um imaginário mítico seja ela de uma imagem que busca captar a essência de uma obra – o romance em questão não menos escapa a situação pendular pela qual perpassa a ideia de justiça. Bernardo, por exemplo, personagem marcado por uma força ímpar que o faz justo a qualquer custo, é a síntese máxima que retrata a imagem do fiel de uma balança.

É importante destacar, somado a este fluxo de imagens em que o fiel da balança se apresenta, que ao longo de sua trajetória de escrita, Osman Lins manteve-se um escritor preocupado com os limites da medida exata para o alcance

da palavra precisa. Esta, por sua vez, procura entre o caos do mundo moderno a harmonia de ordem divina por meio de ações memorialísticas, cuja intenção é reinventar a tão esperada unidade perdida. Desse modo, olhar pelo retrovisor da memória talvez seja um dos exercícios mais curiosos da existência humana, pois é nele que consiste inúmeras possibilidades de interação entre os seres e as coisas: a essência da linguagem, essa vontade que é *dizer*. Ou seja, o eterno jogo entre imaginação e entendimento é a vicissitude que a memória permite, entre sentir e sentimento.

Nesse sentido, o presente capítulo tem por finalidade apresentar algumas discussões acerca do diálogo entre literatura e memória ou até mesmo de *literatura como lugar de memória*, conforme aponta Pierre Nora (2008), uma ferramenta potencializadora de imagens capazes de modular determinados aspectos da identidade coletiva, sem deixa-la reduzida à categoria de mero documento histórico mensageiro desta memória. Cabe explorar, assim, desde a ideia de personificação da memória, a partir da referência mitológica à *Mnemosyne*, passando pela diferença conceitual entre história e memória até o do texto literário de caráter memorialístico da literatura moderna.

Memória e literatura apontam para uma relação tão antiga quanto a que se estabelece entre os preceitos teológicos acerca do sagrado e as primeiras formas de expressão literária. Pois é o período mítico literário, aquele de Homero, que em boa parte constituiu o pilar de ponte que estruturava tanto a cultura quanto a educação dos gregos. Como já apontado aqui, a cultura ocidental é fruto, basicamente, da união entre três povos: os romanos, os judeus e os gregos. Logo, torna-se crucial o resgate de certos aspectos das tradições culturais para a compreensão e análise das obras literárias na contemporaneidade.

Assim, o movimento de olhar para trás é um dos métodos tanto utilizado no escopo desta dissertação quanto na própria estrutura do romance, já que Osman volta seu olhar para o épico a fim de fomentar a composição do seu romance. Só que diante toda a complexidade de seu tempo, de um mundo moderno marcado por inúmeras incertezas. Para tanto, faz-se necessária a compreensão de uma série de questões que vão desde a referencialidade a textos tradicionais, visões teórico-metodológicas acerca do romance e da estrutura narrativa, expressas em *O fiel e a pedra*, até certas roturas interpretativas que merecem atenção e maturação do leitor,

como os contextos social, político e histórico que circundam esta obra em constante diálogo com o binômio sagrado/profano.

## 3.1 NARRATIVAS MEMORIALÍSTICAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XX

A *Teogonia* de Hesíodo narra a origem dos deuses na tradição grega desde o princípio com o surgimento de Gaia e Urano que juntos produziram numerosa descendência. Assim, entre outros seres fantásticos, a hierogamia primordial grega gera os titãs, e entre eles *Mnemosyne*: a própria personificação da Memória.

Além de filha da terra e do céu, a deidade, também era irmã de Cronos, que depois de destronar o pai é destronado por Zeus (seu filho), o qual “possui” Mnemósine e dessa copulação nascem *As Musas*, cantoras divinas que tinham por função primeira presidir as diversas formas do pensamento, como a função lírica a conceder aos poetas o poder de revisitar o passado. Por essa razão, a deusa é considerada como protetora das Artes e da História em diálogo com a importância da memória como fonte de resposta às questões que, de alguma forma, provocam os seres humanos. Logo, destaca-se que a memória e a palavra mutuamente se implicam e se constroem, formando a consolidação do tecido da memória por meio de narrativas.

*Mnemosyne* era a divindade que mantinha vivos os fatos diante dos perigos da infinitude e do esquecimento, de tal forma que no submundo órfico, “o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Lete, mas, pelo contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de Imortalidade” (LE GOFF, 1990, p. 438). Em outras palavras, quem se torna memorável torna-se, com efeito, imortalizado pelo imaginário coletivo. Nesse sentido, é possível perceber ao longo da história da humanidade de que forma a memória ganha dimensões técnicas e práticas a fim de sistematizar seus registros memorialísticos, dado que os traços mnemônicos estão atrelados às atividades produtoras que auxiliam no armazenamento da memória de uma determinada sociedade. E embora durante muito tempo história e memória fossem confundidas elas são distintas.

A partir dessa linha de raciocínio, é importante destacar que Jacques Le Goff (1990) em *História e Memória* distingue esses dois conceitos. Para ele, a história seria uma análise crítica do passado ou um estudo do presente a partir do passado;

já a memória um conhecimento do passado capitaneado pelo presente. Isto é, um conhecimento que bebe das lembranças individuais, de jogos de poder e interesses que não necessariamente passam pela pesquisa ou crítica. De modo ainda mais específico ao que nos interessa aqui, Le Goff, tomando como base o discurso direto de Florès, acerca de Pierre Janet e Henri Atlan, aponta no campo das ciências humanas a aproximação entre memória e linguagem:

> Assim, Pierre Janet "considera que o ato mnemônico fundamental é o "comportamento narrativo" que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois que é comunicação [Pg. 425] a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo" [Florès, 1972, p. 12][11]. Aqui intervém a "linguagem, ela própria produto da sociedade" (ibid). Deste modo, Henri Atlan, estudando os sistemas auto-organizadores, aproxima "linguagens e memórias"; "A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória" [1972, p. 461] (LE GOFF, p. 424-425).

Em linhas gerais, é preciso levar em consideração o fato de que os seres humanos são conforme são devido à capacidade que a espécie desenvolveu não apenas de pensar, mas também de lembrar e reelaborar aquilo que lembramos. Para além das razões racionais das coisas as quais pensamos, esse processo de exercício da memória se constrói pelo envolvimento afetivo, muitas vezes inexplicável. Isto é, cada pensamento, palavra, ação, representações simbólicas, a própria identificação dos indivíduos de si mesmo e do meio ao qual pertencem, ou quaisquer outras atividades inerentes ao ser humano, são afluentes da memória e esta existe como sinônimo de linguagem.

Ainda em consonância com tais pressupostos, Jan Assmann (2008) caracteriza a memória como social, dividindo-a em dois campos: a memória comunicativa e a memória cultural. A primeira, baseia-se nas lembranças cotidianas através da oralidade tendo, portanto, um conteúdo disseminado de várias formas e em constante mudança, ou seja, que faz parte de um passado recente; já a cultural se constrói com as memórias de um passado longínquo relacionado com a história ancestral ou mítica. Contudo, apesar de haver distinção entre memória e História, essas são inseparáveis, pois a História além de resgatar o passado do ponto de

[11] Referência do autor: Florès, C. 1972 *La mémoire,* Presses Universitaires de France, Paris.

vista social, também é um processo que encontra paralelo em cada indivíduo e/ou grupo por intermédio da memória.

A História representa fatos distantes no tempo e no espaço, enquanto que a memória atua sobre o que foi vivido pelas trilhas da linguagem e, sendo assim, ela é carregada de simbologias em seus diversos lugares. Assim, levando em consideração o que afirma Pierre Nora: “Los lugares de memoria pertenecen a dos reinos, es lo que les confiere interés, pero también complejidad: simples y ambiguos, naturales y artificiales, abiertos inmediatamente a la experiencia más sensible y. al mismo tiempo, fruto de la elaboración más abstracta” (NORA, 2008, p. 33).

É possível refletir a necessidade da sociedade moderna de escolher lugares onde depositar memórias, fazendo, assim, com que certos espaços ou objetos tenham a missão de capturá-la e deixá-la ali recolhida, para que a qualquer momento possa ser despertada. Para ilustrar tal premissa, Nora toma como exemplos desses lugares os arquivos públicos e privados, as bibliotecas, os museus, bem como o espaço narrativo, seja ele oral ou escrito; pois este garante ao mesmo tempo tanto a cristalização da lembrança quanto sua transmissão em reformulações. Portanto, são lugares em todos os sentidos do termo, vão do objeto material-concreto ao mais abstrato, do mais simbólico ao funcional, simultaneamente e em graus diversos, desde que a imaginação os revista de simbologias e significações que guardam a nossa memória coletiva.

Dito isto, é importante relembrar que o romance moderno é fruto de uma, já mencionada, rotura entre o sujeito e o mundo ao qual ele pertence, conforme aponta Georg Lukács (2009) em *A teoria do romance*, tendo como exemplo dessa primeira expressão, já no século XVII, *Dom Quixote* de Cervantes. Obra pela qual é possível ver a personagem principal trilhar os caminhos de um mundo particular e imaginado em contraste com o mundo que não lhe cabe. É deste abalo sísmico (não das estruturas terrestres, mas das próprias concepções humanas) que nasce o chamado romance burguês, sob o impacto das duas grandes Revoluções, a Industrial e a Francesa. Nas palavras de Lukács, o romance do século XIX teria aumentado ainda mais a noção de insuficiência do mundo diante da amplidão da alma.

> Para o romance do século XIX, o outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que

> os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer. A diferença estrutural decisiva que daí resulta é que não se trata aqui de um *a priori* abstrato em relação à vida, a qual deseja realizar-se em ações e cujo conflito com o mundo exterior rendem a fábula, mas sim de uma realidade puramente interior, repleta de conteúdos e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem vida própria rica e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo –, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto (LUKÁCS, 2009, p. 119).

Nesse entorno, a nova configuração romanesca remonta aspectos significativos em relação à formação sociocultural dos indivíduos que, a partir de então, passam a perceber a sua organização social de forma fragmentada, em classes. Por excelência, o romance do século XIX constitui-se como um gênero burguês, não menos imbuído por uma representação do mundo em coesão com as leis de produção e de consumo. Até o século XVIII, o romance era visto como um gênero de pouco prestígio entre as comunidades de leitores da época.

A ascensão do romance moderno dá-se de forma paralela à elevação da classe burguesa na passagem do século XVII para o XIX, já que o romance clássico só viria a ser questionado com o principiar dos primeiros passos do movimento literário romântico, cuja arte já não mais era restrita ao modelo marcado pela fé no poder da razão humana. Assim, a exaustiva racionalização e mecanização do mundo, como tudo que chega a seu ápice, reverte-se, em parte, contrário: subjetivismo latente marcado por uma fecunda insatisfação humana. Como bem observa Anatol Rosenfeld em seu *Aspectos do Romantismo alemão*, ao discorrer sobre o primeiro momento do que viria a ser o Romantismo, “O homem genial é fatalmente condenado a definhar no cárcere do mundo” (ROSENFELD, 1969, p. 146).

Dotado de um caráter complexo e multifacetado, o Romantismo chega ao Brasil por vias já modificadas e com um agravante: a implementação da imprensa. É importante destacar que até a mudança da família real para as terras brasileiras, em 1808, a impressão e divulgação de qualquer tipo de obra era feita por tipografias portuguesas. Tal fato trouxe, com isso, significativas mudanças tanto para estrutura política da época quanto cultural, a título de exemplo, o aumento do número de obras que circulavam em solo brasileiro e, por conseguinte, uma nova formação de

leitores. É do que se nutre, predominantemente, o romance romântico brasileiro: um projeto de solidificação cultural da Nação.

> Verdadeiramente é do século XIX que podemos datar a existência de uma literatura brasileira, tanto quanto pode existir literatura sem língua própria. Se a Independência do Brasil oficialmente começa em 1822, de fato a sua autonomia, e até hegemonia no sistema político português, data de 1808, quando, emigrando para cá, a dinastia portuguesa, na realidade, fez do Rio de Janeiro a capital da monarquia (VERÍSSIMO, S/A, p. 77).

É desse processo de transição, do colonialismo para o império, em que se buscava a então desejada independência política dos grilhões de Portugal, que a literatura brasileira se abria para os ideais românticos. Também, neste mesmo período, a religiosidade volta a ganhar mais força no cenário brasileiro. De acordo com Antonio Candido, “a literatura religiosa ocupa, nessa e na próxima geração, maior espaço do que noutra qualquer: a oratória sagrada foi talvez o gênero de maior êxito social entre a vinda de D. João VI e os primeiros anos do reinado de D. Pedro I” (CANDIDO, 2000, p. 205).

A conjuntura sociocultural brasileira passa, então, por um intenso período de ampliação e integração institucionais que contribuíram, fecundamente, para formação intelectual do povo brasileiro com a criação de associações, escolas, fundação de bibliotecas e universidades. A partir de tais gatilhos, no âmbito da prosa, passamos do folhetim aos romances românticos, os quais retomavam e muito o mito do cavaleiro medieval, só que agora, posto pela figura do herói local. É do amadurecimento desse sentimento nativista que aflora toda uma produção literária que, via de mão dupla, ora se atém ao preceito de unidade nacional ora se abre para as especificidades do fator regional.

A essa altura, em meados do século XIX, surgem os movimentos literários de caráter realista e naturalista, apontando, sobretudo, as falhas do próprio segmento humano e suas instituições. Na Europa, nomes como os de Gustave Flaubert (1821-1880) – com *Madame Bovary* [1857] – e Émile Zola (1840-1902) – com *Thése Raquin* [1867] são os precursores de tais movimentos; no Brasil, Machado de Assis (1839-1908) é considerado pela crítica geral como a maior expressão da estética realista, cujo impacto revolucionou o contexto literário até então.

*Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881] não configura apenas o marco do Realismo no Brasil, mas também, toda uma tradição seguinte de escritores que

visualizam em Machado a expressão mais firme de originalidade criadora da literatura brasileira, possibilitando, assim, toda uma abertura narrativa para gerações seguintes de escritores modernos. Morto e desiludido, Brás Cubas narra o seu passado a partir de convenientes e inconvenientes memórias guardadas em suas lembranças.

Depois de passado os momentos decisivos e seus adjacentes, a literatura brasileira caminha para sua fase, talvez, de maior ruptura com os padrões já estabelecidos. Do emaranhado de correntes, tendências e movimentos artísticos que se fizeram durante o processo de transição do século XIX para o XX surgem com maior força obras literárias que procuravam, cada vez mais, alcançar o inatingível através das palavras.

Em especial, o Simbolismo, além do apreço pelo estético como o faziam os seus contemporâneos parnasianos, trouxe consigo o resgate de alguns aspectos românticos, entre eles, a reaproximação com os elementos cósmicos de cunho espiritual e reelaboração do perfil mítico-religioso, o transcendente. É o que se pode notar nas palavras seguintes de Alfredo Bosi:

> O Parnaso legou aos simbolistas a paixão do efeito estético. Mas os novos poetas buscavam algo mais: transcender os seus mestres para reconquistar o sentimento de totalidade que parecia perdido desde a crise do Romantismo. A arte pela arte de um Gautier e de um Flaubert é assumida por eles, mas retificada pela aspiração de integrar a poesia na vida cósmica e conferir-lhe um estatuto de privilégio que tradicionalmente caberia à religião ou à filosofia (BOSI, 2015 p. 273).

Apesar de o Simbolismo e o chamado pré-modernismo pertencerem ao mesmo recorte temporal, aqui no Brasil, este último não se opunha às tendências realistas, sobretudo em relação aos aspectos positivistas. Isso porque os avanços científicos e tecnológicos eram, também, recorrentes no processo de composição de muitas obras à época. A nível global, a 1ª Guerra Mundial se estabelecia e levava a humanidade a um estado de torpor e dor inigualável, deixando como herança um legado de traumas, que só com a ação do tempo foram tocados pela revelação da memória.

No Brasil, o poder econômico dos latifundiários era o que, arbitrariamente, comandava as decisões no país, que tão logo veio a despertar os sentimentos de revolta e insubmissão por parte daqueles que sentiam na pele as injustiças sociais

contra a classe dominante. É o que pode ser visto, por exemplo, em *Os sertões* [1902] de Euclides da cunha (1866-1909), cuja narrativa caminha entre as trincheiras da memória, a partir de fatos históricos, políticos e econômicos que marcaram o confronto, para não dizer massacre, ocorrido no Arraial de Canudos.

É diante dessa série de movimentos culturais, tão plurais quanto únicos dos primeiros anos do novo século, que se pode ver a irrupção do movimento modernista aflorar. Como é de conhecimento escolar, entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922 realizou-se um dos maiores eventos do meio artísticos-literário, a afamada *Semana de Arte Moderna*, cujo objetivo era senão o de romper com as exigências de enquadramentos literários tão caros aos seus antecessores, mais especificamente, com o rigor formal do Parnasianismo. A ideia era consolidar as novas formas de manifestações culturais que já circulavam nesse perímetro nas duas primeiras décadas do século XX.

Nessa primeira fase o radicalismo em relação aos preceitos passados torna-se a pedra de toque para a reconfiguração dos modelos impostos. Daí a forte presença de algumas características como a tentativa de resgate de uma brasilidade interna, nutrida pelas raízes culturais brasileiras na figura do índio, não como aquele idealizado pelos primeiros românticos, mas por uma veia crítica selada pelo arrimo da ironia e do sarcasmo, como se observa no mais famoso herói sem nenhum caráter composto em *Macunaíma* [1928], de Mário de Andrade. Uma narrativa sobre a qual desliza-se um personagem sob o signo do anárquico e da desconstrução.

Como todo movimento de grande porte, o Modernismo fez-se amplo, assim como toda matéria orgânica que floresce, veio por fases. Depois de superado o primeiro momento de cunho mais combativo em relação ao fator estético/formal – o da chamada “fase heroica” – vê-se despontar a geração de 30, como parte integrante do movimento modernista que, via de regra, volta-se para um projeto estético-ideológico de maior ênfase em relação ao caráter sociocultural. Questões como desemprego, miséria, manipulação política eram/são fatores que deixavam/deixam a população cada vez mais insatisfeita, o que acumularia um sentimento ainda maior de revolta entre os indivíduos. Isso, sob a Revolução de 1930, que culminaria no golpe de Estado do mesmo ano com a deposição do presidente da República Washigton Luís com a chegada de Getúlio Vargas ao poder.

Diante de tal panorama, as produções literárias passaram a apresentar, sobretudo em relação à prosa, obras que se valiam de uma estética pautada por temas humanos, psicológicos e sociais com o objetivo claro de retratar os flagelos do país. Uma verdadeira aproximação entre literatura e sociedade que, por vezes, foi até mesmo acusada de ser meramente panfletária. No entanto, para além dessas questões superficiais que só opõe forma a conteúdo, trata-se, antes de tudo, de um dos momentos mais prósperos e vindouros que a nossa tradição de narrativa em prosa desde o romance romântico até então pôde ter. Segundo Antonio Candido (2006), em *Literatura e sociedade*, esse período corresponde a uma fase amadurecida no tocante ao sentido de nação:

> Sob este ponto de vista, o decênio mais importante é o seguinte, de 1930. Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de Neo-naturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo) (CANDIDO, 2006, p. 131).

De certo modo, ainda que sob outras vestes, aquele valor *local* posto em cena pelo regionalismo romântico é revisitado pelos escritores de 30. Só que agora o herói local abre espaço para uma dimensão mais coletiva, já que os problemas sociais atingiam de forma específica diversos grupos pelos quais a diversidade cultural brasileira se fazia. Com isso, “nos dois decênios de 1920 e 1930, assistimos o admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida [...] de uma intransigente fidelidade ao local (CANDIDO, 2006, p. 133). Daí os escritores desse momento prezarem por uma linguagem simples, de teor mais coloquial, popular e perfil regionalista.

A partir da década seguinte, ainda conforme Antonio Candido (2006, p. 133), “assistiremos, ao lado disso, a um certo repúdio do local, reputado apenas pitoresco e extraliterário”. Ou seja, apresentava-se um novo paradigma de escrita literária, agora, também atravessado pelos acontecimentos que precedem e pós-seguem os impactos da segunda grande guerra mundial. Caracterizado por promover uma expressão literária de preocupação formal e investigação da interioridade do

sentimento humano. É nesse mesmo momento que, também, aparecem romances como *Fogo morto* [1943], de José Lins do Rego e *Terras do sem-fim* [1943], de Jorge Amado. Ambas as obras marcadas pela forte consciência da ação do tempo em diálogo com o passado, pelo exercício crítico da linhagem como memória.

Em Zé Lins, nota-se o regional a partir do declínio dos engenhos de cana-de-açúcar nordestinos traçado pelo perfil decadente em torno dessa atividade; em Jorge Amado, tematiza-se a cultura cacaueira sob a perspectiva do desbravamento das matas do litoral Sul da Bahia e as disputas em torno da posse de terras, cuja figuração se dá pelo confronto entre os irmão Badaró e o coronel Horácio da Silveira. Assim, passado os anos seguintes, final dos anos 50 e início dos anos 60, quando a crítica acreditava já não mais haver expressões literárias de alcance regionalista e em que a dita geração de 45 já se consolidara, é que se insere em 1961 *O fiel e a pedra*.

De modo geral, o decurso que vai dos anos 40 até os 60 é um momento marcado por grandes transformações sociais, tanto a nível nacional quanto mundial, impactando diretamente o cenário político-econômico e, consequentemente, artístico-literário. Esse período pós-guerra, portanto, consiste em abrir caminho, em parte, para a extensão e poder dos Estados Unidos, seja ele pelos trilhos da economia seja pelas manifestações culturais artísticas. Isso porque, diferente das primeiras décadas do século XX (em que as vanguardas europeias, predominantemente, atuavam como força de tendência estética para produção de arte latino-americana), a segunda metade do século encara produções artísticas que passaram a tomar, também como referência, os movimentos estadunidenses que se alastraram como, por exemplo, a *Pop Art*, já advinda do Reino Unido e o *New Criticism*.

No Brasil, o projeto desenvolvimentista proposto pelo governo de Juscelino Kubitschek, de 1955 a 1960, impulsionou mudanças radicais na paisagem urbana a partir da incorporação de novas construções e técnicas da arquitetura vigente. Com isso, o signo do aço, do vidro, do concreto, das formas geométricas e linhas bem alinhadas invadiram, também, os espaços criativos das artes e suas variadas estéticas, entre as quais, destaca-se o *Concretismo*, movimento artístico caracterizado pela objetividade e pelo trabalho experimental com o espaço do texto e o jogo semântico com as palavras grafadas.

Nesse mesmo período também contávamos, conforme aponta Guilherme Cunha Lima (1997), com um projeto de enorme relevância para a formação da moderna tipografia brasileira: *O Gráfico Amador* (1954-1961). Uma gráfica fundada por jovens artistas e intelectuais pernambucanos (Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, Orlando da Costa Ferreira, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, José Laurenio de Melo) comprometidos com a criação e divulgação de livros artesanais, cujo destaque se dava pelo rigor e cuidado com a forma gráfica. Desse modo, associado a tal espírito entusiasta do ciclo *Amador*, também, era possível perceber a atuação e promoção de novas transformações nas artes, sobretudo, em relação aos modos de utilização de materiais que dão suporte artístico, como o *design*, para recriação de outras imagens.

Como se vê, apesar do momento de profunda tensão pré-ditadura que se anunciava mediante ações repressivas e remoção de direitos civis, individuais e sociais, também, vários movimentos socioculturais se elevavam, como força de efeito inverso, impulsionados pelas próprias inquietudes da vida. Artistas, professores, religiosos, jornalistas, pessoas comuns eram perseguidas, exiladas e até mortas por irem contra o regime instaurado (qualquer semelhança com a atual situação política brasileira, não é mera coincidência), em um mesmo tempo em que se presenciava, a nível mundial, o despontar curioso dos primeiros passos da futura revolução técnico-digital, com lançamento do primeiro satélite meteorológico, o surgimento do primeiro computador eletrônico com disco rígido (o RAMAC 30, da empresa IBM), entre outras novas formas de reprodutibilidade de imagens.

No entanto, mesmo diante de tais acontecimentos históricos de enorme efervescência presente e até de aspiração futura, Osman Lins, como homem também de seu tempo, exerce aquele mesmo gesto de voltar o olhar para trás a revisita, no plural, alguns passados. Em meio aos grandes clássicos da literatura mundial e o recorte específico espaço-temporal de uma cidadezinha do interior de Pernambuco dos anos 30, o leitor de *O fiel e a pedra* embarca em uma viagem sinestésica no tempo, não rumo ao futuro, pois para este já naturalmente andamos, mas sim para alguns passados, que de tão impossível acesso, talvez, só mesmo a linguagem, elevada ao seu nível máximo de expressão poética, consiga alcançar o arquetípico de tal transporte que é “a máquina do tempo”.

Seja passado recente ou longínquo, é de memórias em memórias que o escritor pernambucano edifica e reconstrói o seu presente à luz de um tempo mítico,

quase que como num gesto ritualístico que tende a mergulhar de alguma forma nesse universo do qual se compõem as estruturas arquetípicas de seres e coisas. Nesse sentido, de certo modo, a questão do ziguezaguear da literatura, entre as idas e vindas das tendências estéticas, aproxima-se em certo nível da não linearidade implícita que se faz em *O fiel e a pedra*, indo de encontro à proposta estrutural dos romances regionalistas de 30, antes de tudo, oferta uma profunda reflexão acerca da linguagem e suas transmutações de formas.

É a partir daí que Osman Lins constrói, palavra por palavra, o significado de uma "nova práxis" literária que aparece como personagem principal em suas obras, a medida em que o texto enquanto espaço de experimentação torna-se a própria matéria ficcional. E que, inclusive, mesmo não sendo o foco deste trabalho, é importante destacar, aparece como protagonista também em *Nove, Novena* [1966] e nos seus dois últimos romances: *Avalovara* [1973] e *A rainha dos cárceres da Grécia* [1976].

Enquanto matéria ficcional, a obra de arte passa a adquirir um valor de espaço de produção ficcional, e como todo espaço, ele se constrói sob o exercício contínuo de aberturas de fendas e caminhos percorridos a partir de trajetos traçados. Quase como as visões turvas dos espaçamentos entre as letras impressas na folha de papel, que mais parecem estradas a serem trilhadas, no momento exato da leitura. Com isso, emerge desse aspecto a questão da *memória*, não a memória isolada ou contida em um único dado momento histórico, mas sim aquela que aparece como força subjetiva. É pensar o fazer narrativo como uma construção da palavra pela própria memória. Sobre esse panorama temporal Walter Benjamin afirma que

> A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. "*A verdade nunca nos escapará*" – essa frase de Gottfriend Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Mergulhadas num tempo subjetivo, as cenas desse passado assomam à mente do indivíduo como imagens, uma vez que – na instância temporal do presente – o passado só pode ser apreendido como vestígio, imagem de episódios memorizados na mente do sujeito e no imaginário social de uma comunidade. Tais

arquivos se manifestam de forma tanto individual quanto social, funcionando, desse modo, como uma faca de dois gumes; se por um lado, a memória singular é cultivada de frações e vozes da memória social, por outro lado, as mesmas memórias individuais contribuem para a formação da memória coletiva.

Na obra *O fiel e a pedra*, a questão da memória parece escapar dos trilhos apenas aparentemente bélicos da narrativa epopeica e toma lugar de relevância, já que desde o início, até mesmo pela escolha da *epígrafe* a cada início de capítulo, talvez para marcar a inscrição da multiplicidade dos temas ao longo da narrativa, talvez não. Talvez por se inserir, metaforicamente, como matéria fragmentada desse processo rememorativo, do qual, a não linearidade da vida e da memória se fazem presentes pelos caminhos de uma linguagem carregada de sentidos figurativos.

Ainda acerca dessa questão da forma epígrafe, em relação com o conceito de memória, Le Goff destaca que

> O aparecimento da escrita está ligado a uma profunda transformação da memória coletiva. Desde a "Idade Média ao Paleolítico" aparecem figuras onde se propôs ver "mitogramas" paralelos à "mitologia" que se desenvolve na ordem verbal. A escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável. A memória assume então a forma de inscrição e suscitou na época moderna uma ciência auxiliar da história, a epigrafia (LE GOFF, 1990, p. 431).

Vale lembrar, ainda, que um pouco mais à frente com o conto *Retábulo de Santa Joana Carolina* [1966] a estrutura narrativa também aparece sob a apresentação de introitos para exercer a organização dos mistérios (obra que inclusive apresenta forte teor de sacralidade). A respeito deste caráter temático do memorialismo e referência ao passado, pode-se citar, de início, não o primeiro capítulo, mas sim o segundo, em que a seguinte *epígrafe* funciona como entrada para narrativa: “Coisas do passado sem uma alusão às quais esta crônica ficaria talvez incompleta: o velho Cedro e a casa de Lucinda; os dois irmãos; uma viagem inesquecível; Cissone e seus tesouros” (LINS, 2007, p. 20.).

Nessa *epígrafe* é possível observar, com a escolha e seleção das palavras, os assuntos a serem abordados ao longo das ações desenvolvidas na narrativa. Se se coloca como ponto chave a questão da tradição literária, vê-se que,

possivelmente, há uma provocação implícita nesta epígrafe que chama a atenção da própria crítica literária a importância de se revisitar as arestas do passado.

Outro ponto interessante é que a narrativa se inicia a partir do verbo “Dizer”: “Diziam que o pai de Bernardo Vieira Cedro tinha sido um homem de alma pródiga” (ibidem, p. 20). Dessa forma, o pretérito imperfeito é colocado na terceira pessoa do plural que atua como índice de indeterminação desse sujeito. Com isso, observamos as marcas de autoria refletidas por um infinito múltiplo de vozes sem precedentes nem determinação. Não se sabe quem foi que disse, apenas se sabe que foi dito.

É curioso ver, como de forma controversa ao que se espera do tradicional, a *epígrafe* aparecer sob a face de uma visão mais comum e natural das relações da vida, a partir do arcabouço genealógico da formação familiar da personagem Bernardo: *O velho Cedro* e a composição da estrutura do patriarcado; *a casa de Lucinda* como espaço que representa a posição da matriarca; *os dois irmãos* como reflexo da hierarquia, uma sequência da linhagem familiar; e por último *Cissone e seus tesouros* subvertendo toda uma lógica descritiva da personagem que aparece descrita a luz do imaginário do narrador, sobretudo pela ausência de fotos (imagens) da personagem pela casa, espaço de rememoração para traçar o perfil da personagem de forma ressignificada a partir da descrição psicológica habitual da personagem e não pelas características físicas. Em outras palavras: *as poucas manias de Cissone*.

> Das cascas de ovo, Cissone gostava de fazer figuras. Pintava-as, acrescentava-lhes golas e chapéus, seu quarto era enfeitado com esses personagens e também no armário havia alguns, mas guardava os melhores em caixas de sapato, no pesado baú com revestimento de ferro lavrado, a um canto da sala de jantar. (ibidem, p. 24).

Observamos nessa passagem a projeção que se dá ao espaço, tornando-o cada vez mais estreito em laços afetivos e em detalhes distribuídos pelos ambientes que compõem a casa: o quarto, o armário, caixas de sapato, o baú, um canto da sala de jantar. Do maior ao menor espaço simbolizado, neste fragmento, o que se pode notar é um valor vital atribuído a cada imagem sacralizada por Cissone. “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1978, p. 200).

Em *O fiel e a pedra*, como se pode notar, o *sortilegium*[12] das investidas em estratégias narrativas ultrapassa o limite meramente descritivo do próprio espaço narrado, quando deixa à margem os clássicos exemplos de referência às epígrafes, como as citações bíblicas, provérbios, versos ou pensamento de algum renomado autor. Ao contrário, as primeiras formas de introdução aos eventos narrados aparecem como feitio subjetivo, um verdadeiro espelho da própria complexidade humana e os limites do dizer e do indizível: “A noite, a morte, a solidão, o amor e a madrugada.” (LINS, 2007, p. 13.). Tais apreços, pelas tradicionais referências aos clássicos, só aparecem em segundo plano nesta obra, quando se volta ao foco da memória na epígrafe do capítulo XI:

> Sonho que retorna. “*Assim, por lei do fado, piora toda coisa, e com desvio volta para trás; não de outra forma aquele que contra a corrente, com esforço de remos faz subir um barco; se por acaso afrouxou braços e brio, a impetuosa corrente leva-o arrebatado rio abaixo*” (Virgílio, Geórgicas, Livro I) (ibidem, p. 81).

Esta referência ao Livro I das *Geórgicas* dialoga diretamente com o que se apresenta na narrativa de Lins em relação aos esforços humanos para alcançar resultados frente ao trabalho com a natureza, ou seja, de sua relação produtiva a partir do contato com a natureza, temática que aparece recorrentemente no poema de Virgílio. No romance, Bernardo recorda-se do esforço e dificuldade que teve para conseguir completar a passagem de um rio (elemento da natureza), lutando contra as forças das águas que o arrastavam. Outra possibilidade que também pode estabelecer aproximações entre a respectiva referência e a narrativa de *O fiel e a pedra* é o fato de o Livro I das *Geórgicas*, além da dedicatória a Mecenas, tratar dos temas que serão abordados ao longo do livro, como uma espécie de síntese dos conteúdos ali abordados conforme a estruturação dos poemas épicos, já que esses introitos, que muitas vezes aparecem como epígrafes, funcionam como sínteses de cada capítulo.

[12] Etimologicamente, o termo ‘sortilégio’, que significa ação de enfeitar, encantar, ou seduzir, originou-se do latim ‘*sortilegium*’, que significa “adivinhação”. Na definição mais *tradicional* da palavra, sortilégio está relacionada a práticas ocultas, como a feitiçaria, a bruxaria ou a invocação de espíritos malignos. Ou seja, uma possível ligação estreita com o que se pretende discutir a respeito do profano e do sagrado e a escrita experimental de Osman Lins, pensando nos convites de interações com o texto literário.

Aqui, temos as marcas a respeito do valor expressivo simbólico do caráter de transição, de transformação da obra de arte. Trata-se, pois, da passagem do rio Tapacurá, onde Bernardo (personagem central da trama, de caráter apodítico e figura de herói) retoma as lembranças vindas em sonhos da travessia do rio em dia de chuva e cheia que ele quase morrera – “o rio desafiador, com o nível das águas elevado pelas grandes chuvas de junho. [...] Navio enfeitiçado, aquele monte de terra arrastava-o para a morte e não havia ninguém para salvá-lo.” (ibidem, p. 82-83).

Ao longo da narrativa, este espaço da passagem do rio retoma de duas formas: tanto como espaço simbólico quanto como espaço mítico, levando em consideração que ele parte do desdobramento mítico simbólico do mesmo espaço físico. A memória se confunde com o sonho e assim vice-versa: “Por fim, tarde da noite, adormecera. E sonhara – o que por duas ou três vezes na vida, desde que homem feito, já lhe sucedera – com um episódio bem antigo” (ibidem, p. 81). Num jogo surrealista, mistura-se sonho e memória, ficção e realidade. Metaforicamente, pode-se elaborar uma comparação entre o rito iniciático, pelo qual Bernardo havia passado na adolescência, e as transmutações do próprio fazer literário. Ambos à beira do rio, despidos do medo para ir de encontro ao obstáculo, aos desafios no passar de fases.

Seja com a própria epígrafe da obra, selecionada e colocada pelo próprio autor, que vai do cancioneiro popular, passando por Virgílio, ao grande clássico *Os Lusíadas* de Camões, seja pelas *epígrafes* que costuram as estórias no enredo na voz do narrador que anuncia as peripécias dos personagens; a linha que trilha esses caminhos parte de uma posição contrária a que, em geral, se costuma perceber nos moldes tradicionais, que vai do mais renomado para o mais popular; do mais sagrado para o mais profano; do mais divino para o mais humano.

## 3.2 O FIEL E A PEDRA EM TRAVESSIA: DOS RITOS DE PASSAGEM AO ROMANCE MODERNO

A frase bastante conhecida que se ouve atribuída milenarmente à voz ressoante de um Hamlet universalizado – “há mais mistérios entre o céu e a terra do

que a vã filosofia dos homens posso imaginar" – de nada tem a ver com a ideia de qualificação da filosofia como fútil ou vã como vulgarmente aparece em alguns textos. Se tomada a frase pelo texto do *Hamlet*, de Shakespeare (2018), em que esta resposta a Horácio representa, ver-se-á, na verdade, que o que existe é uma crítica ao absolutismo da racionalidade, sem, no entanto, se perder do método filosófico. O que ocorre, nesse caso, é uma mudança de sentido do texto com a ação do tempo e seus pormenores: tradição e tradução sofrem, assim, um choque.

Etimologicamente, o termo metáfora deriva da palavra grega μεταφορά *metáfora* através da junção de dois elementos que a compõem –meta (μετά), que significa "por meio, através" e *pherein (φέρειν)*, cuja significação é "transporte". Nesse sentido, a metáfora surge como palavra sinônima de transporte, mudança, transferência, mais especificamente, de sentido comum das coisas para um outro nível figurado. A partir dessa definição, é possível estabelecer ligação entre três palavras que, aqui, se sobressaem: metáfora, hierofania e memória.

Em um movimento de aproximação entre os termos, vê-se que, também, a própria concentração etimológica da palavra *hierosphania* – de *hiero* (sagrado) mais *fania* (manifestação) – ou seja, revelação ou manifestação do sagrado, não menos sofre a ação de transformação do estado das coisas, do profano para o sagrado:

> a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um 'Centro', no 'Caos'; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser para outro (ELIADE, 2018, p. 59).

Quanto à memória, esta reside sob as várias camadas do tempo e sua ação no decurso da história, a criar e recriar, por meio de uma linguagem imaginária, outras estórias. Ela insiste em buscar nos tempos míticos a possibilidade de reviver outros espaços imaginados, que só são possíveis quando elevados a uma irrupção das formas existentes para o alcance de outras formas além do plano meramente terrestre do mundo. Posto isto, nota-se que a literatura se coloca, justamente, como esse elemento desafiador dos limites e das possibilidades e impossibilidades de a linguagem reinventar espaços, tempos e imagens, modificando o que foi dito, visto e vivido.

Toda a carga de mistérios postos no mundo foram, por sua vez, destilados ao longo dos tempos e em muito devido aos resquícios de um tempo primitivo e modo

de ver as coisas sob o véu de elementos sagrados. É certo, também, que desde as primeiras cosmogonias, cujas narrativas empenham esforço de criação do universo e do mundo, de alguma forma sofrem a ação de um rito de passagem. Isso porque a própria existência do cosmos se dá a partir de um movimento de transformação de um algo amorfo para um algo possuidor de alguma forma.

Ora, os ritos de passagem, em geral, são caracterizados como celebrações que, de alguma forma, marcam as mudanças de status de uma determinada pessoa no seio de sua comunidade. Realizados de diferentes e diversas formas, os ritos de passagem podem ser entendidos desde os narrados nos mitos mais antigos até os de caráter mais atuais em relação ao comportamento humano, como uma cerimônia solene de colação de grau, por exemplo. Ou seja, os ritos de passagem estiveram e estão presentes na cultura humana, seja ele de cunho religioso ou não.

Em todas as sociedades primitivas, determinados momentos da vida social coletiva, responsáveis por exercer alguma modificação no status de seus membros, do nascimento à morte, eram conhecidos como ritos de iniciação, ritos de passagem, não menos sujeitos a fragmentação de seus ciclos, assim como toda organização da natureza, por fases. De modo geral, em cada processo de passagem o morrer e renascer são ações implícitas ao ato ritualístico, do qual a própria necessidade existente humana reside.

> É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte (VAN GENNEP, 2012, p. 25-26).

Como observa Roberto da Matta (2012, p. 9), em sua apresentação à obra *Os ritos de passagem* [1909], “é neste livro que Van Gennep insinua tomar a própria vida social na sua dialética entre rotinas e cerimoniais, repetições e inaugurações, homens e mulheres, velhos e moços, nascimentos e mortes, etc.”. Isto é, de forma sistemática, o antropólogo dos ritos estabelece uma relação entre o comportamento ritualístico dos indivíduos e suas transições de status em várias modalidades de circunstância, condição, conjuntura, estado de espírito, camada, casta, categoria, classe, esfera, estrato, faixa etária, nível, padrão ou posição no meio social.

A partir de tais discussões colocadas por Van Gennep (1873-1957), observa-se que tais transformações têm em seu período intermediário, em geral, a feição de algum sinuoso, pois, socialmente, o indivíduo não mais é o que era antes, ao mesmo tempo que, também, não é o que virá a ser depois quando o ciclo ritualístico estiver fechado. A este processo delicado de indeterminação, ele deu a classificação de *margem*, o que posteriormente é retomado pelos estudos do antropólogo Victor Turner (1920-1983) como *liminar*:

> As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumés [*sic.* Costume], convicções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais (TURNE, 1974, p. 117).

Esse “não está nem aqui nem lá”, aí colocado, é, talvez, a locução adjetiva mais apropriada para caracterizar a manifestação da *liminaridade* dos períodos transitórios, que pela indefinição de seus status põem em xeque a própria ideia de razão, há muito já dissociada dos aspectos implícitos aos sentimentos humanos. Nesse sentido, *O processo ritual* [1969], de Turner, nos proporciona uma visão mais ampla acerca dos ritos, os quais são configurados tanto por simbologias repletas de representações cosmogônicas quanto por aspectos ligados ao cotidiano social de um mundo considerado profano.

No caso específico desta análise, é fundamental esclarecer que o mais relevante é, justamente, esse perfil ambíguo do período transitório dos *ritos de passagem* enquanto fenômenos pertencentes tanto ao âmbito sagrado quanto ao mundo profano. Em diálogo com o contexto literário, a relevância de se tomar como elemento investigativo a questão dos ritos se dá pelo fato de que a obra *O fiel e pedra* aparece como uma grande metáfora do ritual de transição de fases de seu próprio autor.

Isso se dá pelo flagrante uso de referências e imagens que remetem, a todo momento, a essa conjuntura transacional da própria obra em diálogo com a postura crítica do autor. De fato, não há novidade quanto a essa questão de transitoriedade de fases de Osman, no entanto, o que se coloca, aqui, é a carga narrativa mítica e de ressonâncias simbólico-religiosas pertencentes a este comportamento ritualístico primitivo tão fortemente presente nas sociedades modernas.

O nascimento, a morte, um período de plantio ou colheita, todos estes acontecimentos, eminentemente, humanos eram organizados por cerimônias, as quais, mais do que representarem uma transição particular para o indivíduo, representavam a sua progressiva aceitação e participação no seio social. Desse modo, enquanto pertencentes a uma tradição mítica, a existência e a narração desses ritos, conservados em nosso imaginário coletivo, transitam entre o individual e o social.

Sendo assim, o rito aparece, aqui, como elemento chave para essa releitura do romance *O fiel e a pedra*, de modo a estabelecer um diálogo entre a singularidade narrativa osmaniana e os aspectos que compõem o sagrado/profano presentes nessa obra, levando em consideração o seu caráter de *liminaridade*. Inclusive essa questão acerca dos ritos é algo que Osman, pouco antes de morrer, fez importante ressalva que muito nos interessa. Em “Da Necessidade dos Ritos” [1978] – breve ensaio reflexivo que abre sua obra póstuma, *O evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* [1979] – depois de levantar algumas questões acerca das exteriorizações do rito, da ilegitimidade ou caráter de falsidade dados à expressão ritual, ele inverte a dizer que

> um rito pode esvaziar-se, mas talvez devêssemos perguntar se, mesmo nesse caso, não conserva ele alguma substância. Pois o fato é que os ritos, sendo simulacros, mantêm um nexo com as coisas que se referem, aderem a elas, recordam-nas. Não importa que seja insincero. A sinceridade é mesmo algo estranho ao rito e ele não tem por que a abrigar. Seria descabido, no praticante de um rito, sentir realmente tudo que expressa. O que importa é que, por mais distanciado que esteja dos gestos e palavras cerimoniais, represente, expresse, recorde algo que deve ser conservado (LINS, 1979, p. 17).

Nesse mesmo texto, logo em seguida, Osman apresenta como exemplo dessa exterioridade que marca os ritos o caso das carpideiras, “cuja função era prantear os mortos, não sentiam realmente por eles e muitas vezes nem havia conhecido. Sua função não era sentir e sim representar a dor, recordar o peso e a gravidade da morte” (ibidem, 17). Ora, as carpideiras, na nossa cultura local, são elementos pertencentes a um universo arquetípico da Morte acompanhada de seu ritual fúnebre.

Ao longo de toda a narrativa de *O fiel e a pedra* a morte é uma espécie de personagem constante. Isso porque, desde o primeiro capítulo até quase as últimas páginas do romance, exceto o último capítulo *à maneira de remate* que sugere ao

leitor uma áurea de vivacidade e plenitude, a imagem da morte nos assalta. A morte do menino José (filho do casal Bernardo e Teresa), a morte de Cissone e Álvaro (pais de Ascânio), a morte de Lucinda (mãe de Bernardo), a morte de Miguel Benício (dono do Surrão arrendado por Bernardo), a morte de Nestor Benício e seus capangas no confronto final, até mesmo a morte de um bezerro (filho de Princesa, uma vaca de Bernardo e Teresa dos tempos do Surrão) representam, em algum grau, a expressão simbólica do ato de morrer para se poder renascer outra coisa, tão presente nos rituais de passagem. Para uma melhor compreensão, notemos por partes. Assim, inicia-se o romance:

> A lâmpada pendia do fio empoeirado, que desaparecia no alto, entre os caibros, ripas negras e grandes telhas vãs. Gélida, imóvel e ameaçadora. Um anteparo de cartão deixava meio quarto na penumbra. Na zona mais escura, hirto em sua cadeira de vime, Bernardo olhava a mulher e o berço de pinho. Fazia tempo que os dois estavam em silêncio, estremecendo de leve a cada movimento do menino. Quantas manhãs e tardes, pensava o homem, quantas noites duraria ainda o suplício? A sombra do anteparo envolvia Teresa e a criança, uma cadeira vazia, o berço, o toucador (LINS, 2007, p. 13).

Desde o início, a presença de um lirismo, como se pode ver no fragmento acima, envolve a narrativa com elementos descritivos que ornamentam o ambiente de penumbra e frieza para simular um espaço, simbolicamente, permeado pela angústia e sentimento de dor do casal. À espera, Bernardo e Teresa só aguardam a certeza inevitável da morte do filho. É daí que se apresenta a primeira ideia de transição que permeia os ritos de passagem em diálogo com a obra em questão, pois é a partir da morte prematura do filho que Bernardo, na companhia de Teresa e Antônio Chá, decide renascer para outra vida em uma nova terra: parte de mudança para o Engenho do Surrão.

Ainda sobre essa parte, é possível perceber que a posição imóvel de Bernardo, sentado em sua cadeira, constata o sentimento de impotência de todos os seres humanos diante da brevidade da vida. Tal imagem, por sua vez, faz com que inúmeras reflexões de cunho existencialistas, em relação à passagem do tempo, venham à tona. Não por acaso, esse primeiro capítulo gira em torno dos conflitos internos de Bernardo, diante de suas tomadas de decisões motivadas por fatores externos, a ponto de o fazer se sentir culpado pela própria morte do filho.

No segundo capítulo, cuja ordem cronológica é logo quebrada por uma espécie de *flashback* que rememora a trajetória de alguns personagens, vê-se, nas

últimas linhas, o nascimento de Ascânio, o que estabelece um certo nível de contraste com o capítulo anterior, o qual termina com a morte de uma criança. No entanto, quase que de imediato, há uma outra ruptura, pois Cissone, “com três semanas, morria de uma infecção” (ibidem, p. 28), levando o seu marido a partir em uma viagem só de ida, já que depois de noventa dias, somente voltara a notícia de que havia chegado ao fim de seus dias. Tal acontecimento, talvez, marque a mudança, não de lugar físico, mas do estado de espírito de Suzana, mãe de Teresa e Álvaro.

> Suzana, por desgosto ou rancor, distribuiu com os pobres os vestidos da morta, queimou o seu único retrato, tirado no dia do casamento, deu fim ao frasco de besouro (pareciam ainda vivos, em suas cores brilhantes) e vendeu o enxoval que ela bordara. Até dos seus adereços, das fivelas, dos grampos de cabelo, se desfez. Só conservou as moedas de prata, guardadas num grande mealheiro branco, o primeiro presente de Álvaro a Cissone. Das toalhas, das camisas de dormir, das fronhas, salvara Teresa um lenço de seda. Uma empregada fugira, levando para sempre o mealheiro. De modo que era quase como se Cissone jamais houvesse existido (ibidem, p. 28).

Em que medida se pode dizer que existiu ou existe uma pessoa ou algo que não é lembrado? O que poderia representar um gesto nobre e solidário, como a doação de bens aos mais necessitados, se reveste de uma crua ação, cujo objetivo maior era o apagamento de uma imagem, a fim de forjar uma não existência. Em síntese, o que se tem, além da revolta de Suzana, é um processo de dessacralização de um momento ao mesmo tempo em que se constrói a sacralização de uma imagem que não consegue ser captada.

Apesar de o romance, como um todo, ser atravessado pela presença da morte, há duas partes em que aparece um elemento comum dos rituais fúnebres típico do Nordeste brasileiro: a memória da dor pelo pranto. A primeira delas vem logo em seguida com o terceiro capítulo, a ambientação em que se observa a cerimônia do velório de José:

> Teresa soluçava debruçada à mesa. Sentada à cabeceira, braços cruzados sobre o peito seco, Suzana contemplava-a sem falar, o nariz mais cortante do que nunca, fino, uma rocega. A casa era um lugar sem dono, com vizinhos indo e vindo, sentando-se na sala, vagando pelos quartos, bebendo água nos copos do casal, no canequinho de ágata, arrancando mais flores, prosando no quintal. O ar ressoante, o arrastar de pés, cochichos, o pássaro que silenciava e logo voltava a cantar. Bernardo aparecia, recebia pêsames sem ver de quem vinham, movia-se alheado através de todo

> aquele povo, afagava a cabeça de Teresa. Ela se levantava, olhava o filho morto, voltava para a mesa (ibidem, p. 29).

Aqui, o foco narrativo, assim como em outras partes do romance, se mobiliza de acordo com uma personagem específica. A aparente narração em terceira pessoa pode levar o leitor despercebido a não identificar que, na verdade, as percepções infantis do menino Ascânio são tomadas pela focalização narrativa que flutua pelos detalhes do ambiente narrado. Algo que já é apontado pelo título do capítulo “A morte desfaz engano de Ascânio. O enigma do homem com um fardo as costas” (ibidem).

Além da referência direta à personagem em questão, a narrativa ainda é iniciada com o discurso indireto livre, o que coloca em destaque o perfil observador de Ascânio. Em “Uma parte do dia, Ascânio atormentara-se, observando Bernardo e a mulher, rondando-os, querendo consolá-los. As dálias, as cristas-de-galo e as rosas rubras [...]” (ibidem), vê-se o processo de passagem da focalização da narrativa quando, depois do primeiro período em que o olhar do menino é destacado, irrompe-se a natureza com uma sequência de nomes de rosas que tomam conta da cena. O parágrafo seguinte, citado mais acima, já é a perspectiva de Ascânio.

Visto por esse ângulo, a casa que para o menino representava um lugar sagrado, afetivo e familiar quando submetida a um ambiente cerimonial de cunho religioso (o velório), passa a ser vista como um espaço alheio, “um lugar sem dono, com vizinhos e estranhos indo e vindo [...]” (ibidem); com objetos pessoais ou de valor afetivo, por exemplo, os copos do casal, a canequinha de ágata sendo profanados por corpos desconhecidos. Se bem observado, veremos, também, que esse segundo parágrafo é iniciado com o “soluçar” de Teresa. Fato curioso, se levarmos em consideração que este verbo soluçar, em sentido figurado pode significar bramir, que, em geral, é uma palavra mais usada para expressar o ato de emitir rugidos ou urros de animais. Isto é, contida até nos lamentos, Teresa era como se fosse um simples animal acuado pela morte da cria.

Em contra partida, bem mais à frente na estória, lá pelo trigésimo sétimo capítulo, a morte do bezerro é colocada sob uma imagem mais do que humana, ritualística, com a presença das famosas carpideiras, já aqui mencionadas por Lins. Não por acaso, no introito deste capítulo, mescla-se a dois subtítulos uma epígrafe sagrada, “Bernardo se interroga. As carpideiras da madrugada. ‘Porque me odeiam

muitos cães raivosos, uma turba de malfeitores me cerca.' (Salmos, 21, 17)" (ibidem, p. 240). Essa referência direta ao texto bíblico prenuncia o perigo iminente da chegada dos capangas, supostamente, enviados por Nestor. Ação que resulta na morte do bezerro.

Durante a noite, enquanto Teresa dormia, Bernardo entra num estado de reflexão e profunda angústia decorrentes dos últimos acontecimentos em volta dos conflitos com Nestor Benício. Entre o sentimento de raiva e ímpetos de violência, é em Teresa que Bernardo acha a sua paz, ao vê-la dormir tranquila, e acaba, também, por pegar no sono, até ser sorrateiramente surpreendido madrugada a dentro com sons de gemidos e choros dispersos pelo silêncio da noite, sem se saber ao certo se estava acordado ou sonhando. É quando mais uma vez o discurso indireto-livre se volta para o ponto de vista da personagem e explora uma espécie de estado de transe no qual Bernardo é inserido.

> 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-los, 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 (ibidem, p. 242).

Trata-se, aí, de um sonho que Bernardo teve, que logo em seguida se confirma "realidade" dentro do romance. Quando Bernardo acorda ainda atordoado com o que havia visto no sonho, levanta-se às pressas e, em meio a chuva que caía, vai para fora da casa, onde encontra com Chá e seguem até o curral. Lá, Bernardo se depara mais uma vez com a morte: "a olhar o bezerrinho estendido, o bezerrinho de Princesa, com uma chuçada entre as orelhas. A chuva olhara o animal, lavara em parte o sangue derramado no capim. Xenofonte aproximou-se, Antônio começou a chorar" (ibidem, p. 243). Assim, toda a lamentação que vem do ambiente onírico das páginas anteriores se coloca como parte desse rito fúnebre logo em seguida com o choro de Chá, além do processo de lavagem dos corpos que ocorre pela própria ação da natureza, que também parece lamentar, com a chuva a lavar o sangue do bezerro morto.

Não é de hoje que o ato de verter lágrimas em reação a dor pelo sentimento de perda se consolidou ritualístico, a diferença é que nas carpideiras o que se tem é

a encenação da dor, a simulação da angústia, que não deixa de ser menos importante do que a dor de fato sentida. Considerada uma das profissões mais antigas, também presente na Bíblia (Jeremias 9: 17-20), a carpideira era vista como uma verdadeira fonte de lágrimas, que só às mulheres caberiam tal ofício, já que aos homens não seria bem-vinda qualquer imagem que denotasse fraqueza, como o choro. O que não ocorre em *O fiel e a pedra*, pois quem chora é a natura, é Antônio Chá. De todo modo, seja as *carpideiras com garganta de bois* do sonho de Bernardo seja o pranto do seu fiel amigo, o que se tem, antes de mais nada, é a presença de um dos ritos mais antigos: o lamento.

> Entre os egípcios, existiam rituais de lamentações. Parecem ter objetivos de conjuração e súplica: apelos aos deuses para protegerem a viagem da barca sagrada, para assegurar a ressurreição bem-aventurada, para exaltar os méritos de um defunto; uivos de carpideiras etc. Os gregos também conheciam os cantos fúnebres, os trenós, as lamentações (Aquiles a propósito de Pátroclo). Elas fazem parte dos ritos fúnebres de todos os povos (CHEVALIER, 2015, p. 534).

O "coro das carpideiras", que aparece no romance de Lins, também conhecido como o *ritual das choronas*, é algo que viaja no tempo, que permanece no tempo. Um tempo rítmico, tempo cíclico, que volta e meia retorna às suas origens até chegar a um lugar que nos é mais íntimo. Do Egito Antigo para o interior do Nordeste brasileiro o que nos resta é a imagem da condição trágica dos sujeitos com rituais que se repetem em configurações distintas. É o que claramente se pode ver no verbete seguinte retirado do Dicionário do Nordeste:

> choronas • s.f.pl. • PE • "No museu do Instituto Histórico de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, janeiro de 1954, vi duas bonecas vestidas de branco, com véus negros de gaze cobrindo-lhes a cabeça, o rosto e ombros, as faces sulcadas de lágrimas e com grandes lenços nas mãos. Eram as choronas, representação das carpideiras e com uso nos costumes da Região." DDFB • [chamadas também de 'choradeiras' ou 'cantadeiras', entoam benditos e incelenças durante os velórios; acredita-se que, quanto mais choram (elas e os presentes na ocasião), auxiliam o morto a entrar no reino dos céus; atuam igualmente nas procissões, novenas e festas religiosas, de acordo com Teresa Benassi (em correspondência com o autor)] • v. chorar o defunto / tomar o sangue da palavra (NAVARRO, 2013, p. 474).

Também pertencem a este mesmo rol dos rituais de passagem os ritos de iniciação, os quais celebram momentos da vida humana, tais como o nascimento, entrada na vida adulta, casamento, morte. Eles funcionam como marco de

mudanças significativas na forma de ser dos indivíduos envolvidos neste processo de transformação, sujeitos a todo tipo de tensão durante o período intermediário. No sentido religioso do termo, a iniciação “equivale ao amadurecimento espiritual, e em toda a história religiosa da humanidade reencontramos sempre este tema: o iniciado, aquele que conheceu os mistérios” (ELIADE, 2018, p. 154), ou seja, aquele que agora é detentor de outros saberes. Nessa perspectiva, a partir da concepção de *neófito*, sujeito principiante de algo, podemos estabelecer uma relação entre o rito de iniciação e a chegada da adolescência na vida de Ascânio.

No vigésimo segundo capítulo do romance, “Que fala de uma tarde de domingo; do animal, aos pés da Santo Antão; e de uma fase marcante, embora não muito longa, da vida de Ascânio, que se aproxima da adolescência” (LINS, 2007, p. 155), Ascânio em um curto diálogo com seu melhor amigo de infância, Otalício, levanta alguns questionamentos sobre a morte, como o desejo de morrer e termina por confessar que há uns tempos tem escutado o chamado dela, o que deixa Otalício um pouco assustado. Os dois seguem o passeio, embora Ascânio estivesse um pouco irritado com a reação do amigo, até que Otalício perguntar:

> — Você já brincou no cemitério?
> — Não.
> — Eu já. Todo domingo de tarde, é aberto. Entra quem quer, Lourinho. Queres ir? Dá tempo.
> — É muito longe?
> — Da calçada da igreja, a gente vê. Tu nunca viu?
> — Não.
> Parou e os dois fitaram-se, ambos como que perplexos diante do mistério.
> — Ah, Lourinho! Tu é menor do que eu. O ano passado, eu também não via (ibidem, p. 156).

Nesse momento, Otalício ergue Ascânio para que este veja melhor o cemitério. É quando pelo olhar do menino o leitor alcança a imagem descrita em cores de “azul mortuário” (ibidem), que tão logo assalta as lembranças de Ascânio em meio à morte dos seus: José (seu primo), Lucinda (mãe de Bernardo que criou Cissone sua mãe), Elizabeth (prima de Otalício). Ora, sabemos que, de modo geral, a morte para os seres humanos é o símbolo de maior mistério, e não sem propósito a narrativa segue com uma série de questionamentos de Ascânio munido por uma sede de conhecer as coisas ditas inexplicáveis ao mesmo tempo em que é tomado por sentimento de horror e medo do desconhecido. Sem saída, diante do terror que

o rodeava, Ascânio entra na igreja e é aí que vemos a figuração arquetípica de um mistério presente na iconografia cristã.

> Isso perguntara e entrara na igreja, sentara-se num banco, o último. Que misterioso animal olhava o mundo, aos pés de Santo Antão? No altar-mor, com sua barba imponente e erguido sobre nuvens, reinava o santo. Mas era a grande pintura, no teto da nave, que Ascânio preferia: aí ele estava na terra, pisando sobre degraus. E que ente era aquele, agasalhado aos seus pés? Um cão, um porco? Negro e lustroso, tinha um ar de asquerosa falsidade e parecia assumir, para melhor morder, uma atitude inocente. Os olhos cheios de suavidade e malícia. Como ostentavam obediência, mansidão, temor – e como ele adivinhara em tudo isso uma ferocidade pronta a revoltar-se no momento menos esperado! Seria o demônio? (ibidem, 157).

O que ocorre é que Ascânio está passando por um momento delicado de transformação, em que se encerra uma fase da vida dele ao mesmo tempo em que se inicia outra. Um momento de verdadeira redescoberta dos mesmos sentimentos, só que aflorados de uma forma diferente, com todos os seus demônios aos pés, estranho para si mesmo. A impressão da igreja, na verdade, se coloca logo em seguida como prelúdio de um mal-estar que se aproxima do menino. Como num processo ritual, Ascânio necessita passar para outra parte de sua vida, ou seja, simbolicamente ele precisa morrer para renascer. Assim, depois de passar por alguns dias enfermo, o menino descobre-se outro quando recupera a saúde. É chegada uma nova fase em sua vida.

> A saúde voltava, as energias voltavam e isso era um segredo que ninguém, nem mesmo a morte, devia saber. E também se alegrava porque não era o mesmo Ascânio de algum tempo, decerto quebrara a casca naqueles dias, era agora o dono do seu nome. Tinha desejos de erguer-se, olhar-se no espelho, porém ia adiando esse momento. Mais algumas horas, alguns dias mais, até que não restasse nenhuma cicatriz do outro, daquele que era amigo de Otalício e corria apavorado, tantas vezes, para os braços de Teresa. Era como se houvesse feito uma viagem (ibidem, p. 160-161).

Bernardo, também em sua juventude, passa por uma situação semelhante ao de um processo iniciático. É o caso da passagem do rio Tapacurá já mencionado aqui, em momento anterior, e agora retomado por uma perspectiva de análise no tocante à simbologia das águas, cuja principal característica a ser destacada em relação ao romance analisado é a força regeneradora presente nos ritos de passagem. A respeito de tais discussões, acerca da simbologia aquática, Mircea Eliade faz uma relevante observação.

> As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação. Uma das imagens exemplares da Criação é a Ilha que subitamente se "manifesta" no meio das vagas. Em contrapartida, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento (ELIADE, 2018, p. 110).

O que se coloca nessa passagem é o movimento de retorno ao mito primordial, ao contexto originário da criação, já que antes de existir a própria terra já havia o elemento água, segundo as várias narrativas de inúmeras teogonias. Nesse sentido, a interface cosmológica sobre o momento inicial do universo tem como elemento fundante a água, cuja representação, em maior ou menor grau, refere-se a uma imagem de disformidade, ou seja, de algum modo essa simbologia aquática rompe com as formas, funcionando como uma espécie de elemento de purificação e renovação.

Sendo assim, a partir de tais perspectivas, é possível observar em *O fiel e a pedra* elementos desse simbolismo aquático, do qual emerge todo um universo sagrado, e profano também, visto que é nele que reside o amorfo. No romance, essa questão da não-forma/forma fica sugestiva desde as primeiras três palavras que aparecem para formar o introito do décimo primeiro capítulo: "Sonho que retorna" (LINS, 2007, p. 81). Primeiro porque mediante a ação de se retornar a algo, assim como nos ritos, alcança-se a ideia de repetição; segundo porque a palavra "sonho" nos remete ao mito de Morfeu (Μορφεύς) "um dos mil filhos do Sono (Hipno)" (GRIMAL, 2005, 318), cujo "nome (derivado do vocábulo grego que significa <<a forma>>) indica a sua função: está encarregado de tomar a forma de seres humanos e de se mostrar aos homens adormecidos durante os sonhos" (ibidem). Vale lembrar que o ocorrido com Bernardo na passagem do rio, durante sua adolescência, só é possível por meio de lembranças, que por sua vez, só aparecem como sonho para o personagem já adulto. São como resquícios de um mau pressentimento.

Seguindo essa linha de raciocínio, também notamos que logo em seguida insere-se a epígrafe, do capítulo 11, com referência direta às *Geórgicas* de Virgílio, mais especificamente a do Livro I, o qual é considerado pelo crítico em literatura latina Jean Bayet (1981), como uma obra de transição. Isso porque, ao passo em que na sua tentativa de estabelecer uma literatura verdadeiramente latina, Virgílio

ainda traz em seus escritos inúmeros preceitos primitivos advindos da cultura grega. Ora, todos esses indícios nos levam a identificar um fio de semelhança com o próprio projeto desta obra, que também se acha em um momento de transição.

Desse modo, voltando à simbologia aquática, podemos traçar uma linha de análise paralela entre o respectivo capítulo, o da passagem do Rio Tapacurá e os aspectos cerimoniais dos ritos iniciáticos em que há a presença da água como elemento de regeneração do indivíduo. Bernardo, acima de qualquer coisa, desejava apenas se superar, reptar-se diante dos proibicionismos de Lucinda. De tal modo que, em meio aos aconselhamentos e recomendações da mãe para não se atrever a tal façanha, enquanto ele a contava como os rapazes faziam – "nadavam até a ilha, descansavam, davam adeuses a quem ficava na margem, regressavam" (LINS, 2007, p. 82) – antes mesmo que ela terminasse as advertências "já prometia a si mesmo, desafiando-a com secreto orgulho: 'vou atravessar.' (ibidem).

> Era ao entardecer e os nadadores tinham ido embora, quando ele chegou. Isso fazia mais temerária a sua determinação, mas nem um instante pensara na possibilidade de morrer. Hoje, que tantos anos haviam decorrido, sabia: não se jogaria tão depressa à água, se não a receasse, ou se soubesse inabalável a sua coragem. Pusera uma pedra em cima da roupa, atirara-se ao rio em direção à ilha" (ibidem).

No momento que ele se atira na água, de imediato, é tomado por um sentimento de temor e insegurança, figurados na imagem ilusória da ilha que, cada vez mais, parecia estar distante, impossível de ser alcançada. Desse modo, tal qual nos rituais de iniciação em que o neófito é colocado a prova e enfrenta certos níveis de dificuldades para adquirir algum tipo de amadurecimento ou conhecimento, Bernardo se joga ao rio e passa por todo tipo de adversidade, chegando a ficar em uma situação de extremo conflito que o deixa entre a vida e a morte.

> O terror da solidão fizera-o estremecer e ele, por um breve instante, sentira-se vencido, incapaz de mover-se, entregue às águas que pareceram adquirir de súbito uma assustadora placidez. Muitas vezes, até aquela hora, Bernardo cedera a arrebatamentos. Subindo em altas árvores, nadando em açudes profundos, lutando com rapazes mais velhos e mais fortes do que ele. Aquele, porém, fora o seu primeiro gesto realmente viril, o primeiro passo à frente, do homem que amadurecia em silêncio dentro dele e que afinal se afirmara, um tanto prematuramente: com frieza, sem nenhum alvoroço, mediu as forças que restavam no seu corpo, decidido a voltar se compreendesse que elas se acabavam (ibidem, p. 83).

É possível notar, nessa parte, alguns elementos que podem ser relacionados com a questão dos ritos de passagem, mais precisamente, a partir de contextos que envolvem ações características do processo pelo qual os iniciados devem cumprir certas tarefas. De modo geral, três aspectos merecem destaque: a ideia de subida com o simbolismo da ascensão, o mergulho cosmogônico e a luta contra um adversário de alto porte, como os gigantes, monstros marinhos. Paralelo a essas ações, Bernardo em seus tempos de meninice, antes da travessia do rio Tapacurá, revela seus ímpetos entusiásticos: subidas em árvores altas, nados em açudes profundos, confronto com rapazes mais velhos e mais fortes, que metaforicamente podem simbolizar os próprios monstros dele. Num sentido religioso, de acordo com as tradições antigas, “os heróis, os iniciados, descem ao fundo do abismo a fim de afrontarem os monstros marinhos; é uma prova tipicamente iniciática (ELIADE, 2018, p. 114).

Ainda, tomando como aporte alguns aspectos dos ritos religiosos em diálogo com o romance, notamos que no tópico “História exemplar do batismo”, Eliade (2018) discute sobre o alcance da plenitude por meio da simbologia da nudez, a qual, quando ritualizada, toma um sentido edênico como “imagem arquetípica do tempo” (ibidem). No romance, depois que Bernardo chega até a ilha, ele se joga novamente ao rio para o percurso de volta sem nem ao menos descansar e, obviamente, junto a tal atitude todos os riscos se mostram. Mais uma vez, Bernardo vê-se em apuros, perdido entre as águas do rio e sua força de corrente indomável. É quando encontra de longe a miragem de luz ao ver Lucinda à margem do rio. Parada.

Na ocasião, a figura de Lucinda à beira do rio, imóvel, apenas à espera, sem salvá-lo, é o ponto de percepção frustrante da solidão em que a personagem Bernardo se encontrava no mundo. Percepção esta que vem como símbolo dessa nova fase mais madura na vida dele. A travessia se configura como “o primeiro passo à frente, do homem que amadurecia em silêncio dentro dele e que afinal se afirmara” (LINS, 2018, p. 83). Ou seja, mais uma vez estamos diante de uma estrutura perfilada por ornamentos sagrados em meios considerados profanos, já que a todo momento é verificável inserções dos elementos mítico-religioso nas entrelinhas do romance de Lins.

Por fim, depois que se passa o sufoco da travessia, já em casa no seu canto íntimo que é o quarto, Bernardo volta ao seu estado natural, como se retornasse,

assim como o seu sonho atormentado, ao tempo de sua origem desnudada. Essa passagem pode ser ilustrada no momento em que Lucinda anuncia, por um gesto, o castigo de Bernardo frente aos atos audaciosos. No entanto, quando a mãe ordena que ele saia do lençol (que só ilusoriamente dá a sensação de se estar protegido), “Ele descobriu-se e continuou estendido na cama, completamente despido, olhando para as telhas. E foi talvez o seu corpo nu de adolescente, aquele corpo de quinze anos, com as partes expostas, indiferente como um morto, o que lhe provocou a compaixão” (ibidem, p. 84-85). O menino tornara-se homem, nascera de novo em outra forma e performances.

Diante do que foi colocado, é perceptível o estreitar de laços entre o romance *O fiel e a pedra* e os elementos que marcam, direta ou indiretamente, os processos dos ritos de iniciação em que os neófitos passam por uma série de desafios até fechar o seu ciclo de passagem em um dado momento transitório. Trata-se de metáfora subscrita como base estrutural-formal que compõe toda a obra aqui analisada. A água corrente no rio que Bernardo atravessa, tal qual os ritos iniciáticos mais primitivos, cumpre o dever de lavar, ela “mata por excelência: dissolve, abole toda forma” (ELIADE, 2018, p. 114). Isso nos permite ter um olhar audacioso em relação aos níveis de complexidades presentes na linguagem poética do escritor Osman Lins, nesta obra, cujas experiências textuais o levam a fase dita experimental, e a questionar, cada vez mais, os limites da linguagem com rigor.

Entre as idas e vindas do texto, o que se percebe, portanto, é uma noção global acerca da estrutura do texto, na qual, o que se quer não é a exatidão dos detalhes narrados, bastante diferente da estrutura e forma do chamado romance regionalista de 30, mas sim a certeza, ou talvez a dúvida, de como a estrutura funciona tanto por dentro quanto por fora. É esta a fascinação mais delirante de um escritor contido na fé de seu ofício, um ofício que se faz pelos trilhos da memória, seja ela individual ou coletiva.

## 3.3 DOS SILÊNCIOS DE DEUS À LINGUAGEM CONCISA D’O FIEL E A PEDRA

Em *Guerra sem testemunhas*, como já foi observado, Osman Lins (1969) apresenta uma síntese de seu projeto poético a partir da tríade: escritor-obra-público; de modo a contribuir com algumas reflexões sobre a condição do escritor no mundo frente à solidão. Nesse sentido, o subtítulo “o escritor, sua condição e a

realidade social", colocado repetidamente (quase que como um mantra, na capa ilustrada por Geraldo de Barros e Francelino Barra), pode ser tomado como ponto de partida para se pensar Deus como metáfora do silêncio em *O fiel e a pedra*.

Vale lembrar, ainda, que o *mantra* é um procedimento ritual que consiste na entoada de um canto repetidamente por fiéis de uma determinada corrente budista e/ou hinduísta, cuja finalidade é alcançar o estado de controle da mente por meio do exercício meditativo. Nesse esteio, deparamo-nos com o fato de que, em meio ao tumultuado de pensamentos, muitas vezes contraditórios e dispersos por falas internas, o silêncio é a ferramenta mais propícia para se acalmar o falatório da mente, para o alcance da meditação, a qual se coloca como principal via sagrada para se atingir o ponto alto de uma transcendência: o nirvana.

Paralelo a tais observações, encontramos no trabalho crítico de Ana Luiza Andrade (2014) sobre Osman Lins, a correlação entre *Guerra sem testemunhas* [1969] e o romance *Avalovara* [1973], obra considerada pela fortuna crítica do autor como o ponto mais elevado de sua trajetória de escrita. Na discussão, a pesquisadora traz o contexto mitológico por trás do título "Avalovara", palavra a qual foi reformulada por Osman com base em uma divindade oriental chamada Avalokiteshvara.

> Essa divindade mitológica, que se manifesta na figuração do pássaro Avalovara inventado por Osman Lins, é a personificação do mais alto ideal da carreira Mahayana budista. Sua lenda conta que, depois de eminentes encarnações, estava para atingir a plenitude (nirvana) quando um trovão ecoou em todos os mundos. Sabendo que se tratava do lamento das criaturas pelo prospecto de sua partida, a divindade renuncia ao nirvana até que todos os seres, sem exceção, estivessem preparados para entrar também na plenitude, antes dele – como o bom pastor que deixa suas ovelhas passarem primeiro para depois fechar os portões. Permanecendo para sempre no limiar do nirvana ou plenitude, essa divindade redime as criaturas num ato semelhante ao ato de amor de Cristo, que se sacrifica para a salvação da humanidade. Esta redenção mitológica refere-se ao ato de resgate de Abel que, como o pássaro que a encarna e até como bom pastor bíblico de onde deriva seu nome, procura, através de seu amor por uma mulher, redimir o romance (ANDRADE, 2014, p. 188).

Vê-se desse modo que, pelo flagrante de elementos referentes ao âmbito cósmico-religioso, não apenas *O fiel e a pedra,* mas também outras obras de Osman são permeadas por noções que dizem respeito aos processos de sacralização, dessacralização, sagrado/profano pertencentes a diferentes culturas. Se o nirvana

apontado lá em *Avalovara* foi alcançado é porque, antes disso, outros processos também de valor místico religioso foram experienciados em narrativas anteriores.

Assim, dentre as fases (procura, transição e plenitude) apresentadas pelo escritor em *Guerra sem testemunhas* – e que, também, aparecem no personagem escritor em *Avalovara* – a da transição, vista por uma perspectiva mais ampla da própria poética de Lins, comporta, possivelmente, também, o romance *O fiel e a pedra*.

Como um cão farejador do futuro, Osman vai abrindo e trilhando os caminhos para um constante testar de formas. A então "fase da procura", por exemplo, apresenta em seus preâmbulos narrativos as zonas sazonais do silêncio, o qual, de tempos em tempos, faz-se necessário em sua obra. Em *O visitante* [1953] e *Os gestos* [1957] é possível observar de que modo vemos, ao contrário do ciclo linear da linguagem, da palavra a não-fala. Ainda com base nos estudos de Ana Luiza Andrade verifica-se que o processo de continuidade de um trabalho, já ali sofre alterações em suas formas configuradoras:

> observa-se, na transição entre "Os Gestos" e "O visitante", uma progressão poética que passa de uma forma inarticulada de expressão – os gestos – à sua forma articulada, as palavras. Os gestos são reflexos mudos, como já vimos, das palavras que os indicam; são a própria imagem da fala como instrumento básico de comunicação. A volta à origem das palavras, em "Os Gestos", possibilita, mediante a visão crítica da personagem, a abertura aos gestos, na descoberta de seu potencial criativo (ibidem, p. 93-94).

Apesar de Ana Luiza Andrade colocar o romance *O fiel e a pedra* na parte "A fase da procura", dentro da organização de sua obra, aqui, não se pretende nenhum tipo de classificação por meio de fases. Mas se por aproximação com esta outra possibilidade de leitura da obra, seria mais condizente para esta análise falar-se da chamada "fase da transição". Isso por dois motivos: primeiro porque este romance está situado nos derradeiros liames da então "fase da procura", como bem coloca a autora; segundo porque a ideia de passagem (transitoriedade) presente nos ritos, e que também se faz presente em *O fiel e a pedra*, dá-se por meio de um ciclo contínuo, o que, segundo Bataille (2016, p. 35), é a "continuidade a partir do sujeito", mas em um mundo descontínuo, daí a ponte para as discussões que envolvem os aspectos do sagrado/profano em diálogo com esta obra.

> O mundo real passa a ser um dejeto do nascimento do mundo divino: os animais e as plantas reais, separados de sua verdade espiritual, adquirem lentamente a objetividade vazia das ferramentas, o corpo humano mortal é assimilado pouco a pouco ao conjunto das coisas. Na medida em que é espírito, a realidade humana é santa, mas ela é profana na medida em que é real. Os animais, as plantas, as ferramentas e outras coisas manejáveis formam com os corpos que os manejam um mundo real, submetido e atravessado por forças divinas, mas decaído (ibidem, p. 36).

Por isso, não se trata “disso” ou “daquilo”, trata-se de entender o sentido de transgressão, presente na obra de Lins, claro que sem deixar de levar em consideração que há nas suas narrativas anteriores aspectos que são colocados, segundo sua fortuna crítica – inclusive em relação aos perigos da autocrítica do autor – como de uma determinada “fase” em outras seguintes, ou ao contrário. Isso quer dizer, em linhas gerais, que há elementos dessa dita “fase intimista” na chamada “fase experimentalista”, e há também nessa “fase intimista” elementos que posteriormente serão considerados experimentais em suas narrativas. De alguma forma, portanto, pode-se dizer que a disrupção humana reflete, por conseguinte, a quebra ou descontinuação desse processo já estabelecido pela crítica.

Diferente do que se vê nesses dois primeiros trabalhos de Osman, em *O fiel e a pedra* o que há é a tensão entre a palavra e o silêncio ao mesmo tempo, a mistura desses dois elementos colocados em seu ponto transitório ao máximo. Se por um lado esta obra traz como pano de fundo toda uma reflexão acerca da palavra destilada pelas inumeráveis intertextualidades dos clássicos[13], por outro ela é atravessada por um silêncio que reflete a própria impossibilidade da linguagem. Este silêncio que aparece no texto de Lins, tanto pode ser visto pela palavra em si “silêncio” subscrita nas suas mais de 350 páginas quanto marcado pela economia das falas entre os diálogos das personagens.

Desse modo, se pensado sob o ponto de vista religioso, o silêncio aproxima-se da ideia de Deus. No entanto, Deus “torna-se silêncio” quando a humanidade tem

[13] Além das referências já citadas ao longo da análise, há em outros introitos referência direta a outros autores e textos, considerados clássicos pela crítica literária: demais passagens da *Eneida* – “E Vênus, a branca deusa, entre celestes nuvens, era presente e trazia o dom.” (Virgílio, *Eneida*, VIII), no capítulo 42; Homero – “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 XXV), no capítulo 45, e “E ouviu-se um estrépito e clamor imenso.” (Homero, Ilíada, rapsódia XLI), no capítulo 49; e Camões – “...pois dureza nossa vida há de ser, segundo entendo, que o trabalho por vir m’o está dizendo.” (Camões, Lusíadas, Canto Sexto), também no capítulo 49.

concedida a dádiva do *livre arbítrio*, ou seja, quando “o homem decide o seu destino” (LINS, 2007, p. 336) e, com isso, é responsável por todas as suas escolhas submetidas ao alcance da liberdade. Em se tratando dessa relação, entre a essência divina e o silêncio, além da já mencionada tradição budista, hinduísta, que entendem a busca pelo silêncio como uma forma de alcançar o interior dos indivíduos onde reside o próprio Deus, temos também a valorização de tal elemento (o silêncio) nas entranhas da tradição cristã.

Nada mais comum do que ouvir falar nas aulas de catecismo, até hoje, sobre o período em que Deus se pôs plenamente calado, o chamado “400 anos de silêncio”. Curiosamente, esse período silencioso de Deus corresponde ao tempo decorrido entre o fim do Antigo Testamento e os acontecimentos do Novo Testamento, também conhecido como “Período Interbíblico" pelos cristãos. O fato é que, fosse a partir da própria figura de Jesus, aquele que quebra o silêncio com o advento da palavra, fosse outros vários recortes de personalidades que caminham sob o contrapé do silêncio, ao longo da formação dessa linha de cristandade, sempre foram surgindo estes sujeitos empenhados no exercício e sentido do silêncio, como as diversas comunidades monásticas, por exemplo.

Ou mesmo tomando como base as narrativas mais antigas, o silêncio, em termos míticos, era tudo que existia quando ainda não havia nada, visto que, antes mesmo de existir a palavra que cria tudo, antes do princípio, havia de alguma forma o silêncio. Com isso, na simbologia desse elemento, tão rico na literatura, existe o princípio criador de Deus que submerge o vazio do universo, ou seja, ele não menos conota a figuração de toda a criação presentes nas narrativas cosmogônicas que sempre deram ao mundo algum valor ou sentido. Logo, pensar o silêncio dentro do âmbito sagrado, não é apenas uma mera procura técnica para facilitar a meditação ou para criar um ambiente propício para o exercício de uma oração, mas sim a própria essência de Deus, por ele ser indizível.

Outro ponto interessante é que esses afamados anos de silêncio divino, da passagem de um a outro Testamento, fazem parte de um período também marcado por uma aparente linha divisória na mudança de paradigmas da humanidade. É o que se pode constatar a partir das reflexões do filósofo Karl Jaspers (2018), em *Os mestres da humanidade* [1909], ao demonstrar que durante um dado momento de nossa história, que ele definiu como “Era axial” ou “tempo-eixo”, ocorreu em nível mundial uma transformação efetiva na consciência humana em áreas geográficas

distantes e que supostamente não teriam ligação entre si. Índia, China, Pérsia, Grécia e Israel entram em eixo no que diz respeito a uma nova concepção de mundo. Os seres humanos passaram de uma visão cósmica do mundo para uma outra de consciência reflexiva; de uma ideia de vivência coletiva a uma percepção de identidade individual dentro do grupo.

A questão é que, quando pensamos a gênese antropológica da consciência humana, inevitavelmente, nos deparamos com as possibilidades da própria existência filosófica e da cultura. Isso quer dizer que o próprio processo vital trabalha sob a envergadura da consciência subjetiva, tendo como eixo fundamental a linguagem. Pode-se dizer, desse modo, que o texto de caráter literário é esse "além palavras" que foge, talvez, da mesmice dos conceitos cotidianos inserido dentro do próprio cotidiano, pois ele vai além do bojador nesse largo rio chamado imaginário, ele ultrapassa o simples ato de ler e decodificar os signos verbais e não verbal, as classificações de escolas, esquemas lógicos periodizados, escritores. Isso porque a literatura busca passar o movimento que há no ser humano que cruza incessantemente a tênue linha entre o real e o imaginativo.

> A "fala" da cultura, a fala primária seria, inicialmente, a negação de uma forma insuportável e maciça de silêncio. Cada cultura ao significar o silêncio de maneira distinta, estaria significando, sua própria fala e a si mesma, construindo uma cadeia milenar de signos capazes de remover de nosso ser mais profundo aquele silêncio que era figuração do vazio, da ausência de criação, da inatividade e da própria morte. Mas ao mesmo tempo, a ausência de criação, esse silêncio, significa a presença implacável daquele que não foi criado. Só podemos, entretanto, falar de tal manifestação do silêncio primordial através de signos, de linguagem (ANDRADE, 2010, p. 154).

Levando em conta o que foi apresentado, até aqui, é de se dizer que há qualquer coisa de sagrado e profano, ao mesmo tempo, acerca da ideia que se faz sobre linguagem. É ela que, como metáfora de um elemento hierofânico, dissolve o vazio existencial e põe essência no mundo por via de palavras que, todavia, deparam-se com a impossibilidade do dizer. Não no sentido de algo obscuro ou de simples compreensão, mas sim pelo fato de que o mundo e seus objetos em constante rotação deixam de ser íntimos ao olhar humano, o qual se depara com o espetáculo do estranho, do estranhamento mesmo daquilo que não se fixa no tempo. Mesmo a linguagem mais comum, como aquela expressa ou captada singularmente por um bebê, que quando rebentada faz-se espetáculo num mundo

de óbvias descobertas. De certo modo, a literatura é isto: uma volta à riqueza da linguagem entusiasta das crianças, que por seus muitos silêncios falam.

Em *As falas do silêncio em O fiel e a pedra*, de Marisa Simons (1999), é possível observar a questão do silêncio em um processo de expansão que atravessa as obras iniciais de Osman Lins e que é ampliado em *O fiel e a pedra*. Quer seja pela multiplicidade de sentidos que é dada a este elemento dentro da obra, quer seja pelo seu complexo esteio narrativo, o respectivo romance contraria uma visão reducionista do romance regionalista de 30 – como que parafraseando o querido professor Lourival – constitui-se por uma "forma sucinta, um silêncio essencial" (HOLANDA, 1992, p. 17). E é desse silêncio essencial que se destaca, mais uma vez, o menino Ascânio e as suas inquietudes.

No nono capítulo, em conversa com o amigo, Ascânio faz duas confidências a Otalício: ter visto uma estátua de anjo tocar uma trombeta no Alto dos Currais e de ter visto os pais já falecidos. Desse artifício confessional, é possível ver o silêncio de duas formas, tanto pela concisão dos diálogos, algo que marca toda a narrativa inclusive, mas também por um impacto de mutismo nas personagens diante dos mistérios da vida, do temor ao desconhecido. O capítulo inicia com a ambientalização do espaço, que pouco a pouco vai tomando as dimensões perceptivas de aclimatização das personagens numa tarde de verão abafada: "um vento se arrastava sobre os negros montes de detritos, trazendo um cheiro acre e como desolado. Urubus voejavam, entressaltavam por cima do monturo" (LINS, 2007, p. 70).

Aparentemente, a imagem dos urubus, assim como a do aglomerado de lixo, leva a uma percepção negativa do ambiente ou a algum tipo de sentimento repulsivo se olhado pelo crivo da mera matéria. Entretanto, a construção de uma atmosfera hedionda, se olhada mais a fundo, revelam de algum modo um sentido sagrado. É importante lembrar que para a cultura xamânica, por exemplo, o urubu simboliza purificação, renascimento, uma espécie de portador dos mistérios do mundo subterrâneo para o alcance das dimensões mais elevadas da consciência do ser, o que não deixa de remeter à morte por derradeiro. Vale destacar, ainda, que o urubu, assim como o abutre, é considerado uma ave sagrada entre os romanos, por estar associado à ideia de limpeza, por ajudar a limpar a natureza diante o ato de comer o corpo do morto.

Também a imagem de coisas asquerosas colocada pelo monturo é rompida, só que pela presença das “flores de muçambê, espalhadas entre as moitas de avelós e os numerosos pés de baioneta” (ibidem) que “quebravam a aspereza do pátio” (ibidem). Enfim, as flores de Lótus do agreste pernambucano, que nascem não das águas lodentas, mas de um chão seco em tempos de janeiro em meio aos destroços. De uma maneira ou de outra, eis aí mais uma vez a simbologia da pureza espiritual e renascimento, lembrando-nos de que em cada espaço considerado morto há um lugar de vida.

Depois dessa parte iniciática, a narrativa não tarda muito para, por outras vias, voltar-se para tais aspectos, a começar pela questão da morte e seus mistérios, o silêncio que há por trás de tal figura. De longe, enquanto Ascânio observava o amigo e outros meninos mais novos brincarem de escorregar no capim, o narrador deixa escapar o distanciamento de Otalício após a morte de José. Mas que devido ao calor do encontro acaba que por ir falar com o amigo mesmo que sem jeito ou até mesmo gestos que o definiam como indeciso:

> — Lourinho!
> — Que é que há, Otalício?
> — Nada.
> Ficou de cócoras. Trazia uma palha na mão, pôs-se a riscar no chão duro:
> — Cadê teu primo, Lourinho?
> — Você não sabe, Otalício? Tu levou um fim!
> — Essas tristezas... Passaste no admissão?
> — Passei. Foi fácil.
> — Estás é adiantado. Curso ginasial!
> — E você?
> — Só no ano que vem (ibidem, p. 71).

Nota-se que o diálogo lacônico expresso por Ascânio prefigura a forma aplicada dentro da estrutura narrada de modo paralelo ao silenciamento de Otalício diante da ideia de morte. Depois da pergunta receosa que ele faz para Ascânio seguida de uma resposta áspera por parte do amigo constatando o único fim irremediável, Otalício dispara apenas um “essas tristezas”, como se diante do fato ocorrido não houvesse mais nada para ser dito, mudando rapidamente para um assunto colegial, das coisas práticas do dia a dia que lembram de alguma forma a vida, coisas sólidas, concretas. Essa ruptura da fala revela não apenas a concisão do silêncio linguístico, mas também o caráter simbólico do silêncio perante aquilo que não nos é íntimo, familiar como a morte e seus mistérios.

Logo em seguida, a narrativa traz de forma direta a palavra “silêncio” para marcar a imobilidade da fala dos dois meninos frente à realidade que lhes foi apresentada: “Ficaram algum tempo em silêncio, Ascânio na soleira do portão e Otalício à distância, fazendo letras na terra” (ibidem). Como não pensar, neste caso, que, talvez, o gesto de Otalício, o de riscar letras na terra, não remete a uma reflexão acerca da gênese da nossa consciência linguística entre a fala e a escrita?

Além dos exemplos já apontados, tira-se deste capítulo referências que nos levam a entender o imaginário escatológico. Como foi dito anteriormente, esta é a parte em que Ascânio confessa segredos a Otalício, mas um pouco antes da revelação do fato misterioso, a narrativa centra-se em apontar as angústias do menino que passava por uma situação conflitante entre os exames da escola (vida prática) e a partida dos tios (que simbolizava uma nova fase em sua vida). É nesse momento que o menino mais tensiona os mistérios de dentro do seu ser: “havia um murmúrio misterioso, que a vida parecia segredar-lhe” (ibidem, 72).

No entanto, essa percepção, de fato, só poderia ser concebida pela aparência, já que o sentido daqueles sentimentos turvos não era captável, fugia a sua compreensão palpável das coisas por lhe ser tudo estranho: “Se pudesse entender essa voz estranha, que tentava entregar-lhe os autênticos segredos! E alguém sabia? Bernardo, Suzana, Tereza, alguém sabia?” (ibidem). Isto é, o capítulo que seria o dos segredos desvendados não são tão desvendáveis assim, pois a essência do sagrado emana da realidade puramente descrita e coloca em destaque a eterna dúvida, a qual é o ponto central das questões em volta da metafísica. Daí Ascânio volta a conversar com Otalício e já começa a falar sobre a questão da crença:

> — Otalício, você não acredita naquela história do Anjo. Que um dia ele toca a trombeta e o mundo se acaba.
> — E você acredita?
> — Quero saber você. Você não acredita.
> — Dizem que é (ibidem)
> Ficou de pé, voltou-se. Diante dele, além dos portões velhos, estendiam-se os telhados escuros, enegrecidos de lodo. E bem longe, no Alto dos Currais, a estátua do Anjo, com a sua trombeta voltada para os céus (ibidem).

A imagem escatológica, aquela que se volta para as profecias do fim dos tempos dentro das tradições religiosas, aparece de forma direta nessa parte do texto. Boa parte das religiões monoteístas do Ocidente acreditam que haverá um

juízo final em que os bons serão poupados e os ruins condenados eternamente ao submundo. Também algumas religiões de base politeísta agregam, de algum modo, essa visão de fim, pois, apesar da concepção individual de destino, há uma ideia generalizada que aponta para uma ruptura drástica no paradigma coletivo da humanidade.

Nesse sentido, a iconografia escatológica que aparece nesse fragmento faz parte do imaginário coletivo presente na doutrina judaico-cristã que traz no livro *Apocalipse* (8: 1-13) a narrativa do julgamento final com as sete trombetas sendo tocadas por sete anjos anunciadores após a quebra do *sétimo selo*. Na bíblia, assim como no princípio de tudo de várias outras narrativas, o fim, também, é permeado pelo silêncio: “Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve no céu um silêncio durante cerca de meia hora...”[14] (BÍBLIA, 2002, p. 2150). De algum modo, para que o selo seja quebrado é preciso que se volte à origem de tudo na forma de silêncio, entrando, assim, em um tempo sagrado, o tempo da cosmogonia inicial: é quando alfa e ômega se fazem um.

Ainda dentro dessa questão apocalíptica, é relevante lembrar que em *Anatomia da crítica*, Northrop Frye, ao oferecer um estudo das relações possíveis da *Bíblia* com a literatura Ocidental, aborda alguns aspectos interessantes acerca do mundo apocalíptico cristão, respectivamente no tópico “Teoria do sentido arquetípico (1): imagens apocalípticas”, no qual ele apresenta o seguinte modelo de construção.

| | | |
|---|---|---|
| mundo divino | = sociedade dos deuses | = Um Deus |
| mundo humano | = sociedade dos homens | = Um Homem |
| mundo animal | = aprisco | = Um Cordeiro |
| mundo vegetal | = jardim ou parque | = Uma Árvore (da Vida) |
| mundo mineral | = cidade | = Um Edifício, Templo, Pedra |

(FRYE, 1973, p. 143)

Essa construção imagética dos sentidos torna-se interessante, nesta análise, a partir do momento em que se estabelece o recorte geral de O fiel e a pedra. Isso

[14] Nota de rodapé da *Bíblia de Jerusalém* (2002, p. 2150): “Como na tradição profética, um silêncio solene precede e anuncia a ‘vinda’ de Iahweh [o Deus que criou o mundo a partir do nada]. A execução dos decretos contidos no livro aberto começa a desenvolver-se agora, segundo nova liturgia celeste marcada pelos sete toques de trombeta (8-9; 11, 15-18).”

porque no romance de Lins, se bem observado, é possível o estabelecimento de aproximações significativas com cada uma dessas categorias apresentadas por Frye, ainda que dentro dos limites da possibilidade interpretativa do texto de Lins. Mas que abre margens para uma reflexão do ponto de vista crítico-literário, levando em consideração que a hermenêutica literária tem suas raízes na hermenêutica da religião.

Por exemplo, em relação ao “mundo mineral” há a própria cidade em que se passa a narrativa, Vitória de Santo Antão; mas há também a possibilidade de se pensar a ideia de “Um Edifício”, ou um “Templo” como a imagem do próprio ser, levando em consideração o fato de que Bernardo em vários momentos da narrativa considera Teresa a sua morada, o seu lugar de fortaleza – ou mesmo o próprio herói, que metaforicamente simboliza a “pedra do moinho”; em relação ao “mundo vegetal”, além dos jardins de Suzana e de toda a simbologia com os pés de eucaliptos que tanto significavam para Teresa a vivacidade – assim como toda a natureza que a cerca. Há também a própria ideia de árvore da vida, que vai desde a morte do primeiro filho, José, até a chegada do novo rebento; em relação ao “mundo animal” há o bezerro, que também pode ser interpretado pelo viés do sacrifício, ou mesmo pela figura metafórica do menino José; em relação ao “mundo humano” tem-se Bernardo como sendo o modelo central dessas relações da sociedade humana; Já o “mundo divino”, este pode ser pensado, também metaforicamente, a partir da tríade autor-obra-leitor, da própria crítica literária moderna, que é o que “dá vida” a obra em si como algo criado.

Após essa parte que introduz uma visão escatológica, o diálogo entre os meninos continua. Só que dessa vez, o assunto misterioso é interrompido por Ascânio, que faz observação sobre as calças curtas de Otalício (evidência de uma desproporção), que responde levando o fato para o campo imaginário fantástico: “É porque cresci muito, Lourinho. Olha a minha sombra. É a sombra de um gigante, não acaba mais!” (LINS, 2007, p. 72). A partir daí os segredos de Ascânio são revelados ao amigo:

> — Terça feira de tarde... – disse lentamente Ascânio. Terça-feira de tarde, o Anjo ia tocar.
> Otalício piscou. Sua cabeça inclinou-se, pesada, numa espécie de pergunta. Ele teve um gesto de aproximação, conteve-se.
> — Foi mesmo?

> — Se não quiser, não acredite. Mas foi verdade, eu vi ele mexer-se. Eu já ia correr na tua casa e te buscar para sair comigo: para você ver meu pai e minha mãe. Só de lembrar, veja como fico. (ibidem, p. 72-73)

Nota-se mais uma vez que, diante das discussões pertencentes ao imaginário social acerca da finitude humana, o silenciar é a primeira ação exercida pelo personagem, o que revela estreitas relações entre os discursos presentes nos textos literários e os resíduos das narrativas mítico-religiosas. Os gestos são quem falam por Otalício, mesmo aqueles mais imediatos e espontâneos como um piscar de olhos num momento de hesitação. Extático, ele apenas pergunta esperando uma reafirmação do que tinha acabado de ouvir, buscando algum fundo de veracidade em tamanho absurdo. Nesse caso, observamos que estas narrativas religiosas, detentoras de todo valor de verdade no mundo diante uma sociedade sagrada, ecoam no imaginário coletivo tornam-se absurdas quando pensadas pela modernidade de forma verídica.

No mesmo diálogo, o segundo segredo de Ascânio é revelado: a visão dos espectros dos pais mortos. Nessa parte da conversa é visível, além do mistério da morte, há a dimensão sinestésica em que o menino depois de reafirmar a verdade existente em suas palavras a confirmação com a prova do arrepio, sendo possível estabelecer, assim, um paralelo entre a sensação de transcendente do universo artístico e as questões que permeiam o universo sagrado.

A narrativa centra-se, então, na ausência de imagem da mãe (Cissone) – diferente do pai que guardava lembranças em objetos pessoais como “coletes e gravatas, cartas recebidas, chaves [...]” (ibidem, p. 73) – por ter todos os bens materiais descartados é como se sua existência nunca tivesse havido: uma criatura sem bens de espécie alguma – talvez invisível, transparente” (ibidem). A narrativa é abruptamente interrompida por um breve diálogo, entre o menino e o espectro da mãe, acompanhado de uma concisa ambientalização do momento ocorrido (uma miragem durante uma madrugada) que tão logo é volta ao diálogo entre Otalício e Ascânio, o qual confessa, por último, não ter retratos da mãe. Dito de outra forma, as únicas provas que o menino detinha eram: um calafrio quando contada a estória e um fantasma invisível, sem rosto, uma. Duplamente misterioso. Daí, diante da constatação de impossibilidade de provas no plano físico, os dois novamente silenciam:

> Ficaram novamente em silêncio. No monturo, um cão ruano procurava ossos, indiferente ao voejar dos urubus em torno. Um dos portões se abriu de repente, uma empregada jogou uma bacia de lixo no meio dos urubus:
> — Xô, diabos!
> Saiu correndo às gargalhadas, bateu o portão com estrondo. Durante alguns instantes, ouviu-se ainda o seu riso, pelo quintal adentro. Otalício, de um salto, levantou-se, pulou um pé de baioneta novo e começou a sacudir os braços, imitando-a:
> — Xô, diabos! Xô, diabos!
> Os urubus voaram para longe, o cachorro correu, ele apanhou umas pedras e saiu a persegui-los, aos berros (ibidem, p. 74).

Os urubus voam, vão-se embora, mas mesmo assim, apesar da tentativa entusiasta de Otalício para tentar animar o amigo, instigando outras feições de alegria mesmo naquele ambiente de causar arrepios em suas redomas grotescas e ar de mistério, as angústias e reflexões sobre a morte, não cessam. É como se o foco narrativo se voltasse, então, para uma espécie de voz perturbante na mente de Ascânio, que o faz confessar em outro plano, pela quarta e derradeira vez algo, que na verdade mentira para o amigo sobre o Anjo e trombeta tocada, mas que no fim ainda levanta dúvida se não seria verdade.

Dando continuidade a esta análise, que busca aproximações entre os aspectos religiosos e a literatura, há outro ponto também interessante na obra *O fiel e a pedra* e que merece destaque é a questão das *viagens*. Claramente, Bernardo é um sujeito que ao longo de todo o romance é tomado pelo desejo e paixão de seguir em viagens. Isso fica evidente em várias passagens da narrativa que, muitas vezes, a partir de sentenças curtas, como cortes em meia as divagações do personagem principal, o sentimento saudosista em relação às viagens que deixara de fazer: “Ah! A sua primeira viagem, com Dominicano!” (LINS, 2007, p. 47); “Cheiros de arreios, cheiro de viagens” (ibidem, p. 68); ou ainda “Toda viagem tinha o seu regresso” (ibidem, p. 69).

Antes de qualquer discussão, é preciso deixar claro, desde já, que a palavra *viagem*/*viajar*, aqui, será tomada em seu sentido mais amplo, ou seja, desde a ação prática de conhecer geográfica e culturalmente outros espaços físicos até a ação imaginativa de se deslocar, metaforicamente, para outros lugares por meio da capacidade humana de criar e recriar imagens. Assim, se tomamos como base tal abertura de significados, é possível entender que há na ideia de viagem tanto uma concepção no sentido espiritual-religioso quanto no sentido literário.

No que se refere ao sentido religioso é possível resgatar algumas discussões já traçadas, anteriormente, sobre a questão dos rituais, os quais elaboram, em muitos casos, celebrações que envolvem a ação de viajar ou a ideia de viagem, seja fisicamente, seja subjetivamente – como no caso dos rituais de iniciação ou de passagem das diversas religiões que em suas cerimônias, de fato, há a ação de se deslocar de um lugar para outro, ao mesmo tempo em que também há a noção de viagem ligada ao estado "em transe" dos sujeitos que participam da ação, inclusive mediante o uso ritualístico de substâncias alucinógenas[15].

No que se refere à literatura, além de outro senso comum que é o fato das pessoas frequentemente associam o ato de ler a uma espécie de viagem imaginativa produzida no interior do sujeito, pode-se dizer que este termo é amplamente utilizado e tematizado, desde as mais antigas produções, tanto pela crítica quanto pela teoria, ou mesmo pela ficção literária. Somado a esse fato, é importante destacar que a própria viagem física também se coloca como um elemento crucial dentro de determinados processos de escrita, já que muitos escritores recorrem a esta experiência de deslocamento real em seus processos de escrita ou decidem escrever depois a partir de um levantamento de material de viagem.

Voltando a algumas questões presentes em *Magia e técnica, arte e política*, ainda em "O narrador", Walter Benjamin destacar a importância dos narradores anônimos, aqueles das narrativas orais e ao estabelecer uma divisão em dois grupos tipos de narrador, nos oferece uma dimensão mínimo de como esta ideia de viagem ou o próprio ato de viajar aparece ligado a literatura, neste caso específico para apresentar um possível conceito de narrador proposto por Benjamin

> A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos,

[15] Talvez por isso o senso comum, até hoje, utilize este mesmo termo (*viagem*), de modo figurado, para significar a experiência capaz de alterar as percepções sensoriais, provocadas pelo consumo de entorpecentes.

> podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1987, 198-199).

A partir dessa referência de narrador benjaminiano, é possível extrair de *O fiel e a pedra* uma reflexão acerca dessas duas categorias de narrador, já que neste romance Bernardo ora aparece como esse "marinheiro comerciante" ora como o "camponês sedentário". Isso se dá porque, em muitas passagens, o personagem aparece como esse viajante que traz consigo inúmeras histórias a serem contadas com base nas experiências de viagens por ele vividas, ao passo que em outros momentos aparece como aquele sujeito que "ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país", mas que não menos compartilha suas experiências locais de vida.

Além dessa questão da tangibilidade da figura do narrador, ou dessa dupla figuração do narrador como reflexo da construção do próprio personagem, há também outras passagens que acabam por refletir alguns aspectos curiosos acerca do conceito de *viagem*. No capítulo 14, por exemplo, a referência a esta ideia aparece desde o título: "Ascânio viaja a cavalo. Chove, chuva" (LINS, 2007, p. 101). Essa parte do romance conta o episódio em que Ascânio vai passar uns dias na casa dos tios no Surrão do engenho, durante as férias, e faz uma "viagem", cabendo a Chá a responsabilidade de levá-lo: "assentara-o na sela, subira na garupa e a primeira parte da viagem fora como um sonho para os dois (ibidem). Eles apenas cruzavam o trajeto que ligava o centro da cidade ao Surrão.

O que chama a atenção nessa passagem, no sentido de deslocamento físico mesmo, é o fato de o verbo viajar ter sido empregado para designar um trajeto, relativamente, curto para a compreensão de uma viagem, levando em consideração que eles não haviam nem sequer saído dos perímetros da grande Vitória. A questão é que, por trás desse aparente despretensioso uso da palavra, existe um pano de fundo, que tanto pode ser interpretado como uma reflexão acerca dos espaços em movimento, mediante a visão de viagem concebida por Ascânio, quanto visto por uma questão de perspectiva. O que, talvez, fosse para Bernardo uma simples ida à cidade, para o menino, mais do que uma viagem, a ida para casa dos tios representava uma grande aventura, um grande evento.

> Ascânio queria saber por que as casas, à proporção que se afastavam da cidade, iam ficando mais raras e menores. Por que, sendo dia de trabalho, havia tantos homens sentados nas calçadas ou debruçados nas janelas, conversando, fumando, olhando o tempo. Antônio reclamava:
>
> – Cala a boca, padre. Aqui tem seis domingos e um dia de semana (ibidem).

Nesse trecho, é possível observar o espaço em movimento por meio do olhar curioso e questionador de Ascânio, que logo percebe com outros olhos o mundo que o cerca: a proporção organizacional das casas (com o movimento de interiorização), a relação dos homens com os dias considerados úteis (de trabalho), o que esses sujeitos faziam ou como se comportavam. Pode-se dizer, com isso, que há uma proveitosa reflexão sobre os efeitos causados pela ação do deslocamento, ou seja, o fato de o ser humano se deslocar e de como isso pode vir a transformá-lo intimamente.

Não se deve esquecer, contudo, que essa ação está associada diretamente ao ato de viajar, levando em consideração que esse estado móvel das viagens também pode proporcionar maior mobilidade aos olhos, ao modo de ver o mundo. Sendo assim, tais observações, somam-se a outro fator de maior destaque nesta análise: a relação entre religião e literatura construída a partir dessas diferentes perspectivas acerca da palavra *viagem*.

Depois de uma breve descrição das imagens que saltam diante dos olhos do menino em sua viagem e de um diálogo entre ele e Antônio Chá – que mais se assemelha um guia-turístico a apontar e a dizer o nome de cada canto por onde eles passavam – “Ali é a matriz, Ascan. [...] Ali é o sítio da velha Filomena, Ascan” (ibidem, p. 102) – o romance apresenta uma espécie de referência ao Dilúvio, mas não somente o bíblico, o Universal. É que no meio do percurso o tempo se fecha e os personagens são surpreendidos com uma chuva muito forte, com direito a trovões e relâmpagos:

> Um trovão estalou sobre os campos. Logo chispou um relâmpago – e novo trovão, ainda mais forte, fez a terra vibrar. A chuva ressoou na mata, avançou, envolveu-os, violenta e morta, ocultou os limites da paisagem. Antônio Chá cantava, agarrado na cintura do menino:
>
> *Chove, chuva,*
> *para nascer capim...*
>
> – Pode cair um raio na gente.
> – Canta, besteira, pra espantar o corisco.
>
> *Chove, chuva,*
> *para nascer capim...*
>
> Ascânio pôs-se a cantar também. Cairia da sela molhada, se Antônio Chá não o segurasse. Ventos sopravam a chuva, quase o sufocavam, ele teve de calar-se. O burro chapinhava no barro lamento. Um fim de mundo, o Dilúvio Universal.
> Quando chegaram em casa, o aguaceiro continuava. Ascânio entrou como um náufrago, jogou os sapatos longe, rodou estonteado no alpendre, mudo (ibidem, p. 102-103).

Nesse momento, o que era, aparentemente, uma viagem física toma proporções de uma viagem que pode levar o leitor a embarcar numa analogia que faz de Ascânio um “marinheiro de primeira viagem”, já que a flagrante inexperiência dele é revelada pelo narrador – “Cairia da sela molhada, se Antônio Chá não o segurasse”. E não só isto, toda a cena é construída de moda a se deixar entender que se trata de uma viagem por terra/mar, como se a realidade imaginária do livro ganhasse outras possibilidades imaginárias – Chá canta, assim como os marinheiros que enfrentam os perigos do alto-mar, seguido depois por Ascânio que também começa a cantar; a comparação de Ascânio a um “náufrago”, bem como a associação direta ao “Dilúvio Universal”.

O mito do dilúvio, por sua vez, remonta toda uma tradição de narrativas que contam a estória de uma grande inundação provocada por uma ou mais divindades, com a finalidade de destruição para recriação. Trata-se de algo que pode ser, paralelamente, também ligado a certos mitos de criação que partem das águas primitivas: voltamos à força regeneradora presente nos ritos de passagem. Outra aproximação também possível é o fato de o personagem Ascânio, posteriormente a este episódio específico, aparecer simbolicamente como um iniciado, algo que já foi analisado mais acima nas páginas 160 e 161, ou seja, uma possível referência, mais

uma vez, aos mitos de passagem, se for levado em consideração que muitos neófitos antes das cerimônias de passagem são submetidos a fazerem longas viagens, seja de modo física enfrentando as dores do corpo, seja espiritual, superando os abalos da alma.

## 4 AS PONTAS E OS *NÓS*

O uso do termo *Nós* pode ser entendido, aqui, tanto no sentido de plural do substantivo nó, que designa um entrelaçamento feito entre cordas, quanto no sentido de pronome, com função de sujeito que indica a primeira pessoa do plural. Isso porque, partindo de uma analogia com o "nó de marinheiro" (famoso por ter firmeza e precisão), busca-se neste momento compreender as diversas ligações, conexões e/ou vínculos, ou seja, o movimento de atar e desatar de "nós" tão exercidos por "nós", enquanto fortuna crítica literária, à luz da contemporaneidade. Lembremo-nos, com isso, de *Marinheiro de primeira viagem* [1963], de Osman.

Sendo assim, as discussões, traçadas nesta última parte da dissertação, são destinadas a fazer uma breve reflexão acerca da crítica da linguagem em relação ao romance analisado e suas conexões com os estudos sobre o imaginário. Contudo, é importante dizer que até se chegar a uma parte significativa da biografia de Osman, cujas narrativas são tomadas por uma forma híbrida, em que a ficção, a crítica, e a teoria compartilham o mesmo ambiente literário (*Guerra sem testemunhas* [1969]; *Nove, Novena* [1966]; *Avalovara* [1973]; *A rainha dos cárceres da Grécia* [1976] são exemplos claros desse tipo de empreendimento) é preciso entender de que forma o sagrado/profano está expresso no romance *O Fiel e a pedra* e como tal discussão se relaciona com a crítica literária.

O último capítulo de *O fiel e a Pedra* é apresentado "sem número", como o próprio título indica, "à maneira de remate", o que leva o leitor a pensar em uma espécie de acabamento e/ou "fechamento" da obra. No entanto, é nessa parte "final", que a obra mais se abre ao fenômeno da "revelação" e, com isso, explora múltiplas possibilidades de maior indagação à própria obra; revelação não de um futuro, mas de um passado, colocando em xeque, e em contrapartida, a sinuosidade das verdades contidas nas narrativas, ao iniciar o respectivo capítulo já rememorando o desfecho do episódio do conflito entre Bernardo e os capangas de Nestor:

> Quase cinco lustros decorreram desde os acontecimentos que, ou bem ou mal, aqui rememoramos. Embora Antônio Chá, como o próprio Bernardo pôde ver e ouvir anos mais tarde, acreditasse que o levara, no burro, "até as portas da rua", a história foi outra: alcançada a estrada de rodagem,

> entregou-o a um caminhão que veio deixá-lo, mais para morrer do que para viver, na casa de Suzana. Da estrada mesmo, aproveitando a montaria e a noite, o amarelo fugiu e só apareceu um mês depois, à uma manhã, para saber do padrinho e devolver o dinheiro do animal, que vendera a uns ciganos. Com meia hora se foi e passou dez anos sem mandar notícias (LINS, 2007, p. 371).

Nota-se, com essa empreitada, “à maneira de remate”, mais uma provocação ao leitor do que, necessariamente, uma ação ou efeito de rematar propriamente algo, no sentido de finalizá-lo. Essa questão, por assim dizer, nos remete a um ponto importante para esta análise como um todo, que é o conceito de *obra aberta*, proposto por Umberto Eco (2015), o qual defende a noção de abertura e infinitude do texto literário. Assim, diferente do que se verificava, por exemplo, na Idade Média, marcada por uma profunda rigidez interpretativa, na segunda metade do século XIX, vê-se que uma obra literária não se encontra de todo acabada em si mesma, ou seja, está sujeita a diversas possibilidades interpretativas e reformulações.

> Pelo que, não será ousado reencontrar na poética da obra “aberta” (e mais ainda, da *obra em movimento*), da obra que a cada fruição se apresenta sempre diferente de si mesma, as ressonâncias vagas ou definidas de algumas tendências da ciência contemporânea. Já se tornou lugar-comum da crítica mais atualizada a referência ao contínuo espaçotemporal para explicar a estrutura do universo de Joyce; e não é por acaso que Pousseur, para definir a natureza de sua composição, fala de “campo de possibilidades” (ECO, 2015, 66).

Desse modo, se tomarmos como referência tais discussões em relação à construção da crítica literária, e também como base para esta ousada leitura de *O fiel e pedra*, podemos notar que, assim como a noção de sagrado está fechada em si, quer dizer, pertence a uma sociedade das estruturas fechadas, a noção de “obra fechada”, no sentido de concluída, e sua cosmologia amplamente hierárquica, em muito se aproxima do discurso religioso, no sentido de “puritanismo” e intocabilidade de determinadas obras. Para melhor dizer, de alguns livros considerados clássicos pela crítica outrora mais conservadora, como se fossem relíquias sagradas.

A literatura contemporânea, que é onde se insere ao meu ver a obra de Osman Lins, potencializa ao máximo essa definição de *abertura*, colocada por Eco como sendo uma condição de toda a fruição estética. Há, nesse sentido, uma ruptura (descontinuidade) exercida pelo objeto literário, tornando a obra singular e plural ao mesmo tempo. Em *O fiel e a pedra*, se por um lado, somos tomados por várias referências que pertencem à estrutura de um mundo sagrado, fechado, como foi visto em relação às marcas de um processo ritualístico. Por outro, nos deparamos com uma leitura extremamente aberta, que ressignifica a leitura desses clássicos e põe a cargo do leitor as possibilidades de ressignificação da própria obra ali presente.

Ora, o narrador de o "Capítulo sem número" começa por dizer que a estória contada por Chá a Bernardo Vieira, não condiz com a história "real", o que coloca em condição de dúvida e questionamento toda a narrativa ali empenhada, inclusive a deste último capítulo que mais ou menos tenta apresentar os rumos dos personagens após o clímax da estória contada.

Na sequência, temos a recuperação de Bernardo – "A cura de Bernardo foi difícil: durante seis semanas, a morte não saiu do pé da cama" (LINS, 2007, p. 371); a morte de Tereza – "Morreu em fins de 40: Bernardo e Ascânio, trancados no quarto, choraram a sua morte, um na frente do outro e ambos de cabeça baixa" (ibidem); o nascimento do filho esperado – "O filho concebido naqueles dias tristes e esperado varão, chama-se Joana" (ibidem, p. 372); a chegada de outros filhos – "Mais três filhos vieram, um morreu com dez dias, o outro com dois meses, mas o terceiro já completou dezesseis anos" (ibidem); os caminhos de Ascânio – "Ascânio, médico, não obstante os empregos que ocupa, tem escasso interesse pelo trabalho" (ibidem).

Além desses fatores que remetem a uma abertura interpretativa da obra e que, aqui, se coloca também como chave de leitura para o estabelecimento do diálogo com o sagrado/profano ligado à noção da crítica literária, é importante destacar, ainda, a escolha dos nomes dos filhos de Bernardo e Teresa. Isso porque ambos os nomes, de alguma forma, remetem a uma tradição religiosa – Joana, nome de origem hebraica (*Yehokhanan*), com significado bíblico "agraciada por Deus"; e

Ubaldo, que, além de ser o nome de um santo da Igreja Católica (Santo Ubaldo de Gúbio), é de origem germânica (*Hugbald*) e significa “espírito audaz”.

> Chama-se Ubaldo, homenagem do pai àquele homem vindo não se sabe de onde, sobre o qual jamais houve quem desse informação exata e que levava pelo mundo, sem que ninguém se apercebesse disso, um largo coração, generoso a ponto de fazê-lo arriscar-se e morrer por um estranho – ou talvez pela justiça, ou pela coragem, ou por outro valor em que ele, confusamente decerto, acreditava (ibidem, p. 372).

De alguma forma, nas entrelinhas do texto, o leitor é impulsionado a pensar nas inúmeras imagens e leituras de imagens possíveis a partir de conexões interpretativas da obra. Nesse sentido, o que se pode ressaltar, em relação a toda análise aqui apresentada, é o caráter imperativo da imagem, à luz do que afirma um Michel Maffesoli (1995), em seu capítulo “A imagem religante”, sobre a potencialidade da literatura contemporânea diante a capacidade de recriação de diversos mundos, estes constituídos por uma multidão de interdiscursos religados por imagens, pois “a imagem *religa*, fornece os vínculos, relaciona todos os elementos do dado mundano entre si” (ibidem, p. 117).

Sobre esse aspecto determinante de certas imagens recorrentes que assombram os indivíduos desde a Antiguidade até a modernidade o alemão Aby Warburg (2015), por meio de estudos sobre o imaginário a partir da referência à Antiguidade e/ou dos povos de tradição primitiva diluída em várias nesta obra. Isto é, uma manifestação contemporânea do que Warburg chamou de *Pathosformeln*, a fórmula de *pathos* que faz com que inúmeros artistas “repliquem”, mesmo que involuntariamente, temas contidos no imaginário coletivo, e que se multiplicam e se desdobram em possibilidades tantas de acordo com cada tempo. Se os mitos assombram ou não as realidades pulsantes do agora, como uma patologia quase que inerente aos seres humanos, é complexo dizer. Porém a literatura de uma maneira ou de outra se coloca como esse lugar de passagem em que as pessoas se movimentam e se deparam com imagens que as “religam” a tempos e espaços distintos, e semelhantes ao mesmo tempo, em tempos atemporais, por assim dizer profanas.

É perceptível, portanto, que o processo de sacralização e dessacralização literária se revela na construção do cânone pela memória, pelos vários resquícios de tradições que se arrastam ao longo de séculos, das poeiras da antiguidade. Nesse sentido, pode-se dizer que o “mergulho cosmogônico”, na modernidade, dá-se quando há o mergulho na própria crítica da linhagem, na consciência crítica e criativa do autor em sua transgressão e circularidade de tempos e espaços expressos na própria obra literária, que sim, ainda busca uma totalidade do mundo, mas não mais àquela totalidade épica.

A cisão entre os deuses e o Deus cristão, aparentemente, só desloca uma questão de régua moral entre o mundo antigo e o mundo moderno. Porém o exercício da fé, que consiste na aderência incondicional a uma hipótese que passa a ser considerada como uma verdade incontestável, sem qualquer tipo de prova ou critério objetivo de verificação, é sobreposta a um ambiente que não lhe cabe mais e que, com isso, causa certo “ruído” entre sujeito e mundo. É nesse cenário caótico que o escritor se coloca como um fiel aos princípios da escrita, ao exercício criativo, mas também crítico de quem captura a tensão do subjetivo em um mundo de parâmetros, extremamente, objetivos.

“A palavra é o pastor do ser...”, segundo Heidegger. Tal premissa abre caminho para uma reflexão sobre o trabalho da crítica literária diante do processo de canonização das obras. Vale lembrar que o termo “cânone” derivada do grego “káñon” é utilizado de forma generalizada somente no IV, num sentido etimológico como uma espécie de lista de livros Sagrados que a Igreja cristã homologou como transmitindo a palavra de Deus, uma representação ou modelo de verdade ou lei que alicerça a fé e rege o comportamento da comunidade dos crentes. Tal termo (cânone) é tomado de empréstimo pela literatura, palavra que inclusive só aparece como conceito nessa área a partir do século XIX com o Romantismo, que o utiliza no sentido literário para designar a lista dos “clássicos” ou "obras-primas".

Sem dúvidas, a consciência da morte e as interrogações sobre o sentido da vida são sombras que perseguem a consciência do homem moderno de forma ininterrupta. Por essa razão, é de suma importância levarmos em consideração o valor imemorial de certas obras, em que autores são, muitas vezes, considerados como “imortais” pela via da crítica literária ou pelo critério do cânone. Dividindo o

mundo literário, assim como uma visão apenas dualista entre o sagrado e o profano, entre os nomes consagrados e não consagrados, ou seja, a imagem canônica literária sob a ótica do discurso de religiosidade.

Nesse sentido, as reflexões aqui apresentadas apenas buscaram desempenhar uma releitura crítica do romance *O fiel e a pedra*, na tentativa de contribuir com o incentivo a novos diálogos a respeito do caráter singular da estrutura narrativa osmaniana, já que a memória “de verdade”, aquela contida no espírito do escritor Osman Lins, não remontaria exclusivamente às experiências vividas por ele, mas às do homem moderno como um todo, ou seja, entre solenes e ausentes, a poesia persiste através da memória coletiva do nosso imaginário.

## 5 CONCLUSÃO

Como é de se notar, a questão se Deus está vivo ou morto não se encerra tão facilmente como uma sentença à revelia. No mais, o fenômeno da secularização não pôs fim totalmente ao Ser Supremo, como afirma Terry Eagleton (2016), nem tampouco as angústias da humanidade cessaram. Longe disso, é num emaranhado de cores e diversidades de espíritos que a modernidade, de modo paradoxal, tenta ilusoriamente retificar pelo espelho de seu passado as incertezas de sua era.

A distância entre *o que é o ente* e *como é o ente*, talvez seja tão tênue quanto a que difere um Aristóteles, Descartes, Kant – que buscavam determinar uma substância que correspondesse à essência do real – de um Heidegger, Nietzsche, Sartre, cujas interpelações ressalvam que as ideias ou as essências não são anteriores às coisas. O fato é que, a dúvida, para o homem primitivo religioso ou até mesmo o da antiguidade clássica, era sintoma de uma alma frágil diante de um mundo dotado de certezas; enquanto que para os modernos, esta palavra conota as próprias entranhas de suas origens. De resto, toda tenuidade leva à dúvida.

O grande divisor de águas entre o mundo sagrado e o mundo profano, entre as teorias essencialistas e existencialistas, parece ser o benefício da dúvida. Se por um lado o caos do mundo moderno está fadado à procura de algum tipo de reconstituição dessa unidade perdida (o cosmos), por outro, ele se decompõe em fragmentos difíceis de serem comensuráveis. Nessa perspectiva, a pedra de toque entre estes dois eixos, o da essência divina e o da existência humana, é a linguagem, já que seria impraticável a disposição dos seres humanos em sociedade sem a linguagem ou da própria linguagem sem os seres humanos.

Desse modo, metaforicamente, a linguagem funciona como um fio condutor a atravessar histórica e culturalmente o imaginário coletivo e individual da espécie humana e sua relação com as várias formas de manifestação do sagrado. Este, por sua vez, tem na literatura lugar cativo desde as mais antigas manifestações artísticas literárias como as narrativas épicas, repletas de elementos míticos religiosos, até o romance moderno, permeado por caracterizações hierofânicas. Daí a linha que costura e une muitos dos aspectos do âmbito religioso e os caminhos literários.

A partir de um movimento semelhante ao de manifestação do sagrado que transmuta o estado das coisas simples para um universo transcendente, na obra literária também as coisas comuns como uma pedra, um lugar, um tempo vão além da simples configuração das palavras pedra, lugar, tempo. Por essa razão, faz-se necessário refletir a relação entre as áreas de saberes que fomentam este trabalho como um todo: literatura e religião. Sendo identificado elementos conceituais chaves, tanto da história, teoria e crítica literária quanto da teologia, ciências religiosas e história das religiões, para o alcance de tal diálogo. Sempre no limite do respeito às especificidades de cada área, e de suas divergências e convergência de estudos.

Assim, pensando a aproximação entre estas duas áreas de conhecimento, é possível perceber o quanto os aspectos do sagrado e a literatura estabelecem um envolvimento constante. Seja pelo percurso histórico cultural que ambos percorrem na construção do imaginário social; seja pelo caráter inefável do divino que se aproxima do perfil, também, inefável do texto literário; seja pelo exercício narrativo ficcional que herdou do mito como matéria fabulatória ou até mesmo pela justaposição entre os conceitos de hierofania e metáfora. De tal forma que, cada vez mais, os estudos acadêmicos tanto do âmbito literário quanto das ciências da religião buscam fundamentações teóricas para estabelecer o diálogo entre teologia e literatura.

Nesse sentido, o romance *O fiel e a pedra*, objeto central desta análise, apresenta um campo bastante frutífero em relação aos aspectos do binômio sagrado/profano, que possibilita ampliar ainda mais os estudos que estabelecem tal diálogo entre as respectivas formas de expressão: teológica e literária. Isso porque a própria macroestrutura da obra que traz como pano de fundo não só a *Eneida*, mas também, todo um ambiente mágico simbólico de expressão pendular entre o sagrado e o profano, apresenta um campo de análise significativo para ilustração de tal diálogo. Essa compreensão confirma, por sua vez, a ideia de análise estrutural do romance, a partir da tipologia narrativa, por meio da transmutação do gênero épico para o romance moderno e a sua relação com os intertextos e suas formas de narrativas específicas. Tendo a questão do mito como o fio condutor dessa passagem da estrutura fixa para estruturas abertas do mundo moderno.

# REFERÊNCIAS

## Obras de Osman Lins

LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Companha das Letras, 2005.

LINS, Osman. **Do ideal e da glória**: problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

LINS, Osman. **Evangelho na taba**: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas**: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Martins Editora, 1969.

LINS, Osman. **Nove, Novena**. São Paulo: Companha das Letras, 1994.

LINS, Osman. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Companha das Letras, 2007.

LINS, Osman. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Ed. Summus, 1997

## Bibliografia Geral

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. Curitiba: Appris, 2014.

ANDRADE. Fábio. Hermetismo, silêncio e metáfora. *In*: ANDRADE. Fábio. **A transparência impossível**: hermetismo e poesia brasileira. Recife: Bagaço, 2010.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2014.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. *In*: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118. Disponível em: https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642. Acesso: 14 mar. 2023.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a história da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**: seguida de Esquema de uma história das religiões. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAYET, Jean. **Literatura latina.** Barcelona: Tambor del Bruc, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRUNEL, P; PICHOIS, C; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 2012.

BURKE, Peter. **O Renascimento**. Lisboa: Textos & Grafia, 1997.

CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DAMATTA, Roberto. Apresentação. *In*: GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 8-22.

EAGLETON, Terry. **A morte de Deus na cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ECO, Umberto. Introdução à idade média. *In*: ECO, Umberto. **Idade Média bárbaros, cristãos e muçulmanos**. [Lisboa]: Dom Quixote, 2010. p. 01-28.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas**, vol. I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas**, vol. III: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

ELIADE, Mircea. Sobrevivência e camuflagem dos mitos. *In*: ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOMES, Inara. A arte poética de Osman Lins. *In*: FERREIRA, Hermelinda (org.). **Vitral ao sol**: ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004, 87-100.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**: Vidas secas e O estrangeiro. São Paulo: EDUSP, 1992.

IGEL, Regina. **Osman Lins**: uma biografia literária. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

JASPERS, Karl. **Os mestres da humanidade**: Sócrates, Buda, Confúcio, Jesus. Coimbra: Edições 70, 2018.

JOLLES, André. O Mito. In: JOLLES, André. **Formas simples:** legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Guilherme Cunha. **O gráfico amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LIMA, Luiz Costa. **História Ficção Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIRA, David Pessoa de. **O batismo do coração no vaso do conhecimento**: uma introdução ao hermetismo e ao corpus hermeticum. Recife : Editora UFPE, 2014.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MAFFESOLI, Michel. A imagem religante. *In*: MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes & Oficio, 1995, p. 107-119.

MARQUART, Rosa Walda Abreu. **O fiel e a pedra e as epopeias clássicas**: diálogos e tessituras. 2008. 271 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MAUTHNER, Fritz. **Contribuciones a una crítica del lenguaje**. Trad. José Moreno Villa. Barcelona: Herder, 2001.

MENDONÇA, Márcia. **Representações do espaço em narrativas ficcionais de Osman Lins**. 2008. 223 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2008.

MOISÉS, M. O fiel e pedra, hoje. *In*: LINS, O. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Summus, 1997.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaios**. Trad. Sérgio Milliet. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Hucitec, 1987.

NAVARRO, Fred. **Dicionário do Nordeste**. Recife: CEPE, 2013.

NORA, Pierre. **Pierre Nora en Les lieux de mémoire**. Trad. Laura Masello. Montevideo: Trilce, 2008.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção de divino e sua relação com o racional. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PLATÃO. **A república**. Brasília: Editora Kiron, 2012.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. *In*: ROSENFELD, A. **Texto/contexto**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969, 145-168.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. *In*: SHAKESPEARE, W. **Grandes obras de Shakespeare**. Vol. 1, 2 e 3. [Recurso digital]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Disponível em: https://livrogratuitosja.com/wp-content/uploads/2021/03/Grandes-obras-de-Shakespeare-by-William-Shakespeare-Shakespeare-William-z-lib.org_.pdf. Acesso em: 14 mar. 2023.

SIMONS, Marisa. **As falas do silêncio em O fiel e a pedra**. São Paulo: Humanitas, 1999.

TOMPKINS, Peter; BIRD, Christopher. **A vida secreta das plantas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

TROUSSON, Raymond. **Temas e mitos**: questões de métodos. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VERÍSSIMO, José. [*S. l.*]. **História da literatura brasileira**. Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf. Acesso em: 19 ago. 2021.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIRGÍLIO. **Eneida**. São Paulo: Editora 34, 2016.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLER, Cláudio. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia moderna. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2010.