

O luto em *Nove, novena*: a po(ética) da despedida

Izabella Verônica Cardoso da Costa*

Orientador: Dr. Piero Eyben

Resumo: O presente artigo propõe-se a desenvolver um estudo da poética do luto e da temporalidade do *ser*, na obra *Nove, novena*, de Osman Lins. Com foco na representação literária da mortalidade do ser, de sua temporalidade outra, como resposta à morte iminente em seu rosto. Levando em consideração a discussão filosófica acerca da infinita responsabilidade ética implicada na relação com qualquer outro e da Negatividade implícita em toda presença, origem do pensamento e da linguagem. Colocar-se-á também sob análise a natureza da memória como o autêntico lugar do velório e enterro do ente. Serão analisados mais profundamente alguns excertos das narrativas: “Pentágono de Hahn”; “Retábulo de Santa Joana Carolina”; e “Perdidos e Achados”, para a elucidação das metáforas do luto no texto. Este artigo compor-se-á tendo como justificativa a apresentação, nos discursos das personagens e na obra como um todo, dos símbolos que remetem ao silenciamento do ser em sua morte e ao testemunho desta morte, que evoca já a palavra, para dar corpo à memória.

Palavras-chave: *Nove, novena*. Osman Lins. Luto. Memória. Ética.

*Graduanda em Letras – Língua Portuguesa e respectiva Literatura da Universidade de Brasília.

INTRODUÇÃO

Nove, novena, lançado a primeira vez em 1966, trata-se de uma obra divisora de águas da técnica compositiva de Osman Lins. Segundo Nitrini (1987), este livro é como a marca de uma reforma em sua poética narrativa, da ruptura do processo compositivo tradicional da narrativa. Este segundo momento da obra de Lins evidencia sua consciência do processo de escritura do texto, do fazer-literário e de seu endereçamento. As nove narrativas produzidas em *Nove, novena* são caracterizadas pelo escritor consciente de seu ofício, que afirma sua (in)decidibilidade diante da palavra-pedra a ser esculpida.

Quando ficamos diante de um escritor que pensa o texto desde a sua minuciosa composição e que coloca as formas definidas da narrativa em xeque, torna-se essencial uma análise da motivação fundamental – e filosófica – para tamanho labor com o texto, como é possível ver em *Nove, novena*. Osman Lins trabalha milimetricamente a página do texto, compondo não um enredo fechado em si mesmo, em seu início, meio e fim, mas sim construindo, palavra a palavra, símbolo a símbolo, um texto que se abre para o cosmos e sua origem. Contemplando a natureza geométrica e caótica das relações humanas regidas por este cosmos, que aqui toma forma de palavra e escritura, endereçada, e recriando nove microcosmos, nove universos, nove narrativas.

Mas, anterior a qualquer análise mais profunda dos textos, é necessário demora no impulso ético e erótico velado na composição das personagens e dos enredos em *Nove, novena*, a qual vai ao encontro - e rememora - das filosofias preconizadas por Hegel, Heidegger e Lévinas a respeito da responsabilidade ética instaurada na relação com o outro do eu e da negatividade original de todo encontro. Filosofias estas, que possuem suas diferenças e correspondências entre si, como já ressaltado por Lévinas e Agamben em ensaios de estudo e expansão das palavras dos filósofos retromencionados, ecoantes no discurso de alguns personagens e na totalidade da obra de Osman Lins.

A mortalidade imposta ao outro, velada no Rosto de *outrem*, diz respeito também a uma negatividade original e fundadora de toda relação e linguagem, que não se restringe a este *Nada* original, mas se abre para o infinito *sim* da responsabilidade sempre por vir. Quando se demora na questão da *Voz* hegeliana, instância da linguagem e do silêncio, defronta-se com a razão máxima da obrigatoriedade de uma resposta.

Este artigo objetiva a elucidação destes aspectos ontológicos e éticos da linguagem em Nove, novena, propondo uma análise mais profunda das narrativas *Pentágono de Hahn*; *Retábulo de Santa Joana Carolina*; e *Perdidos e Achados*, nas quais permeiam os “temas” da temporalidade do ente e, assim, já de sua mortalidade, e do luto compulsório a toda despedida e morte.

1. (Pentágono de Hahn)

Cada uma das narrativas possui um “motivo” excepcional, como um contexto principal que provoca o discurso dos personagens. E, no caso da terceira narrativa do livro, “Pentágono de Hahn”, a afetação é colossal. A chegada e despedida de uma elefanta, chamada Hahn, atração principal do circo montado na cidade, torna-se o pretexto para os discursos do pentágono de micronarrativas contadas por cinco narradores-personagens. Alguns personagens se entrecruzam em cenários, mas cada um, em seu discurso, conta à sua maneira o encontro com Hahn e os desfechos deste acontecimento. As micronarrativas se passam em contextos espaciais diferentes, Goiana (PE), Recife (PE), Vitória (ES), mas estão intimamente reunidas em um corpo-texto pelo acontecimento imensurável de Hahn.

O estudo desta narrativa compor-se-á a partir da confluência entre a metáfora arquitetada na figura de Hahn e a proposição filosófica de Hegel acerca do problema da voz animal e da articulação desta voz como a gênese da linguagem e do pensamento humano.

A elefanta Hahn é um signo muito bem explorado pela palavra de Osman Lins durante todo o curso das micronarrativas. O primeiro contato com Hahn acontece de diferentes maneiras com cada personagem, e o assunto das micronarrativas que estes personagens contam é influenciado por este encontro. Hahn adquire múltiplas conotações para cada um dos personagens, na medida em que é a metáfora da experiência do silêncio e da morte, do rosto sem palavra e sem voz até a morte absoluta; da necessidade de falar diante da mudez; do rosto mudo. Mudez que interpela a linguagem.

Explicável também que, duas semanas após a elefanta haver chegado, eu, de tanto ouvir falar nos seus modos, sentisse, quando soava no ar sua trombeta, um sentimento raro, uma alegria. Tinha a impressão de que ela me chamava; dei a responder àqueles gritos, sentindo-me culpada se não o fazia. (LINS, 1994, p. 36).

Hegel propõe a voz como a autêntica expressão do animal no momento de sua morte. Quando, em sua morte, “uma voz, exprime a si mesmo como si mesmo suprimido” (HEGEL *apud* AGAMBEN, 2006, p. 66). Na morte do animal sua voz torna-se a legítima expressão de si, do retorno para o silêncio. Na mortalidade do animal nasce a possibilidade da linguagem humana, que seria a articulação desta voz da morte, num movimento de “suspensão e conservação deste traço evanescente” (*idem*, p. 67).

Hahn guarda, em seu símbolo, o silêncio do animal de que falara Hegel. Em seu gigantesco corpo, a voz somente é possível como a máxima expressão da vulnerabilidade frente à mortalidade. Simbolizando esse traço negativo da ausência de linguagem em um corpo que tanto fala. Traço de silêncio que requisita uma resposta, “suspensão” desse silêncio, e interpela os personagens a narrarem, diante do silêncio, suas impressões sobre Hahn, ficando inevitável a narração também de si, já afetado por esta mudez. Mudez que interpela a linguagem.

As reverberações deste pensamento sobre a origem da voz e da linguagem estão incorporadas no texto como um todo e, principalmente, no

discurso do narrador-personagem, marcado por um círculo dividido horizontalmente ao meio, o qual compõe expressivamente essa metáfora da resposta compulsória no face a face com a mudez e a mortalidade do rosto.

Se houvesse deixado para vir de trem, não veria a elefanta: [...] Um velho contempla-a. Estão os dois sozinhos, sozinhos à sombra, cercados pelo escaldante silêncio, e Hahn tem no ar uma das patas; executa interminável dança [...] Perguntou-me o velho se não acho cruel prender o animal, isolá-lo de seus companheiros, amestrá-lo com banhos, cânticos, agrados enganosos, gritos, tudo por dinheiro. Sorri sem responder. Como poderia concordar, se acho que palavras não domadas, soltas no limbo, sós ou em bando, em estado selvagem, são potestades inúteis? Num gesto onduloso, Hahn alongou a tromba; sopra-me entre os dedos. (*idem*, p. 34).

Na presença da elefanta, na presença do seu cerco de “escaldante silêncio”, o personagem que, com o decorrer de sua micronarrativa, aparenta ser um escritor, ou que tem a necessidade de tornar-se um ao ver Hahn; confronta-se com sua própria mudez, sua “esterilidade” diante da palavra, sua única forma de apreender às memórias que tanto busca reviver. O escritor encontra-se então servo, e não mais senhor, da sua linguagem. Exposto ainda mais ao silêncio, ao seu próprio silêncio escaldante. Ao impossível retorno às experiências, em esquecimento na memória.

Pensando a máxima que propusera Lévinas sobre o rosto como o lugar da “exposição extrema”, “o lugar original do significativo (*sensé*)” (LÉVINAS, 2004, p. 193), o rosto bestial de Hahn é também a nudez da expressão, da linguagem, o “sem-defesa” (*idem*), o sem-palavra, o sem-segredo. Ao mirar o rosto de Hahn, revela-se também a sua mortalidade, que reclama o outro, responsabilizando-o por saber da sua única possibilidade, da morte iminente em seu rosto. O escritor-personagem parece estar ciente do apelo no olhar de Hahn e descobre-se cúmplice de sua “miséria de expressão” (*idem*), culpando-se por seu próprio silêncio.

Um monstro, ao sol e no silêncio; um paquiderme, não de grandeza, mas de aridez e pobreza interior; com a agravante de que tudo em mim é secreto, não

provocando, ainda que acidentalmente, o interesse alheio; com a atenuante de não ser mudo, mas dispor da palavra, instrumento que manejo mal, podendo amestrar-me, para consignar, se não meu exílio, minha constância no sentido de rompê-lo. (*idem*, p. 38).

A solidão que penetra o rosto mudo de Hahn afeta os personagens, que se tornam cúmplices da existência de Hahn e, conseqüentemente, de sua temporalidade, invisível para a elefanta, mas que lhe é a única possibilidade de ter voz, de expressar a si mesmo em sua solidão mais própria, a morte. Quando em-face do rosto de Hahn, descobrem em si a própria mortalidade, da qual, assim como a elefanta, não podem escapar. O rosto de Hahn torna-se o espelho do Tempo que devora também as palavras, as relações e as experiências, que se tornam rastros em restância, ruínas, memórias.

É preciso observar também as semelhanças ressaltadas pelo escritor entre as técnicas de adestramento de Hahn e os esforços necessários para “cercar as palavras, amestrá-las depois com agulhão e banhos” (*idem*, p. 51). A comparação é poética, magros riscos com o poderio e a “potestade” de paquidermes colossais. O exercício de escrever como o exercício dos domadores de elefantes. A linguagem é o “agravante” e “atenuante” nesta relação; é o que o torna “secreto”.

Observando a elefanta, penso no seu olfato sensível, recordo o velho que me interpelou na véspera. Caçadores, buscando este animal capaz de destruir, em minutos, aldeias inteiras, valem-se de teias de aranha, para saber de que lado sopra o vento, não ser denunciados. Teias de aranha são instrumentos de astúcia, ajudam a enredar os elefantes. Silêncio, perseverança, audácia, paciência, teias, os sentidos alerta, armas que terei de obter, para cercar as palavras, amestrá-las depois com agulhão e banhos. Haverá que artes de ensinar-lhes? (LINS, 1994, p. 51).

São perceptíveis algumas similitudes entre o personagem escritor e Osman Lins: o personagem faz algumas menções à avó e à tia, familiares que Osman Lins valorizava muitíssimo em vida; a micronarrativa se passa no

Recife; e, claro, o ofício – e fado – que ambos possuem: escrever. Tendo em vista este traço autobiográfico, é possível pensar a preocupação do escritor com sua missão de apreender o inapreensível e de ultrapassar o mero relato do diário, que retoma as lembranças, mas também as deforma.

A escritura como o lugar da memória. No texto as memórias ficam encriptadas em riscos que adquirem significações infinitas a cada leitura. A escrita como a única possibilidade de realmente estar novamente em contato com estas memórias. O único lugar onde é possível responder Hahn, dizer-lhe adeus, ser solidário com sua morte iminente em todo olhar.

E o homem do olifante continua indiferente à melodia e ao ritmo, soprando como um possesso. Hahn, tapetes na testa, no dorso, parece animar-se, revestindo-se a meus olhos de inesgotáveis significações. Não posso desviar a atenção daquela imensa e fantástica besta enlutarada, até que o homem do olifante se aproxima. Fixo-o como se ele - e não eu - brandasse-me estas ordens: “Enterra os mortos. Escreve, não importa como nem o quê. [...] Sejam as recordações, não renegadas, campo sobre o qual exercerás a tua escolha, que virá talvez a recair sobre tuas próprias mortes, sobre elefantes que nunca mais verás, para entregar tudo aos vivos e assim vivificar o que foi pelo Tempo devorado. Atravessa o mundo e suas alegrias, procura o amor, aguça com astúcia a gana de criar”. (LINS, 1994, p. 62).

Na despedida de Hahn tem-se a consolidação da metáfora da mortalidade e temporalidade de sua presença. A elefanta que a cada um afetou diferentemente, agora, marcha para o perigo do esquecimento, para o lugar do nome, que é “como imediato existir de si e da coisa nominada” (AGAMBEN, 2006, p. 65), em direção à memória.

O personagem-escritor descreve a despedida como um enterro, em que Hahn, ainda viva, é levada para o cemitério da memória, do nome e da metáfora, onde permanecerá em seu traço mais autêntico: a mortalidade. A procissão que a leva para fora da cidade vela seu corpo a caminho do desaparecimento e do retorno ao próprio silêncio, sem a interferência da

linguagem humana para desnudar sua mortalidade e expô-la às infinitas significações que seu rosto propõe.

Todos vão calados, seguindo a elefanta, o acompanhamento é como o de um enterro. [...] “Ela é um morto - digo com raiva. Vai para o cemitério com suas próprias patas. Morre em todas as cidades aonde chega.” Vejo-me, eu mesmo, igual a qualquer um daquela multidão, rastejando atrás de coisas defuntas. (*idem*, p. 61).

Quando o ente de Hahn se torna ausente, sobre ela pesam vários significados, que a encobrem da temporalidade da lembrança. “Presença ou ser que é também modalidade temporal” (LÉVINAS, 2004, p. 206). O presente em que Hahn existe é estendido para além da sua presença empírica e deformado pelo sentido de *ser* que lhe é atribuído, não apenas mais de existir enquanto matéria, mas sim de ultrapassar e transfigurar esta existência em monumento memorial. O cortejo religioso segue Hahn até o seu completo desaparecimento no mundo sensível, como num enterro, em que se segue o morto até a sua inteira imersão na terra, onde já não poderá ser visto. Onde nascem as memórias do morto, as palavras que se colocam sobre seu túmulo, como se fizessem parte da terra que lhe encobre o caixão. Onde só existe a possibilidade da memória.

Hahn vai mais rápida, agitando as orelhas. Parece-me alada, animal translúcido, quase imaterial, mais alto do que todas as casas, não mais um morto, emblema agora do grande e do impossível, de tudo que é maior do que nós e que, embora acompanhemos algum tempo, raras vezes seguimos para sempre. (LINS, 1994, p. 62).

A transfiguração de Hahn em memória e metáfora é capitada pelo escritor, por este ser também metáfora da escritura, da palavra como o instrumento mais próprio para o enterro do ente nas terras da memória. A reminiscência constrói-se na linguagem e na metáfora que é toda palavra selvagem, “emblema agora do grande e do impossível”, da impossibilidade de apreensão do nome “Hahn”. Que é cripta, caixão, tumba, para o rastro da

existência de Hahn, para a memória de seu rosto. Daquilo que não está mais ali, em presença, mas ausente na metáfora do seu Nome.

O ritual, quase religioso, de levar a elefanta até os portões da cidade dá corpo para o símbolo do infinito dever ético de lembrar Hahn, “de não deixar outrem morrer só, quer dizer de responder pela vida do outro homem, sob pena de se fazer cúmplice desta morte” (LÉVINAS, 2004, p. 198). Ao acompanhar Hahn em seu desaparecimento, cada personagem torna-se cúmplice do desvanecer de sua presença, da temporalidade outra de sua presença muda e cheia de significados.

2. (Retábulo de Santa Joana Carolina)

Retábulo de Santa Joana Carolina, narrativa central do livro *Nove, Novena*, de Osman Lins, tem como motivo e enredo a criação de um retábulo, espécie de “quadro” entalhado em madeira, no qual são representados motivos e figuras religiosas. No caso do retábulo esculpido com esta narrativa, a justificativa é a sacralização de Joana Carolina por meio dos discursos dos personagens-narradores, que contam sua santidade em vida, esta todo tempo dedicada ao outro. O Tempo e a Morte são afirmados aqui por meio da narração da vida de Joana Carolina até o momento de sua morte e canonização como nome-santo, da vida de sacrifício pelo outro, sua canonização como ente vivente, pela justiça e pelo amor.

Joana Carolina, a personagem, é lembrada por sua vida. A resposta demandada por sua morte é a afirmação da vida. Sua realidade se constrói na linguagem, como confissão de quem a confessa; confessando sua cumplicidade no lento caminhar de Joana para a morte, e lembrando também a própria mortalidade de si, das memórias do cruzamento das suas vidas com a de Joana. Joana Carolina é o símbolo da benignidade e santidade conquistadas por sua retidão em-face do outro, sua tentativa de ser justa durante toda vida. Os personagens tornam-se os escultores deste retábulo na medida em que narram suas frágeis e deformadas memórias de Joana

Carolina, tentando, com a construção de quadros que somente eles podem pintar, pois foram as testemunhas de sua ética implacável e integridade de espírito.

Joana Carolina ficou lembrada, inscrita, por sua humanidade, sua alteridade. Vê-se a vida de Joana Carolina sendo contada pelas testemunhas da existência deste Nome. Joana fala por meio das vozes que a lembram, tirando seu Nome do esquecimento, com a declaração de sua ausência sempre presente na memória. Em infinita eminência, sempre contada, afirmada, lida, rememorada. Joana é agora seu Nome. Nome dito através da memória.

O núcleo do título da narrativa já introduz um dos artifícios usados para compor o texto e, assim, o rastro deixado por Joana Carolina; entendendo por rastro as memórias enlutadas do encontro, as cinzas da constante e iminente explosão do encontro do “ser-aí” (Dasein) com o “ser-no-mundo”, proposto por Heidegger em *Ser e tempo* (Sein und Zeit).

O *Retábulo* é dividido em onze Mistérios e o Mistério Final, cada um com seus narradores e personagens e introduzidos por um marcador-símbolo que identifica o narrador daquele mistério. A partir do nome dado às partes do texto é necessário pensarmos no segredo, no enigma, no indizível e desconhecido que as memórias de Joana Carolina evocam. “Mistério” também é a classificação usada para peças teatrais da Idade Média inspiradas em assuntos religiosos, nas quais havia a intervenção de Deus, dos santos, dos anjos e do diabo. Nos mistérios deste retábulo, a intervenção vem de Joana Carolina e da palavra-risco que sua memória roga.

Cada mistério, exceto o Mistério Final, é “introduzido” por um texto de indiscutível natureza poética, que parece tornar (im)possível a passagem do universal, do Desconhecido, do Mistério, do Segredo, ao particular, dizível, relatável, às representações coletivas. Esses textos, como toda poesia, estão metalinguisticamente ligados à construção do mundo, não de qualquer mundo, mas do mundo literário, da palavra, da palavra-água-terra-fogo-ar; à eterna afirmação da origem secreta da escritura, do encontro. A palavra como o todo.

Aquilo do que não podemos fugir. A morte. Palavras-astros, que (des)orientam o universo, criam sua própria sintaxe: o caos.

A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza. Sua oscilação entre a paz dos copos e as inundações. Talvez seja um mineral; ou um ser mitológico; ou uma planta, um liame, enredando continentes, ilhas. Pode ser um bicho, peixe imenso, que tragou escuridões e abismos, com todas as conchas, anêmonas, delfins, baleias, e tesouros naufragados. Desejaria ter, talvez, a definição das pedras; e nunca se define. Invisível. Visível. Trespassável. Dura. Inimiga. Amiga. Existem os ciclones, as trombas marinhas. Golpes de barbatanas? E também as nuvens, frutos que, maduros, tombam em chuvas. O peixe as absorve e cresce. Então este peixe, verde e ramal, de prata e sal, dele próprio se nutre? Bebe a sua própria sede? Come sua fome? Nada em si mesmo? Não saberemos jamais sobre esse ente fugidio, lustral, obscuro, claro e avassalador. Tenho-o nos meus olhos, dentro das pupilas. Não sei portanto se o vejo; se é ele que se vê. (LINS, 1994, p. 79-80).

A narração no *Retábulo* quebra com a sintaxe da narrativa comum. A forma aperspectiva do texto, em que o tempo e o espaço são descritos como se esculpisse a madeira do retábulo com a fotografia da memória, “as ruínas da ruína” (EYBEN, 2013, Notas de aula), do que ficou em restância, quando morreu o “ser-aí” (*Dasein*), o ser da presença.

A vida de Joana é entalhada na madeira e na memoração de quem a lê, cavada até mostrar somente o milagroso e humano, a memória, o rastro da experiência, que só é experiência quando narrada. Os narradores entalham, com a palavra, o retábulo de Joana, à medida que confessam suas memórias, guardadas no pensamento como quadros pintados, marcados desde o luto, desde a necessidade de rememorar, representando-o, cavando na memória o dispensável, o trivial, fazendo aparecer o rastro, “deixado para criar a relação com o outro” (EYBEN, 2013, Notas de aula), não no sentido da utilidade, mas da necessidade.

Entre a narração (esta, a da Negra sem nome que acompanha quase todo percurso da vida de Joana Carolina. É uma das personagens que mais tem voz no livro, narra o nascimento de Joana e a morte de sua mãe,

Totônia) aparece o entalhamento da palavra, da memória, a composição das fotografias que comporão o retábulo, das ruínas da ruína:

Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: “É gente ou é homem”. [...] Aquelas quatro crianças que nos olham do outro lado da cama, guardando nos punhos fechados sobre o peito seus destinos sem brilho [...] (LINS, 1994, p. 73).

Sobre os traços biográficos, é preciso saber que Osman Lins escreve no *Retábulo de Joana Carolina* o seu luto por sua avó, Joana Carolina, a figura materna que teve durante a vida, pois sua mãe morreu aos dezesseis dias de nascido do escritor, não tendo deixado nem ao menos uma fotografia de seu rosto.

No *Retábulo* suas memórias enlutadas, incorporadas da existência de sua avó, suas vivência e experiências, que só se consagram, segundo a teoria de Derrida sobre o ente, na dissimulação do eu “como tal”, quando narradas pelo “como se” da linguagem, da literatura, da metáfora. Escreve por ela, para ela, sobre ela. Acima dela, do ser da presença, das suas verdadeiras experiências. Além do que realmente foi, do “como tal”, transfigurando o “ser-no-mundo” de sua avó em uma humilde professora que leva seu nome, afirmando sua existência e memória, não só para si, mas para todo outro.

É uma narrativa construída, é a biografia da minha avó paterna, mas, se ela fosse apenas a biografia corrida da minha avó paterna, ela seria apenas a história de uma mulher em Pernambuco. Mas esta narrativa é construída em 12 quadros ou mistérios, cada um deles relacionado com os símbolos do zodíaco. Então já não é mais uma história de uma mulher vivendo em Pernambuco, é a história de uma que viveu em Pernambuco projetada contra as constelações, projetada contra o mundo (LINS, 1979, p. 223).

Pensando a escritura como a responsabilidade perante o outro, o dever-fazer, sempre por fazer, nunca feito; por dizer, nunca dito. Desde o outro, para o outro. Do outro. O outro como o sujeito e objeto da sentença. Sentença infinita. Negando qualquer lei da mortalidade absoluta, sempre em afirmação à

vida, ao sobreviver à morte. Pois só há sobrevivência após a morte. A única forma de dizer a morte do outro, o luto, é sobrevivendo a ele. É escrevendo sobre a vida, acima e ao redor, nas bordas do limite, à beira do abismo. É se responsabilizando pelo resto, em restância: a memória.

Toda narração é uma narração da morte, uma representação do luto. No *Retábulo de Santa Joana Carolina*, assim como no *Circonfissão*, de Derrida, e *Confissões*, de Santo Agostinho, o ente presentificado desde sua ausência não é que narra seu ser-aí, típico do narrador autodiegético, que à medida que fala de si, se questiona. Neste contexto é preciso pensar o narrador como quem conta o ser-no-mundo de Joana, mas, no entanto, ao fazê-lo, confessam o ser-aí de si, a partir da experiência milagrosa do encontro com Joana. Confessam o inconfessável. O indizível que deve ser dito, sempre dito e sempre por dizer.

Pareço-me bem mais com o diabo, do que com gente. [...] Mesmo assim, olhando-a, eu me sentia às vezes perturbado. Vinha, de dentro dela, uma serenidade como a que descobrimos nas imagens de santo, as mais grosseiras. Um som de eternidade. Tenho a consciência tranquila: para deitar-me com ela, fiz o que se pode. [...] Absurda mulher. Nunca entendi suas contas, ela possuía o dom da multiplicação. Eu também, a meu modo: nesse ano, me nasceram dois filhos. Mas eu queria ter um era de Joana. (LINS, 1994, p. 86).

Este trecho é parte do Sexto Mistério, narrado pelo filho do Senhor do Engenho Serra Grande, onde Joana Carolina trabalhou por “Sete anos, sete meses e sete dias” (LINS, 1994, p. 94) como professora. Nesta narração, é imperativo perceber como, entre o relato, a confissão surge. A confissão é a resposta à demanda do outro. À demanda de responsabilidade vinda do outro, desde o luto, antes da morte.

O filho do dono do Engenho revela que, no seu caso, o milagre de Joana Carolina agiu por dentro, no espírito, para além da experiência. O impossível, o milagroso, está aí: no ato da confissão, na narração do inconfessável, “na afirmação de si outramente” (EYBEN, 2013, Notas de aula).

Tive-lhe ódio, durante alguns anos. Emprenhava as mulheres e detestava os filhos que nasciam, porque nenhum era *seu*. Com o tempo, o ódio foi passando, veio uma espécie de enlevo, talvez de gratidão. Acabei achando que Joana Carolina foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério. (LINS, 1994, p. 88).

Pela lógica proposta por Derrida, é preciso pensar que “o contingente restante está para além do contingente constante”, a narração para além do relato, no lugar do luto. Onde o ente que morre deixa, em restância, seu corpo na memória. Em intrusão. Incorporação sempre por vir. Em toda leitura. Em todo contar da memória. A temporalidade é deformada pela palavra, que expande as bordas da memória e cria o espaço da metáfora e do símbolo.

No “Mistério Final”, o décimo segundo, o qual completa a passagem do Sol por todos os signos, e a travessia de Joana Carolina pela vida, a narração começa diretamente no discurso do narrador, um “Nós” que é a síntese do um no todo, da particularidade na universalidade, possibilitado na linguagem. Diferentemente dos outros onze mistérios que marcavam a transição do universal-cósmico para o particular-humano, esse mistério é narrado por um “Nós”, identificado com símbolo do infinito, para simbolizar a voz que narrará o enterro de Joana Carolina. O infinito “Nós” narrando o momento do enterro e do luto. O infinito é o símbolo da procissão encarregada de levar Joana Carolina para o cemitério. De levá-la também em si até que seja também devorada pelo Tempo. Num infinito movimento de entrega à Morte.

Em “Nós” inclui-se o leitor, que agora também carrega em si a intrusão do outro, suas memórias, inscritas no pensamento, de cor. E pela linguagem faz parte do luto de Joana Carolina, participando de sua travessia para os confins da palavra. Esta Voz que é o todo, que fala o silêncio, a presença da ausência. A própria linguagem, enquanto poesia. O que une todo ser no mundo, a língua. A palavra-senha, capaz de possibilitar o encontro; e daí já o luto, anterior à própria Morte, como a promessa da rememoração.

Reunião estranha: todos de lábios cerrados, mãos cruzadas, cabeças descobertas, todos rígidos, pálpebras descidas e voltados na mesma direção, como expectantes, todos sozinhos, frente a um grande pórtico através do qual alguém estivesse para vir. Um julgador, um almirante, um harpista, um garçom com bandejas. Trazendo o quê? Sal, cinza, absinto? Dentes, mofo, limo? Tarda o Esperado, e os pedaços desses mudos, desses imóveis convivas sem palavras, vão sendo devorados. Humildemente, em silêncio, Joana Carolina toma seu lugar, as mãos unidas, entre Prados, Pumas, Figueiras, entre Açucenas, [...] entre Bezerras, e Peixes, e Narcisos, entre Salgueiros, e Falcões, e Campos, no vestido que era o das tardes de domingo e penetrada do silêncio com que ficava sozinha. (LINS, 1994, p. 117).

A existência de Joana Carolina é afirmada na linguagem e pela linguagem. Joana Carolina, em seu enterro, transfigura-se no Nome, no Nome que é próprio de cada um e de todos, à medida que todos têm um nome. Podemos ler a linguagem. Joana Carolina, o nome, passa completamente para o lugar da palavra, do “como se”, da linguagem como afirmação da vida que resta. Todos à espera de uma resposta, “frente a um grande pórtico através do qual alguém estivesse para vir”, do estrangeiro, navegador do mais profundo oceano-palavra, do poeta, como aquele que mantém todo o tempo a cabeça descoberta ao Desconhecido, ao Infinito.

O poeta é aquele que pode unir o nome Joana Carolina a tantos outros nomes, na memória da Escritura. “Tarda o Esperado”, aquilo que recuperará o Nome do esquecimento, do silêncio que o penetra após a morte do ente, o emudecimento, e o consome, como uma “boca vazia”, com sede de palavra.

3. (Perdidos e achados)

A nona e última narrativa do livro pinta um cenário de buscas a um menino perdido por um ato de descuido do pai, quando estavam numa praia do Recife. Deste cenário, pintado minuciosamente com imagens da criação e evolução da vida na Terra, emergem discursos que dão corpo e

palavra ao movimento das perdas e dos ganhos em dimensão macro e microcós mica. As dinâmicas do Tempo e Espaço estão propostas em símbolos que os narradores personagens constroem ao confessarem suas próprias perdas, arquitetadas por esta dinâmica irreduzível e universal. Fundamento de todo acontecimento e luto.

Há muito a representação da harmonia e simetria das forças regentes de todo o cosmos, como o Imperativo absoluto do qual não se pode fugir, é parte da longa discussão filosófica sobre a origem do pensamento e do sentido. Heidegger esclarecera a Negatividade – iminente já no título e enredo “principal” da narrativa – presente na dimensão do ser lançado para o outro, na sua modalidade mais original, o ser-aí (*Dasein*), que é já a ausência deste ser, por estar lançado à sua negatividade, como metafísica fundamentadora de todo ser. A simetria aqui proposta é a de que todo pensamento e linguagem está sempre retornando à sua origem, o Nada, o não-lugar, o não-encontro, a não-linguagem, o silêncio de toda Voz. Dali, onde tudo parte e retorna.

Sendo, o *Dasein* é lançado, não foi conduzido por si ao seu *Da*. Sendo, o *Dasein* é determinado como um poder ser, que pertence a si mesmo, embora *não* como se tivesse dado a si mesmo a própria posse [...]. Uma vez que ele próprio *não* pôs o fundamento, ele repousa em seu peso, que a tonalidade emotiva (*Stimmung*) lhe revela como um fardo [...]. Ser-fundamento significa, portanto, *não ser jamais* dono do próprio ser mais próprio desde o fundamento. Este *Não* pertence ao sentido existencial do ser-lançado. (HEIDEGGER *apud* AGMBEN, 2006, p. 77-78).

Este fardo converge com o pensamento de Emmanuel Lévinas acerca da responsabilidade frente à face mortal do outro, já exposto aqui, em que o *ser* do eu questiona-se sobre este lançamento ao *ente* do outro, sobre o despir a mortalidade deste rosto. O Rosto como a eleição do eu para preocupação com a morte do outro. Para a investida do eu contra a mortalidade de outro, contra sua alteridade absoluta, que o levará à eterna solidão da memória restante e do Nome. O rosto como o imperativo de toda ética e filosofia.

O primeiro discurso, diferentemente de todos os outros cinco de *Perdidos e achados*, inicia-se sem um marcador iconográfico, com uma ausência marcada. Pensando que em uma narrativa, onde todos os outros discursos são marcados por esse recurso, a ausência deste nome-símbolo, que identifica as vozes no texto, não é inconsciente e representa já este silenciamento e negatividade da perda do Nome, do enunciador das memórias; a fim de reconstruir, na metáfora e na linguagem poética, o cenário macrocósmico do enredo: a origem dos desaparecimentos e dos descobrimentos na gênese da vida microscópica e marinha.

A praia é uma terra de ninguém que as águas perdem e reconquistam. Regidos pelo ciclo das marés, os bichos que povoam esta fronteira e que na origem foram habitantes do mar desde muito aceitaram a ingrata condição de seres disputados pelos mundos talássico e terreno. (LINS, 1994, p. 170).

É possível conceber que a “terra de ninguém” figura o lugar autêntico da Negatividade, a “fronteira”, o lugar das investidas e das cessões da Morte, da Abertura, do Nada, da não-linguagem, do silêncio: as bordas frente ao Abismo. Este discurso, iniciado pelo silêncio do Nome, é o próprio e original “não-lugar” da narrativa, de onde a palavra irrompe o silêncio e torna-se texto, marca, Escritura. O lugar onde o “dar-se à morte” (EYBEN, 2013, Notas de aula) é possível, o retorno ao Nada original. Figurando esta negatividade, transmitida também de todas as vozes desta narração e presente em todo o livro. A escritura como o lugar do luto, da oração pelo luto. A escritura como o lugar das novenas que se reza pelos mortos emudecidos pelo Tempo.

Os discursos subseguintes são motivados pela apreensiva e distraída busca de Renato por seu filho-perdido na praia. Irrompem do diálogo de Renato sobre seu filho com um desconhecido as memórias dos personagens-símbolos sobre suas privações e perdas para o movimento da negatividade do cosmos, original desde a ontologia do ser-no-mundo, de sua ausência de si.

No conhecimento, relação à presença, isto é, ao ser, na ontologia que se faz no lugar original ou parte do sentido [...]. Estas estruturas marcam, com efeito, o retorno a si do pensamento absoluto, a identidade do idêntico e do não idêntico na consciência de si, reconhecendo-se pensamento, infinito, “sem outro”, em Hegel. (LÉVINAS, 2004, p. 183).

Há, entre estas lembranças das perdas de si nos entes perdidos, uma micronarrativa, contada por uma mulher distraída pela busca de Renato, que traz como enredo principal a busca de seu irmão por um retrato do rosto de seu pai e do inesquecível que fora esquecido.

[...] é quando as velhas certezas se fazem negações, e transformam-se em dogmas questões sobre as quais antes ele nem ousava cogitar, quando certas perguntas antes respondidas transformam-se em respostas delas mesmas, é em sua quando perde a fé que meu irmão passa a ocupar-se com o rosto de nosso pai, como se precisasse de outra face, para substituir a de Deus, agora oculta. (LINS, 1994, p. 186).

Colocando sob análise o símbolo do Rosto, que nesta micronarrativa é tornado metáfora – sendo esta já uma ausentificação do significado e, por isso, negatividade e luto do verdadeiro significado deste Rosto – do achado-impossível. Quando se pensa a filosofia por trás do Rosto, metáfora da fronteira do ente, do ser na sua instância mais nua, despido de toda linguagem, é necessário retornar às palavras de Lévinas: “nudez e miséria da expressão como tal, isto é, a exposição extrema, o sem-defesa, a própria vulnerabilidade” (LÉVINAS, 2004, p. 193).

Mas este em-face do rosto na sua expressão – na sua mortalidade – me convoca, me suplica, me reclama: como se a morte invisível que o rosto de outrem enfrenta – pura alteridade, separada, de algum modo, de todo conjunto – fosse “meu negócio”. (LÉVINAS, 2004, p. 194).

O Rosto, princípio de toda Filosofia, Justiça e Amor, torna-se aqui metáfora, incorporado parte da narrativa, da escritura. Filosofia sob risco da literatura (EYBEN, 2013). A responsabilidade impossível pela mortalidade deste Rosto está representada como literatura, Verbo e palavra. A única

possibilidade de lembrar o rosto de seu pai é esquecendo-o, tornando-o memória, para ser descrita e relembada, destruída, tornada ruína, e, novamente, tornar-se memória. Ciclo infinito de ecos do Rosto e da memória do Rosto. Da inesquecível memória do Rosto.

Pensando que Osman Lins, em entrevistas e comentários sobre suas obras e sua motivação literária, já deixara explícito várias vezes a influência das suas memórias em suas obras. Alguns personagens levam nomes de familiares seus, como é o caso de *Retábulo de Santa Joana Carolina* neste livro; sendo indícios desta biografia tornada literatura que ele próprio deixou claro estar escrevendo com a totalidade de suas obras. Suas memórias ocultas na escritura.

Em entrevista à revista *Escrita*, citada logo abaixo, o escritor confessa o imperativo que o leva a escrever, importantíssimo para a análise que se faz aqui, revelando o endereçamento de toda sua obra literária à sua mãe, ao seu rosto desconhecido; desconhecido e, por isso, infinito:

Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. [...] Esse negócio acho que me marcou bastante. Já tive oportunidade de dizer que isso configura minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe. Isso talvez tenha me conduzido a suprir de algum modo, através da imaginação, essa ausência. (LINS, 1976, p. 211).

Esta personagem e narradora é a única mulher com voz em *Perdidos e achados*, e este não é também um ato inconsciente de Osman Lins, que valoriza e defende o gênero feminino em suas obras como abertura para o belo e o sagrado, sendo explorado em todas as narrativas em *Nove, novena*. Considerando então que o escritor, depois da morte de sua mãe dezesseis dias após seu nascimento, fora criado por sua avó, Joana Carolina, e sua tia, Laura, duas personalidades femininas que ganharam corpo e retrato em palavras das obras de Lins, percebe-se a consciência do escritor também sobre esta personagem e seu traço.

As memórias da personagem encenam o rastro do rosto, em restância desde o primeiro olhar, “Um rosto raro. Valia a pena vê-lo ao menos uma vez na vida.” (LINS, 1994, p. 172); impossível de ser evocado por sua frágil e débil memória, capaz de esquecer o rosto de seu pai apenas por tê-lo contado para o irmão, tendo-o destruído com a apreensão da palavra, da descrição, da narração deste Rosto. Como o próprio Osman terá feito com a tentativa de rememoração e recriação do rosto de sua mãe, que, no infinito-fim da escritura, acaba deformado.

De tanto repetir a meu irmão, sempre mais exigente de pormenores, esse olhar, o rosto, o corpo e a voz de nosso pai, esqueço-o. Sua lembrança, deslizando sobre ela minhas próprias palavras e o que meu irmão desejava ou supunha que ele fosse, apaga-se. [...] meu irmão desfaz a única imagem nítida de nosso pai. [...] Tenho, primeiro, de reviver o modo como aquele marinheiro fabrica dornas e tonéis, molda as aduelas, arredonda os arcos e ajusta as peças [...]. Tenho de evocar os instrumentos do ofício, exercido sem compasso nem régua, com olho sábio e mãos que sabem as justas medidas [...] e de recompor a música, o ritmo que nosso pai inventa ao martelar as tábuas na fase última de cada unidade, ritmo sujeito a variações inúmeras, sempre novas e todas semelhantes. (LINS, 1994, p. 185).

O rastreio é fracassado por acontecimentos de natureza banal, efêmeros e, de certo modo, irônicos. O tão sonhado e imaginado retrato de seu pai é para este cosmos-devorador apenas mais um alimento, “Os retratos estavam pelo chão, por cima das cadeiras, os filhos dos vizinhos até rasgaram alguns.” (*idem*, p. 193). Rastros apagados, memórias esquecidas, fotografias rasgadas. Escritura fracassada. Impossível rememoração. Metáforas do retorno infinito da linguagem para o silêncio, da memória ao esquecimento, do encontro ao rastro; da Negatividade original; do fim infinito que implica o retorno infinito; da ausência da presença.

A narração da incansável busca do irmão por indícios do rosto de seu pai faz recordar a tentativa do próprio Osman Lins de remontar o rosto de sua mãe através de sua escritura. Ciente da necessidade de resposta a esse rosto desconhecido, sem forma ou consistência, ausente desde a ruína, o

escritor dedica-se a sua resposta, tornando-a infinita, enquanto texto, palavra escrita na memória de outros. Reverberação deste rosto em toda busca e todo achado.

Há, nesta narrativa, outro aparecimento da voz identificada com o símbolo do infinito, que se identifica como “Nós”, personagem-narrador do décimo segundo Mistério do *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Este “Nós” narra aqui o descobrimento do corpo de um menino que fora atacado por tubarões, cena também presenciada pela personagem-narrador feminina, na mesma praia onde se sucede a perda do filho de Renato. Como no *Rétabulo*, o “Nós” é representado por um coro fúnebre, imerso no luto da morte do menino, da tentativa de falar diante da Morte e identificado com o símbolo do infinito.

Nós, que tanto perdemos, cercamos este menino. Nós, que tanto buscamos, achamos este morto, vítima do mar numa cidade conquistada ao mar. [...] Aqui estamos em torno do menino, quase nus, embebidos de sol, de compaixão, respirando o ar salino e a luz da tarde que começa. Sabemos ser vulneráveis e frágeis como ele, ter ouvidos surdos quanto os dele, olhos desatentos quanto os dele. (*idem*, p. 196).

Como no Pentágono de Hahn, a Morte aparece como o símbolo maior da temporalidade do ser, da temporalidade do Todo, do “Nós”, que é fracassado desde a tentativa de fusão. Esta entidade fracassada confessa a cumplicidade na morte do menino, a sua última, e infinita, tentativa de não deixar o outro só em sua morte. Velando o corpo do morto, é a última possibilidade de não o abandonar para os bicos das gaivotas, que nada questionam de seu alimento. Testemunhando o momento que lhe foi mais próprio: sua morte. Preocupando-se com esta morte, que não é ainda a sua, mas que lhe diz respeito desde o primeiro olhar.

Choremos pela criança, como se por nós chorássemos, nós, meio homens meio peixes, dóceis anfíbios, viventes do incerto. [...] Então choremos, por nós e pelo morto. (*idem*, p. 197).

O “Nós” é símbolo da impossível fusão do Eu e do Tu, por conta da temporalidade outra dos constituintes desta sentença impossível. Quando morre o menino, morre também uma parte do Nós, o tu diminui-se a um Eu, que chora ao testemunhar essa união fracassada. Nós, a sociedade impossível, a qual acaba de se juntar o leitor, teme a morte do Tu, do outro, porque esta também lhe diz respeito, também a dissimula. Na morte do Tu o Eu descobre a própria morte, a morte de Nós. Descobre a eternidade de seu fado em dissimular-se no outro, até que seja ele mesmo o servo da morte.

Quantas vezes fomos invadidos, cobertos, devastados, por mares cujos nomes não sabemos? [...] Muito perdemos, perdendo vivemos, largamos o que temos, ganhamos e havemos, quebramos, desperdiçamos, guardamos, não encontramos, usamos, rompemos o frágil e fazemos limalha dos bens resistentes. (*idem*, p. 199).

CONCLUSÃO

Nove, novena alcança, com a extensão das nove narrativas e das micronarrativas que se abrem em algumas delas, um tom sublime e poético de Adeus. A reunião dos símbolos que aqui foram analisados visou à construção de uma poética da despedida na obra, em que se desenvolvesse o tema do luto como o lugar da escritura do outro no seu momento mais próprio: a morte.

Neste artigo elucidou-se uma parte mínima das metáforas presentes neste texto que se abre para o infinito em sua imensidão de excentricidades. No qual se descobre, a cada leitura, um novo indício dessa consciência de Osman Lins sobre seu ofício de escrever a memória. De afirmar a temporalidade na escritura da memória. Memória que é já rastro e resto do irreduzível e irreparável acontecimento do encontro com o rosto do outro, com sua temporalidade outra. Do encontro com a mortalidade de outro que lhe diz respeito e lhe obriga a assumir a responsabilidade de não deixar o outro só para a Morte. Mas dar-lhe palavra, possibilidade de memória. Dar-lhe o Nome.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. In: O livro por vir. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-278.

DERRIDA, Jacques. *Circonfissão*. In: Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Trad. Fábio Landa com a colaboração de Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EYBEN, Piero. *Notas de aula*. Disciplina de Teoria da Análise do Texto, ministrada no 2º semestre de 2013, na Universidade de Brasília.

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

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: Ensaio sobre alteridade*. 3ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

LINS, Osman. *Nove, Novena: narrativas*. 4. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LINS, Osman. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

LINS, Osman. *O desafio de Osman Lins*. São Paulo: Revista Escrita, ano II, nº13, 1976. Disponível em <http://www.osman.lins.nom.br/repercursao.asp>. Acesso em 16/6/2014.

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