

## A TRAVESSIA DO VIAJANTE INTEMPESTIVO NOTAS SOBRE *MARINHEIRO DE PRIMEIRA VIAGEM*

Ettore Finazzi-Agrò Sapienza (Universidade de Roma)<sup>1</sup>

**RESUMO:** O tema da viagem foi desde sempre – desde, pelo menos, a *Odisseia* – e continua sendo – até, pelo menos, Bruce Chatwin e os seus seguidores – um dos dispositivos principais acionando o discurso literário. Existem, de fato, inúmeras formas de contar as peripécias e os percalços, os encontros e os desencontros, as descobertas e as desavenças de um sujeito se movendo através do espaço, tanto assim que a massa enorme de textos relacionados com as viagens mereceu uma definição à parte dentro do universo literário. No contexto da imensa produção odepórica, *Marinheiro de primeira viagem* de Osman Lins constitui – e, talvez, institui – uma forma diferente de contar as experiências de um viajante: escrever sem realmente descrever e sobretudo, como ele próprio afirma, escrever para esquecer. É esse modo de monumentalizar o visto e o vivido através de um sepultamento/celebração da experiência que torna a viagem uma espécie de descida ao Hades na esteira de Orfeu. *Marinheiro de primeira viagem* se apresenta, nesse sentido, como procura de um tempo morto que se tenta trazer à luz e revivificar através da literatura, sabendo de antemão que se virando atrás, tentando lembrar o passado, ele se esvai e some, permanecendo apenas como simulacro – como, enfim, gesto poético irrepetível.

**PALAVRAS-CHAVES:** Osman Lins; Literatura e Viagem; Marinheiro de Primeira Viagem.

**ABSTRACT:** The theme of travel has always been - since at least the Odyssey - and continues to be - until at least Bruce Chatwin and his followers - one of the main devices triggering literary discourse. There are, in fact, countless ways of telling the adventures and mishaps, the encounters and mismatches, the discoveries and disagreements of a subject moving through space, so much so that the enormous mass of texts related to journeys deserved a separate definition within the literary universe. In the context of the immense odeporic production, Osman Lins's *Marinheiro de primeira viagem* constitutes - and, perhaps, institutes - a different way of telling the experiences of a traveller: writing without actually describing and above all, as he himself states, writing to forget. It is this way of monumentalizing the seen and the lived through a burial/celebration of the experience that makes the journey a kind of descent into Hades in the wake of Orpheus. *Marinheiro de primeira viagem* presents itself, in this sense, as a search for a dead time that one tries to bring to light and revive through literature, knowing in advance that if one turns back, trying to remember the past, it vanishes and disappears, remaining only as a simulacrum - as, at last, an unrepeatable poetic gesture.

**KEY WORDS:** Osman Lins; Literature and Travel; First-Time Sailor.

---

<sup>1</sup> O autor é, desde 1990, Professor Titular de Literatura Portuguesa e Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade “Sapienza” de Roma (Departamento de Estudos Europeus, Americanos e Interculturais). Na Universidade de Roma, 1972, lecionou nessa Universidade como bolsista até 1976. De 1976 a 1986 lecionou na Universidade de Bolonha e de 1986 a 1990 na Faculdade de Educação da Universidade “Sapienza” de Roma. Como Professor Visitante, ministrou aulas nas universidades de Lisboa, Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas, Florianópolis, Belo Horizonte e São Paulo. Em 14 de abril de 2014 ele recebeu um Ph.D. honoris causa em Teoria Literária concedido pela Universidade Estadual de Campinas, na presença do Reitor e do Conselho Diretor daquela Universidade. E-mail [finazzi@uniroma1.it](mailto:finazzi@uniroma1.it)

*Viajar! Perder países!  
Ser outro constantemente,  
Por a alma não ter raízes  
De viver de ver somente!  
[...]  
Viajar assim é viagem.  
Mas faço-o sem ter de meu  
Mais que o sonho da passagem.  
O resto é só terra e céu.*

Fernando Pessoa

## INTRODUÇÃO

Na minha memória de estudioso existe um livro que constantemente se repropõe à minha atenção, influenciando às vezes a minha prática crítica. Trata-se de um livro já antigo, publicado pela primeira vez em 1978 e intitulado *A viagem textual*. A autora é Maria Corti, uma das mais celebradas e ilustres filólogas e semiólogas italianas, que morreu em 2002. Nas “postilas a uma metáfora”, colocadas, por paradoxo, no início do livro ela assim se expressa:

Tornando-se, a palavra viagem, imagem e metáfora de um processo seja criativo seja crítico, para além da noção de percurso, ela pode significar o inesperado, um sentido originário das coisas, direção, extravio, nomadismo da caneta ou todas essas coisas juntas; vocábulo soberano dentro do seu campo semântico e nunca ponderável de todo: se escolhe um percurso, mas não as aventuras que ocorrem durante a viagem. (CORTI, 1978, p. 6).<sup>2</sup>

Ampliando um pouco a perspectiva aberta por esta reflexão, podemos chegar à conclusão de que a palavra poética é, já em si mesma, viagem e, conseqüentemente, que toda a literatura é, na verdade, literatura odepórica, visto que, como esclareceu ainda Maria Corti, a “lei de salvação da arte é a sua natureza irrefreável”,<sup>3</sup> ou seja, o seu deslocamento contínuo, a sua procura constante de dimensões incógnitas.

Escrita perenemente errante, repare-se, que pretende todavia, como sublinha a estudiosa, o complemento de um leitor capaz de vaguear pelas sendas que se entreabrem no corpo do texto, perdendo-se, às vezes, entre as linhas ou mergulhando no espaço vazio das entrelinhas, mas instituindo, em todo caso, um percurso que “faz” o sentido, ou melhor, um dos sentidos possíveis da obra que se lê.

Autor e leitor, nessa perspectiva, são os dois polos daquela procura infindável da razão do nosso estar-no-mundo que chamamos literatura e que, de fato, se coisifica desde a Idade

---

<sup>2</sup> [trad. minha].

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Média na metáfora da *quête* do cavaleiro andante: busca perigosa de um sentido inalcançável, de um sentido que não se consegue prender de modo definitivo, visto que, como foi notado, ela exclui desde o início de atingir a sua meta – encerrando, de fato, em si mesma a oportunidade de com-prender (de “prender com”, na cooperação, justamente, entre autor e leitor), de compreender, então, uma verdade possível sobre si próprios e sobre a realidade que nos rodeia<sup>4</sup>.

Agora, as peripécias de Osman Lins pela Europa não têm, em aparência, nada a ver com as aventuras, ou melhor, com a *aventure* do cavaleiro medieval, mas lendo *Marinheiro de primeira viagem* somos logo colocados numa situação de desorientação evocando, por um lado, as andanças dos homens de armas perdidos pelas selvas intrincadas e infundáveis de Brocéliande e, pelo outro, o “passo de dança” do labirinto, o emaranhado percurso dentro de uma situação aporética, dentro de um espaço fechado e aparentemente sem saída<sup>5</sup>. A leitura do *Marinheiro*, enfim, nos situa desde o início entre a abertura infinita e o infinito enclausuramento – oscilando, como vamos ver melhor mais adiante, entre uma interpretação disposta em forma de arabesco e outra, sempre complexa e tortuosa, mas, afinal, concludente e dobrada sobre si mesma.

De resto, embora o “marinheiro” não possa ser comparado aos heróis de Chrétien de Troyes – e isso, considerando também a grande admiração de Osman Lins pela Idade Média –, não se pode esquecer um episódio do livro onde há um encontro imaginário com um moderno Dom Quixote que lamenta o desaparecimento dos cavaleiros e dos livros de cavalaria:

– Então fui mesmo o último.

Ergueu-se com ímpeto, os olhos brilhando:

– Mas nisto é que está a grandeza. Na raridade. Quando eu andava pelos caminhos da Espanha, oferecendo meu braço a todos os desamparados, senhor, estava só. Procure não esquecer, nisto é que reside a grandeza: em ser nobre quando os outros não o são, em ser corajoso quando todos os outros são prudentes, em ficar em pé quando os outros se curvam, em amar quando todos não fazem mais que desejar (LINS, 1980, p. 132).

---

<sup>4</sup> “Enquanto a experiência científica é de fato a construção de uma via certa (de uma *métodos*, ou seja, de um caminho) para o conhecimento, a *quête* é, em vez disso, o reconhecimento de que a ausência de via (a aporia) é a única experiência possível para o homem. Mas, pelo mesmo motivo, a *quête* é também o contrário da aventura, que, na idade moderna, apresenta-se como o último refúgio da experiência. Pois a aventura pressupõe que haja um caminho para a experiência e que este caminho passe pelo extraordinário e pelo exótico [...]; enquanto que, no universo da *quête*, o exótico e o extraordinário são somente a marca da aporia essencial de toda experiência”. (AGAMBEN, 2008, p. 39).

<sup>5</sup> Sobre a relação entre *dança* e *labirinto* veja-se o estudo magistral de Károly Kerényi “Gedanken über den griechische Tanz” que se pode encontrar na antologia italiana de ensaios do grande filólogo húngaro: *Nel labirinto*. Org. por C. Bologna. Torino: Boringhieri, 1983, pp. 106-21 (o título italiano do ensaio é: “Dal labyrinthos al syrtos: riflessioni sulla danza greca”).

Como se vê, o romance de cavalaria é evocado na sua forma derradeira e, no fundo, exaustiva a respeito do cânone medieval<sup>6</sup>. O “cavaleiro da triste figura” apresenta-se, de fato, como um herói intempestivo, com quem o viajante intempestivo parece se identificar, porque é justamente neste caráter anacrônico e deliberadamente atópico, desterritorializado – fora, enfim, de um espaço e de um tempo pontuais – que consiste, a meu ver, a essência desse relato que não é um relato, dessa viagem emaranhada de um marinheiro sonhador e insubmisso, tomando como modelo virtual a figura e a vagueação do personagem de Cervantes.

O livro, com efeito, apresenta-se como um amontoado aparentemente caótico de parágrafos negando qualquer tipo de causalidade ou de coerência, como seria de esperar, por contra, de um livro de viagem que deveria contemplar uma ida e uma volta, narrando de forma ordenada as experiências vividas ao longo do caminho. Aqui, de fato, é o discurso e não o percurso aquilo que importa, é a própria organização da escrita que des-organiza as páginas desse estranho diário de uma viagem real tornando-se viagem sem datas pontuais, movimento contínuo entre realidades díspares e desprovidas, em aparência, de uma ordem lógica. O sentido, todavia, a razão e o proveito da viagem, são recuperados a outro nível, numa cooperação indispensável com o leitor e apontando, mais uma vez, para o modelo da *aventure*, que, como foi notado, não é procura da verdade, mas verdade em si mesma, desvelada, justamente, através duma experiência que se faz palavra, que se faz *logos* e, por isso mesmo, se torna lógica<sup>7</sup>.

Quero dizer, com isso, que o sentido da primeira viagem do “marinheiro” não pode ser entendido nem mesmo *a posteriori*, depois da sua conclusão, como acontece às vezes com a literatura odepórica, mas que ele se dispõe no próprio ato de viajar e na palavra errante que compõe e dispõe um discurso que se espraia sobre o percurso, se desenrolando, de forma aparentemente desordenada, diante do leitor. Como num *puzzle*, ou melhor, como num *bricolage* as experiências do escritor são, de fato, decompostas e recompostas a esmo, juntando pedaços tirados de sistemas expressivos e representativos diferentes: da entrevista com escritores famosos ao simples diálogo com desconhecidos; da encenação de pequenos episódios ao solilóquio diante das obras de arte ou dos edifícios antigos; das cartas aos familiares, com um longo e demorado relato dos acontecimentos, a imagens relâmpago apenas esboçadas; da descrição ou da narração realista, enfim, à reflexão ou à recomposição onírica do acontecido.

---

<sup>6</sup> De resto, como afirma ainda Giorgio Agamben: “Dom Quixote, que vive o cotidiano e o familiar (a paisagem da Mancha e os seus habitantes) como extraordinário, é o sujeito de uma *quête* perfeitamente correspondente às aquelas medievais” (*op. cit.*, p. 39).

<sup>7</sup> Cf. E. Köhler. *L'aventure chevaleresque* Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal. Paris: Gallimard, 1974, pp. 77-102 (ed. or.: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1956).

Claro que atrás ou além dessa justaposição de fragmentos há sempre uma estrutura racional que, como foi justamente apontado, poderíamos definir como “anagógica”:

A obra de Osman Lins [...] desafia os limites de um adjetivo que o próprio Lins nos proporciona e é significativo: “anagógico”. Anagógico no sentido definido pela teologia patrística (Ugo de San Vittore) e que Dante no *Convívio* glosa como o sobressentido, aquele que revela o sentido profundo das sagradas escrituras. Nesta perspectiva, a dimensão anagógica da obra de Osman Lins parece, falando como leitor, na obra toda, chegar a um limite intransponível, a um impedimento ao acesso do sentido último e encoberto. Isso dá a forma de espiral à exegese de um clássico (VECHI, 2014, p. 335 - 362).

Voltarei sobre essa estrutura espiralar do discurso osmaniano, mas quero apenas complementar esta esclarecedora interpretação de Roberto Vecchi, com outra hipótese possível e, talvez, acessória, que descende, justamente, da organização inovadora e, ao mesmo tempo, clássica do texto do *Marinheiro de primeira viagem*. Porque a minha alusão à bricolagem, à desmontagem e remontagem de pedaços tirados de outros conjuntos expressivos, remete a meu ver para a lógica mítica, que, como teorizou Claude Lévi-Strauss, lembra, justamente, a prática do *bricoleur*, procurando dar um sentido novo e diverso – um sobressentido, talvez – a conjuntos de objetos heterogêneos.<sup>8</sup>

A natureza mito-lógica do texto do *Marinheiro* parece, de resto, confirmada pelas frequentes alusões às narrativas clássicas, a partir, obviamente, da identificação do marinheiro com Ulisses,<sup>9</sup> embora um Ulisses menor, cuja travessia consiste na breve navegação entre Nápoles e Capri, durante a qual, todavia, ele imagina ouvir o canto das Sereias, recusando-se, como Odisseu, a tampar com a cera os seus ouvidos e a ser, ao contrário dele, amarrado ao mastro. Este é o aliciante convite que ele escuta:

“Desce e fica conosco. Agora conheceste as amplidões e sabes o que é ser feliz. Este é o teu destino, escutar as canções que poucos têm a coragem de ouvir. Fica entre nós. Não voltes mais à mentira e ao silêncio, não voltes mais aos ruídos inúteis, só há uma verdade: esta verdade reside em nossa voz” (LINS, 1980, p. 90).

Diferentemente do silêncio das sereias postulado por Kafka, Osman Lins imagina ouvir um canto negando o silêncio mentiroso e manifestando, pelo contrário, aquela verdade que habita na voz melodiosa dessas figuras míticas. No seu devaneio, o navegante recusa e, ao mesmo tempo, aceita o convite: “Serenos, ficou onde estava, bebendo o seu refrigerante. Uma parte dele (qual?) precipitou-se entre os passageiros, atirou-se ao mar, nadou para as Sereias. Cujas vozes morreram. Abafadas pelo rumor das ondas” (LINS, 1980, p. 90).

<sup>8</sup> Cf. C. Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962, pp. 26-33.

<sup>9</sup> Cf. pp. 89-90.

A partição do Eu entre indiferença e desejo, nos coloca, a meu ver, diante daquela atitude ambígua, ou melhor, diante daquela substancial ambivalência que conota todo o livro, onde, não por acaso, temos, na narração, uma oscilação constante entre a primeira e a terceira pessoa do singular, como se a *Ichspaltung* fosse o único possível princípio de identificação de um sujeito duplicado, lembrando a viagem como experiência, ao mesmo tempo, subjetiva e objetiva, pessoal e anônima.

A mesma ambivalência que encontramos, aliás, na evocação recorrente de outro mito fundador como o de Orfeu. Personagem que, sendo a personificação da poesia e do canto lírico e participando aliás – também ele “marinheiro de primeira viagem” – à empresa heroica dos Argonautas, pode facilmente ser identificado com o próprio autor do livro. Osman Lins, com efeito, em várias passagens veste os panos de Orfeu e sobretudo no fragmento “Eurídice” onde ela é apresentada como amiga de infância do escritor,<sup>10</sup> mas figura mítica que é presente também, de forma inversa, no capítulo final intitulado “O Anti-Orfeu”:

No aeroporto, ressoará a pausada e neutra advertência dos alto-falantes. Haverá um movimento coletivo de gente que se ergue, despede-se, converge. Às suas costas, soará outro chamado, pronunciarão seu nome, voz de mulher. Não a reconhecerá. Ela estará sorrindo, um riso de quem tem bom coração.

– Eurídice?

Responderá:

– Não. Você bem sabe que Eurídice morreu há muito tempo. A viagem acabou. A infância acabou. Eurídice está morta. Eu sou o tempo futuro, a vida por viver (LINS, 1980, p. 143).

O aeroporto ganha, aqui, a aparência do reino de Hades e a saída (no seu duplo sentido) do poeta é vista como um novo início, deixando atrás, definitivamente, a viagem e a Eurídice das suas lembranças juvenis. Delas, da viagem e da infância, fica apenas o simulacro, a memória embaciada da garota morta, assim como morto é o tempo passado na Europa.

O seu ser *anti-* em relação ao personagem de Orfeu depende, justamente, da sua decisão de afastar-se do mundo perdido sem se virar atrás, tomando consciência da impossibilidade de fazer reviver o passado senão como fantasma ou como presença evanescente e, por isso mesmo, poética. Não por acaso Osman Lins irá confirmar, anos depois da publicação do *Marinheiro* e a propósito da sua composição, a equação entre escritura e esquecimento:

A viagem [...] foi uma experiência marcante. Eu estava cheio de lembranças acumuladas. Elas me impediram de realizar tranquilamente os trabalhos de ficção que antes me impusera. Então, planejei o relato, pus em ordem as recordações [...] escrevi para esquecer (LINS, 1979, p. 132).

---

<sup>10</sup> Cf. LINS, 1980, p. 66.



Na verdade, como vimos, a ordem de que o escritor fala resulta numa estrutura textual complexa, onde o início, como às vezes acontece no mito, chega a coincidir com o fim, num redemoinho de casos e acasos recompostos numa forma que, como foi magistralmente notado a propósito de *Avalovara*, lembra uma espiral inconclusa.<sup>11</sup> *Marinheiro de primeira viagem* responde, nesse sentido, a uma retomada mitológica da viagem como travessia conectando tempos e espaços heterogêneos. Travessia, aliás, marcada pela mobilidade da palavra que a descreve e que nela se inscreve, num mecanismo que é, ao mesmo tempo, linguístico e metalinguístico, ignorando ou apagando os limites canônicos entre o ato de escrever e o fato de estar escrevendo, entre aquilo que se diz e a reflexão continua sobre o modo e a urgência de dizer.

Esse mesmo balançar entre discursivo e meta-discursivo, o vamos reencontrar, de resto, em muitos textos osmanianos e, talvez, sobretudo em *Avalovara*, obra em que, como notou Antonio Candido, se entrelaçam e se confundem o romanesco com o poético, a teoria literária com uma hipótese realista de mundo. Podemos, nesse sentido, considerar *Marinheiro de primeira viagem* a obra seminal a partir da qual Osman Lins chegou a conceber um “universo sem gêneros”, onde *Avalovara* – como já o *Marinheiro* – se situaria “numa ambiguidade ilimitada”.<sup>12</sup>

Se referindo à menção, por parte de Osman Lins, de um famoso palíndromo em latim e remetendo, implicitamente, para a intitulação explícita “A Espiral e o Quadrado” atribuída a vários capítulos, Candido ainda sugere, quanto a *Avalovara*, que “para se encontrar nessa ambiguidade, o leitor deveria munir-se de um sentimento duplo, que poderia ser chamado sentimento do todo, ou da espiral, e sentimento da parte, ou dos quadrados” (CANDIDO, 1973, p. 11). Uma dupla aproximação que é necessária, a meu ver, também para ler a viagem do marinheiro, tecendo fios espaciotemporais que, como num labirinto, podem ser segurados na mão para entrar e sair da obra ou ficando preso e perdido dentro dela, lendo “cada parte como um todo, bastante a si mesma e fora do tempo” (CANDIDO, 1973, p. 11).

Nesse espaço textual, que é tanto poético quanto geométrico, o autor se movimenta sem parar, obrigando também o leitor a balançar entre o sem-fim da obra e a ordem racional da narração. E não por acaso utilizei verbos que têm a ver com o *moto* porque, tendo na base a experiência feita na composição do *Marinheiro de primeira viagem*, *Avalovara*, na sua natureza palindrômica a partir do título, pode ser considerado um livro de viagem dentro, através e, às vezes, além das palavras e dos nomes (pense-se apenas na presença dos “sinais”, já em *Nove, novena*, ou no uso de um símbolo gráfico para identificar uma personagem feminina em

---

<sup>11</sup> Cf. A. Candido. “A espiral e o quadrado”. In: Osman Lins. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, pp. 9-11.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 10.

*Avalovara*)<sup>13</sup>. Viagem, enfim, onde tudo pode ser lido, exatamente como no palíndromo, do início ao fim e vice-versa, numa reviravolta lógica (do *logos*) em que os títulos dos capítulos são repetidos poeticamente (anaforicamente), adotando, por um lado, uma ordem numérica que aponta para uma sequência, subvertendo, pelo outro, qualquer geometria da representação.

De fato, no caso do *Marinheiro*, a primeira frase do livro é “Eis a última etapa da viagem”, enquanto no fim, entregando a um menino no aeroporto cartões e fotografias recolhidas ao longo da sua temporada na Europa, faz um gesto que gera o milagre de fazer “reviver” tudo “ao contato com aquelas mãos estranhas” – que afinal são as nossas mãos, as mãos dos leitores (LINS, 1980, p. 143-44). Uma confirmação, então, daquela cooperação textual indispensável entre quem escreve para esquecer e quem lê, ou seja, aquele ao qual é confiada a lembrança de experiências vividas pelo viajante e abandonadas num outrora que é sempre e que sobrevive no presente de cada leitura. É essa não coincidência entre o fechamento do livro e a abertura da narração o assunto sobre o qual acho que seja bom se deter mais um pouco, a partir, mais uma vez, da dupla natureza, geométrica e poética, conclusa e espiralar do *Marinheiro*.

Temos exemplos ilustres dessa defasagem entre o livro e a ficção que ele deveria conter e que, por contra, vai além dos limites físicos do livro. Para ficar no âmbito da literatura brasileira, o questionamento dessa fronteira entre o dentro e o fora da obra a encontramos em grandes autores como, por exemplo, Machado de Assis (sobretudo em *Dom Casmurro*), João Guimarães Rosa (pense-se apenas em “Cara-de-bronze”) ou em Clarice Lispector (penso, por exemplo, em *A hora da estrela*).<sup>14</sup> Trata-se, no fundo, de um dispositivo graças ao qual a literatura interroga a si mesma e interroga os leitores sobre a sua natureza e a sua função; trata-se, em outras palavras, de um modo de jogar contra si mesma a lógica da representação para

---

<sup>13</sup> O próprio autor, de fato, explica assim o seu uso dos *sinais*: “Introduzi, porém, um recurso que me parece bem consentâneo com a nossa época e que permite uma grande mobilidade das narrativas: determinados sinais, que precedem, no texto, o aparecimento, a fala, a entrada de um novo personagem. [...] Algumas vezes, determinados sinais se fundem num terceiro, significando que, naquele momento, dois personagens assumem simultaneamente a função narrativa. [...] As razões que, dando origem ao livro, fizeram-me inventar esses sinais (que jamais são simbólicos, e sim apenas indicativos) são, por exemplo, muito mais importantes do que os próprios sinais”. (LINS, 1979, p. 142.)

<sup>14</sup> Esta não coincidência entre romance/ficção e livro, a partir, justamente, de *Dom Casmurro*, foi magistralmente analisada por Abel Barros Baptista, no seu estudo *Autobibliografias* (Lisboa: Relógio d’Água, 1998). Sobre um assunto parecido – ou seja, sobre a questão da “forma do livro” –, em relação à obra de João Guimarães Rosa, veja-se o importante estudo de Clara Rowland *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa* (Campinas-São Paulo: Ed. Unicamp-Edusp, 2011). Quanto a Clarice Lispector, seja-me permitido remeter para o meu artigo “Entre disposição e deposição: a escrita como exílio e como testemunho em Clarice Lispector” (in: *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil*. Homenagem a Arnaldo Saraiva. Org. por I. Morujão e Z. Santos. Porto: CITCEM-Afrontamentos, 2011, pp. 156-63). Outro importante livro tratando dos limites da ficção – numa visão que abrange vários contextos literários, mas com uma atenção especial ainda à obra de Guimarães Rosa – é o de Jacques Rancière *Les bords de la fiction* (Paris: Seuil, 2017 [veja-se, em particular, as pp. 173-86]).



desvelar os mecanismos ficcionais que regem o texto e o delimitam enquanto tal a respeito da prática da escritura.

*Marinheiro de primeira viagem*, assim como depois *Avalovara*, corresponde em boa medida a esta necessidade do escritor de pôr em questão ou em xeque o seu estatuto de autor, no sentido de testemunha, de *auctor* garantindo, como no processo romano, a fiabilidade do seu depoimento. No espaço sem garantias da obra, a realidade entra, nesse sentido, apenas como solicitação ou como detonador da narrativa, ficando, todavia, como substrato indelével da escrita. Basta, nesse sentido, reler o primeiro parágrafo do *Marinheiro*, o único, aliás, sem título, quase como se ele ficasse fora do livro, dando, porém, acesso a ele: “Eis a última etapa da viagem. Tempo de sentar-se e de escrever, penetrar nestes meses que passaram, tentar parcialmente refazê-los. Que evoquem, hoje, o desembarque em Bordéus, num sábado de Carnaval, as primeiras horas neste continente” (LINS, 1980, p. 7).

Nesta reviravolta cronológica e espacial (o autor está hipoteticamente em Lisboa, lembrando a sua chegada em Bordéus), aquilo que é bom sublinhar é a decisão “de sentar-se e de escrever”, como se o livro fosse o resultado de uma solicitação do próprio livro, que, de fato, se inclui por completo entre a chegada e a partida (ou melhor, entre a partida e a chegada) do viajante. Isso, se não fosse que o tempo de “sentar-se e escrever” é, na verdade, outro e externo a respeito do livro – ao ponto de o parágrafo ficar sem título, diferentemente de todos os outros –, colocando em questão os limites do texto, mergulhando o relato na atopia e na intempestividade de uma ficção que perpassa as fronteiras da obra e que, de fato, está fora e dentro dela, quase como se o livro fosse aquilo que resta do livro, assim como a viagem contada é o que resta da viagem real – o seu simulacro, justamente.

No espaço textual preenchido pelo Narrador e pela sua *aventure* a realidade se inclui, nesta perspectiva, apenas por um ato de vontade do Autor (o de “sentar-se e escrever”, justamente, conjugando a imobilidade do estar sentado com o dinamismo da escritura de e em viagem), enquanto a travessia real do marinheiro, pela sua feição mitológica, se apresenta por um lado, como pré-texto estático da narrativa, ficando, pelo outro, como substrato indelével do processo/progresso representativo. A viagem de Osman Lins através da Europa, em outras palavras, é relatada de forma, ao mesmo tempo, pontual e imprecisa, visto que o conto dela não acompanha o desenvolvimento temporal dos acontecimentos, o que a torna viagem imaginária e no imaginário do autor, embora a realidade da viagem seja inteiramente compreendida dentro da sua ficcionalização.

Para nos valer mais um pouco do magistério de Antonio Candido, podemos lembrar o princípio de construção da obra osmaniana, que ele desvendou em *Avalovara*:

O Narrador se transforma periodicamente em Autor e a narrativa quebra a imagem do real, para apresentá-lo como fantasia composta. Neste romance, uma das linhas é precisamente a da consciência crítica entrando a cada instante pela série ficcional, denunciando o seu caráter fictício de empresa deliberada, igualmente reversível entre a representação do real e o caráter ilusionista da representação. Daí um livro que não tem medo de se apresentar como livro, como maquinismo montado, como não-realidade – mas do qual jorram o fascínio de uma vida que palpita, o traçado do mundo exterior e a surda potência das emoções (CANDIDO, 1973, p. 7).

O mesmo “mecanismo montado” o reencontramos, ou melhor, o encontramos pela primeira vez e na primeira viagem do *Marinheiro*, onde, a partir da escolha de começar pelo fim entrelaçando fios de diferentes cores, chegamos a obter um texto/tecido que mora, sem demorar, num tempo também ele compósito, onde as vozes e os fatos se amontoam e se entretecem sem respeitar a ordenação do “tempo público” (como o definiu Heidegger)<sup>15</sup>, contradizendo o tempo implacável medido pelo relógio. De fato, o discurso de Osman Lins, no relatar a sua viagem, passa continuamente do presente (como, por exemplo, na frase “Nesta hora é o único cliente”) ao passado próximo ou remoto (como “Começou a chover” ou “Na gaveta do seu camarote encontrara”), e isto na volta de poucas linhas da página 50 da edição consultada, quase como se o sentido da viagem estivesse contido na natureza intempestiva da voz que a narra – pautada, nesse sentido, pelo ritmo de um estranho relógio que poderia ser, talvez, aquele mesmo, imaginário e imaginado, musical e dissonante, construído e desconstruído por Julius Heckethorn em *Avalovara*.<sup>16</sup>

Esse anacronismo, de que já falei várias vezes, abarca a obra toda, a delimita e, ao mesmo tempo, a reabre para novos sentidos, visto que o autor convida o leitor a traçar o seu próprio percurso no interior de um discurso que não segue uma linha temporal pontual. E isso leva, justamente, a uma não coincidência entre livro e narração, entre escrita e texto, assim como o duplo olhar subjetivo (do *eu* que conta) e objetivo (o *ele* que, contando, é, todavia, contado) conduz a uma situação ambivalente, onde real e ficcional se entrelaçam e se confundem. De resto, como indicou Roland Barthes na sua *Aula*, é precisamente esta uma das “forças da literatura”: a de “jogar com os signos em vez de destruí-los”, a de os colocar numa “maquinaria de linguagem” (ou num “maquinismo”, no léxico de Candido) na qual os *verrous de sureté*, “os breques e travas de segurança” arrebentam, instituindo “no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1980, p. 27 – 280).

Osman Lins, a meu ver, se vale justamente dessa possibilidade, ou melhor, desse poder proporcionado pela linguagem, criando, no interior do cânone gasto da literatura odepórica,

<sup>15</sup> Cf. M. Heidegger. *Ser e Tempo*. 13ª ed. Vol. II. Petrópolis: Vozes, p. 224 e *passim*.

<sup>16</sup> Ler, a esse respeito, o interessante ensaio de H. Farias Dolzane e A. Máximo Ferraz (remetendo aliás, desde o seu título, para o magistério de Heidegger): “*Avalovara*: Tempo, Ser e Linguagem em *O Relógio de Julius Heckethorn*”. In: *Eutomia*, 13, n.1 (Jul. 2014), pp. 261-82.

uma forma expressiva heterodoxa, um discurso em que o *eu* se alterna sempre e, às vezes, se defronta com o *ele*, com o eu-outro que, heteronimicamente, o habita. E isso faz com que *Marinheiro de primeira viagem* – eu diria, talvez, isso faz com que boa parte das obras de Osman Lins se tornem, enfim, travessias fascinantes e terríveis dentro e através da mobilidade da linguagem ou, para retomar a citação inicial, dentro e através de um “processo seja criativo seja crítico, para além da noção de percurso”, significando “o inesperado, um sentido originário das coisas, direção, extravio, nomadismo da caneta ou todas essas coisas juntas”.

O resultado é, no fundo, a reativação da velha alegoria da vida como viagem, balançando entre direção e extravio, e da literatura como testemunho de uma aventura humana que atravessa o tempo e é por ele atravessada de forma, muitas vezes, imponente e inesperada.

#### BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, G. *Infância e História*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

Candid, A. “A espiral e o quadrado”. In: Osman Lins. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, pp. 9-11

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CORTI, M. *Il viaggio testuale*. Le ideologie e le strutture semiotiche. Torino: Einaudi, 1978.

Köhler. *L’aventure chevaleresque* Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d’Arthur et du Graal. Paris: Gallimard, 1974.

LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. 2 ed. São Paulo: Summus, 1980.

LINS, Osman. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979, p. 132

VECCHI, Roberto. “Política da razão crítica: Osman Lins e a reconfiguração da leitura pela escrita”. In: HAZIN, Elizabeth (org.) *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent – CNPq, 2014.

LÉVI-STRAUSS. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. 13ª ed. Vol. II. Petrópolis: Vozes, p. 224 e *passim*

DOLZANE, H. Farias; FERRAZ, e A. Máximo. “Avalovara: Tempo, Ser e Linguagem em *O Relógio de Julius Heckethorn*”. In: *Eutomia*, 13, n.1 (Jul. 2014), pp. 261-82.

Recebido em: 10/07/2022

Aprovado em: 22/09/2022

Publicado em: 11/11/2022



10.29281/r.decifrar.2022.1a\_7