

TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM ‘CONTO BARROCO OU UNIDADE TRIPARTITA’

Prof^a Ms. Rosana Teles*

Resumo:

Um dos pontos que mais chamam atenção na produção literária de Osman Lins é a inovação no processo de escrita, fruto de uma ampla leitura de mundo e de reflexões acerca da simbiose entre o homem e o Universo. As inovações vão muito além da utilização de recursos gráficos, como o emprego de sinais identificadores de personagens, o que quebra a linearidade da leitura e exige maior atenção do leitor. Elas estão no nível da estrutura do texto. Em ‘Conto Barroco ou Unidade Tripartita’, por exemplo, a estrutura convencional de um conto é subvertida numa tripartição que se associa à simbologia da Santíssima Trindade. Nessa narrativa, portanto, evidencia-se a relação entre a tradição e a modernidade na poética osmaniana.

Palavras-chave: Osman Lins, Conto, Trindade, Simbologia

Introdução

Osman Lins é, indiscutivelmente, um autor que reinventa as estruturas narrativas, o que o permite fugir do previsível e o coloca na condição de um ficcionista que, nas palavras de Rosenfeld, em **Letras e Leituras** (1994.p.180), “procura estabelecer por meio dos processos narrativos, sem negar as contradições e polaridades, o delicado equilíbrio, a balança e a proporção (...) entre mundo e homem, entre rigor e desordem”. No caso de **Nove, novena**, Lins teceu o aspecto da novidade até na classificação que deu ao livro: narrativas. Isso porque nessa obra os gêneros se entrecruzam, evitando o “purismo clássico” e proporcionando narrativas que vão além das delimitações, das classificações, dos enquadramentos. **Conto barroco ou unidade tripartita** é o único texto de **Nove, novena** que recebe a designação de conto, visto que todos os outros são chamados de narrativas, numa expressão de certo modo indefinida.

Muitas são as discussões acerca do conto, “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos (...), tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”, como ressalta Julio Cortazar, em **Valise de Cronópio** (2004.p.149). Em seus estudos acerca desse gênero, Enrique Imbert, na sua **Teoría e técnica del cuento** (1999.p.39-40), faz um mosaico de definições extraídas de fontes diversas. Dentre vários conceitos, diz-se que conto “*es una narración de acontecimientos (psíquicos y físicos) interrelacionados en un conflicto y su resolución; conflicto y resolución que nos hacen meditar en un implícito mensaje sobre el modo de ser del hombre*”¹. De uma maneira geral, o conto tem sido caracterizado como uma narrativa breve, que se passa em um espaço e em um tempo mais delimitados. Além disso, segundo algumas definições elencadas por Imbert, é comum que contenha um único acontecimento, uma situação única, uma só célula narrativa. Contudo, numa visão diferenciada acerca desse gênero textual, Ricardo Piglia (2004.p.89-94) defende o caráter duplo do conto, posto que, em seu ponto de vista, essa “microscópica máquina narrativa” conta duas histórias: uma, explícita; a outra, velada.

É, então, no mínimo instigante que Osman Lins faça referência a essa forma de expressão literária num texto em que a unidade seja tripartita. Ao apresentar em alguns segmentos três percursos narrativos, com o texto em questão, Lins problematiza a visão já arraigada de que o conto está associado à unidade, visto que experimenta um rompimento da tensão concentrada considerada por alguns estudiosos típica desse gênero literário. Essa tendência à unidade atribuída ao conto é,

¹ “é uma narração de acontecimentos (psíquicos e físicos) interrelacionados em um conflito e sua resolução; conflito e resolução que nos fazem pensar acerca de uma implícita mensagem sobre o modo de ser do homem”. (Tradução nossa)

em **Conto barroco ou unidade tripartita**, fragilizada pela representativa presença da conjunção alternativa “Ou”. Para o núcleo da história, são apresentadas três possíveis partes, três possibilidades de encaminhamentos, três trajetos, com uma só essência, numa visão similar à tradicional simbologia cristã da Santíssima Trindade.

Da simbologia cristã

As marcas do imaginário cristão são explícitas em **Conto barroco ou unidade tripartita**. Isso pode ser percebido desde o título da narrativa, no qual se presentifica uma relação ora com o Barroco, movimento que objetivava resgatar valores católicos, ora com a Trindade, a própria essência divina. Para a tradição cristã, Deus é único e se manifesta de três formas: Pai, Filho e Espírito Santo, as “Pessoas” que compõem a Santíssima Trindade. Deus é, então, Trino, e aí consiste um dos mistérios do divino, temática estudada por Santo Agostinho e Boécio, dois pensadores que muito contribuíram com a formação cultural do Ocidente. Conforme atesta Lauand², na visão boeciana, como toda relação sempre se refere a outro, a numerosidade da Trindade é garantida pela categoria relação, enquanto a unidade é preservada pelo fato de que não há diferença de substância entre Pai, Filho e Espírito Santo. Assim, a substância é responsável pela unidade e a relação faz a Trindade.

Na Bíblia, são inúmeras as referências a essas três manifestações de Deus. Em Mateus (28:19), por exemplo, encontra-se “Ide, portanto, e fazei discípulos de todas as nações, batizando-os em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo”. A segunda pessoa da Santíssima Trindade – Cristo – se fez homem para vir à Terra, isto é, assumiu a natureza humana, sem perder a sua natureza divina. Ele “desceu” para revelar aos homens a Verdade, a existência do Pai, e a transfiguração foi possível por obra e graça do Espírito Santo. “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” [...] “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade, e vimos a sua glória, glória como o unigênito do Pai” (João, 11-14).

Com base nas Sagradas Escrituras, os religiosos da Idade Média tinham a Igreja como a noiva de Cristo, a qual deveria ser honrada, imaculada, glorificada. Por isso, os fiéis acreditavam que ela representava a presença de Deus na Terra, e os clérigos eram enviados divinos. Pregava-se que ela era o único meio de se alcançar a salvação, logo, quem não seguisse os preceitos da “Noiva” de Cristo não era digno do Senhor, não estava com Ele. Nessa perspectiva, a Igreja deveria ter unidade, visto que era sua responsabilidade reproduzir a Unidade de Deus. Assim como o sol tem muitos raios, mas é só um astro, deveria ser a Igreja; ela poderia se presentificar em vários locais, no entanto a essência deveria ser a mesma. Se um cristão se afastava da Casa de Deus, já não tinha a luz divina, que é a vida eterna. Percebe-se, então, que o Medievo foi um período marcado pelas questões que diziam respeito à dualidade sagrado x profano, fonte de todos os outros paradoxos.

Como aponta Mircea Eliade (2001, p.20) “[...] o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história”. Sendo assim, os símbolos relativos aos opostos fazem parte da natureza humana. No contexto medieval, os oxímoros eram constantes, pois se vivia sob o domínio da Igreja e esta enfatizava os conflitos entre Deus e o Diabo, conseqüentemente, entre o Reino Celeste e o Infernal.

Com o Renascimento, período que sucedeu a Idade Média, as antinomias foram adormecidas, porque ao homem foi dada uma importância extrema, tanto que a visão de mundo passou a ser antropocêntrica. Para essa intensa mudança, contribuíram os avanços tecnológicos que favoreceram a expansão marítima, a decadência do Feudalismo, o surgimento da burguesia, o fortalecimento do poder real, além das crises vivenciadas pela Igreja. Após esse período de vazão à racionalidade, o Barroco trouxe à tona as antinomias vivenciadas pelo homem do Medievo. Entretanto, os conflitos se tornaram mais evidentes, porque se passou a vivenciar a contradição fé x razão, fruto do choque

² LAUAND, Luiz Jean. *Boécio e o De Trinitate*. Disponível em: <http://www.hottopos.com>

entre a religiosidade medieval e uma espécie de paganismo renascentista. A partir desse paradoxo, o homem tornou-se, de certa forma, atormentado, o que na literatura ocasionou textos rebuscados, e nas artes plásticas, contrastes luz x sombra, efeitos ilusionistas, ênfase às curvas, dinamismo e dramaticidade. No caso do texto osmaniano em questão, encerra-se uma harmoniosa fusão desses recursos plásticos e literários.

Da unidade tripartita

Em síntese, **Conto barroco ou unidade tripartita** gira em torno de uma encomenda de assassinato. Da narrativa fazem parte um provável policial, encarregado de realizar o feito, a vítima, a ex-amante e o pai do homem procurado. Na primeira cena, é feito um acordo entre a negra, ex-amante de José Gervásio, e o responsável por matá-lo. A negociação envolve dinheiro e vingança. A negra tivera um filho do homem perseguido e este sequer vira a sua cria.

- Conhece o homem?
- Que me acontece, se disser que não?
- Soube que você andou juntada com ele. Tiveram até um filho.
- Não quis ver o menino, o desgraçado. Nem uma vez.
- [...]
- Importa-se que ele morra?
- Pra mim, era um descanso. Bem queria vê-lo numa cova.
- Então vai me dizer onde ele mora. (LINS, 1994. p.118-119)

Com um desenvolvimento contíguo a uma obra barroca, a sequência do texto “quebra” a tradicional linearidade e propõe três focalizações para o primeiro contato do algoz com sua vítima. Do mesmo modo que se dá com a Santíssima Trindade, na qual as relações são três, mas a substância é Una, nessa narrativa, o elemento tríplice parte de um fato – o encontro entre caça e caçador. A descrição desse encontro é trabalhada numa linguagem ornada, plástica, sinestésica.

Venci a escarpada ladeira de Congonhas, cheia de Cristos e apóstolos imóveis, de bodes inquietos, [...] estou no adro, à roxa luz do poente, no meio dos profetas e dos poucos bichos [...] No silêncio, a traição se prepara, rede tecida pela mão da negra. Haverá de mostrar-me: “Este é o homem”. Dar-lhe-ei a paga [...]

Ou:

O enterro nas ruas de Ouro Preto. Coberto de fitas roxas, que ondulam ao vento frio da tarde, o ataúde sombrio e prateado, com seus fusos [...] sobre a ladeira de pedras [...]. Ela, com força, toma o braço de um homem, os dois se olham de face. [...] Dobram sinos. Grandes pavões negros voam sobre o enterro.

Ou:

Estou em Tiradentes, na Igreja Matriz, na prefeitura, na rua, no chafariz, [...] diz-me a negra que toda quinta-feira, a pretexto de negócios, José Gervásio vem às quatro horas [...]. Trava-me o braço e olha por cima do meu ombro: ‘Vem aí o homem. Guarde a cara dele’. Passo-lhe o dinheiro, afago meu revólver. (LINS, 1994. p.120-122)

Nesses excertos, são vários os pontos, ou quem sabe sinais, que merecem destaque. De início, observa-se que o contato entre o possível policial e sua vítima se dá a distância, e para esse momento são oferecidas três opções de espaço – Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes, três cidades mineiras. A opção por Minas Gerais deve-se, certamente, ao fato de ela ser o local em que o Barroco brasileiro se consagrou, no que diz respeito às artes plásticas. Para um conto barroco, uma linguagem rebuscada, cenário(s) ornado(s), personagens em conflito.

Em Congonhas, é direta a referência à Basílica com os profetas, dois deles, inclusive – Naúm e Baruch – servem de ornamento à cena. A intertextualidade com os escritos bíblicos é nítida. Ao “Este é o homem” emitido pela mulher corresponde o “Eis o homem” (João, 19:5) pronunciado por Pôncio Pilatos, quando apresentou Jesus à multidão. Em Ouro Preto, o contexto é de um enterro. A precisão nos trechos descritivos, as minúcias apresentadas, o detalhe de as fitas roxas ondularem ao vento frio e de grandes pavões negros voarem sobre o enterro dão à narrativa tanto um rigor técnico quanto um dinamismo próprios do Barroco. É como se o leitor estivesse diante de uma tela, ou mais que isso, é como se a própria cena se mostrasse.

Em Tiradentes, o dinamismo se intensifica. O leitor não mais observa o desenrolar da cena, ele já se percebe caminhando com o narrador, à procura de José Gervásio. É possível ter uma visão ampla do lugar, onde praticamente tudo se movimenta: uns homens trabalham, outros conversam, crianças jogam pedras. Uma cidade barroca. De um lado, conversa-se a metros de distância, tem-se a presença de crianças – sugestão de som. De outro, funcionários não andam, deslizam; portas são fechadas com cautela; velhos caminham com sapatos de feltro – o silêncio se impõe. E o leitor vivencia esse contraste, até as ações se voltarem novamente ao eixo temático. Nessa retomada, reforça-se o intertexto com a Bíblia: “Vem aí o homem” é também símile de “Eis o homem”.

Nessas três propostas de segmento apontadas, nota-se uma aproximação entre a ex-amante do homem procurado e o apóstolo Judas Iscariotes, visto que tanto um quanto o outro deixam prevalecer o lado sombrio da alma e traem por uma paga. À semelhança de Judas, que conduziu os soldados e lhes apontou Cristo, a negra acompanha o policial e, de algum modo, aponta-lhe a vítima.

Em seqüência, expõe-se uma cena na qual o algoz deita-se com sua cúmplice, a negra que – grávida – foi abandonada por José Gervásio. Outra passagem que rompe com o linear e o substitui por uma estrutura tortuosa, a qual, por vezes, tem uma clareza bastante relativa.

Nua, no leito, [...] pernas abertas, [...] a colcha de chitão com desenhos de papoulas, palmas entrançadas e grandes magnólias ocultando o sexo e subindo à altura do seu ombro direito, lembra, com o redondo umbigo e os ombros achatados, a atitude de um anjo que vi não me recordo onde, erguendo um cálice. [...] Junto do abajur, uma fruteira de plástico azulada, imitando vidro, com bananas, laranjas e dois limões quase brancos, brilhantes como ovos. [...] Ratos correm no escuro, baratas esvoaçam. [...] Tão vazia é a casa, tão silente a cidade, que parece haver outra mulher falando noutro quarto, com a mesma voz escura e atravessada por baratas em vôo, ratos esqueléticos. (LINS, 1994. p.122)

Um jogo de contrários fica evidenciado nesse excerto. A antítese claro x escuro permeia, inclusive, quase toda a cena em que o homem e a mulher estão no quarto. O brilho dos limões e dos ovos e a clareza que permite a visualização dos pormenores do corpo e da posição da mulher, bem como dos objetos da casa contrastam com o escuro da voz da negra e do ambiente onde os ratos correm e as baratas esvoaçam.

A idéia de abundância suscitada pelas frutas vai de encontro ao corpo esquelético dos ratos e à falta de cor dos jambos. Às borboletas se opõem os ratos, as baratas e o cárcere. As baratas porque provocam repulsa e asco, enquanto aquelas atraem pela beleza; eles porque remetem à escavação, à terra, ao passo que as borboletas voam, estão relacionadas ao ar; ao cárcere, porque elas se associam à inquietude, movimentação, vida, negadas pelos liames que as prendem ao quadro e à morte. Essa não-vida também se contrapõe aos besouros, normalmente irrequietenos. A estampa que as papoulas e as magnólias “fazem” na colcha se constitui numa oposição à palidez das violetas decalcadas na parede. Enfim, a comparação entre um anjo erguendo um cálice e a mulher nua, negra, fêmea exposta ao macho, como a lhe oferecer o sexo, traduz um oxímoro minuciosamente trabalhado.

[...] volta aos começos, aos meios, ao tortuoso giro de sua história, maldizendo os homens, um homem, esse Gervásio que ao mesmo tempo é ele e

eu, e outros, fala do filho e dos homens, numa voz de sôtão. [...] ‘Também tenho um filho que não verei nunca’. ‘E se soubesse que ele estava morrendo?’ ‘Nem assim.’ ‘Então vocês são iguais. Ele não veio aqui, quando o menino morreu.’ Nua, sentada no leito, mostra-me o retrato do morto e suas roupas, [...] brinquedos [...] Queria fazer alguma coisa ruim com o pai. E isto já fiz, aponte pra ele com esta mão. Por que me olha assim? [...]’ (LINS, 1994. p.123)

O conflito “sai” do cenário e se estende para a alma dos dois personagens. Ela a lembrar a decepção e o desprezo por ter sido rejeitada quando estava grávida, a reviver a dor que a morte do filho lhe causou, a manusear os pertences do morto e a pôr em dúvida se foi certa ou não sua atitude de vender a vida de seu ex-amante Gervásio. Ele a se incomodar com os relatos da mulher, a se envolver com a angústia dela, a beber o cálice que ela tirava das entranhas e, à semelhança do anjo, erguia. Ele chega a se assemelhar ao homem perseguido. Por rápidos instantes, caça e caçador parecem se misturar. Por isso:

[...] Este arcabouço morno, oxidado, [...] rompido entre nós algum vidro cujos estilhaços não vemos, torna-se ameaçador, vomita sobre mim sua flagelada intimidade, pede que eu julgue [...].

– Vai embora por quê?

– Você agora existe. Infelizmente.

– Que foi que eu fiz de errado?

– Passou a ser. Não posso lhe explicar. Mas uma puta, uma vítima não podem existir. Se existem, abrem uma chaga no carrasco. Entende isto?

Ou:

Em face de meu silêncio, concebe apenas um gesto: abrir novamente o gavetão onde pensa guardar um passado reduzido a pó e lançá-lo sobre mim, [...] fazer-me participar daquele compromisso entre sua vida e um morto, deteriorar-me. Ameaçado pela invasão desses vestígios, [...] apaguei o abajur e [...] deixei-me tombar com ela sobre o leito [...]. Eu descrevia entredentes, olhos fechados nas trevas, meu próprio ato, esforçando-me por destruir, ao mesmo tempo, as palavras escandidas e sua corrutora significação.

Ou:

[...] Sei que ela insiste em atrair-me para aquela armadilha com que os seres humanos, como aranhas, abocanham os que estão fora da teia. Borboletas, jambos descorados, papoulas [...] e tranças fecham-se em torno de mim.[...] Percebo que me chama de assassino. Engana-se, porém. Serei, quando muito, um carrasco, em todo caso nada mais que um funcionário exemplar [...]. (LINS, 1994.p.124-125)

As passagens retratam, além da tripartição da sequência narrativa, uma cena de embate, que também se configura de forma tripla: a ira que as lembranças da omissão de José Gervásio fazem a negra reviver; o choque entre ela e o algoz, o qual acaba por se envolver com a amargura da mulher, e o conseqüente conflito pessoal, experimentado pelos dois personagens. Chega a ser possível pensar que é o conflito, em essência, que protagoniza a cena, independentemente da trajetória selecionada, tendo em vista que ele não está só na alma de cada um, ele se espalha e invade o outro e o ambiente. Multiplica-se como as baratas e as ratas. Não se pode desconsiderar que é no âmago que a angústia nasce, é nele que ela cresce, a ponto de o interior se tornar pequeno, e ela precisar sair. E não é esse o caso da negra? Ela vomita sobre o policial uma intimidade flagelada, contagia com sua doença, abocanha e envolve com a mesma teia que a aprisiona. É mais que pôr a intimidade à mostra, é dar-lhe vazão. Diante desse íntimo aflito, ele, o algoz, corre o risco de se tornar vítima – outro paradoxo – e busca uma saída, que se faz ver em três dimensões.

A primeira opção é fugir. A partir do momento em que a mulher passou a existir para ele, ela transformou-se numa ameaça, porque pode lhe tirar a imunidade ao sofrimento de outrem. A segunda é fingir que nada foi dito e deitar-se com a negra, no escuro, pois assim ele não veria a criança morta, materializada por antigos pertences. Contudo, a presença desses objetos é imposta e, mesmo nas trevas, ele continua a ver. Nesse contexto, a simbologia nictomórfica³ evoca o desejo que o personagem expressa em perder a visibilidade, circunstancialmente, para não sofrer. A terceira saída é manter a frieza que o assassinato exige e se fechar em seu mundo, ignorar o sofrimento que não lhe pertence. Explica-se, dessa forma, a referência às borboletas, papoulas, magnólias, tranças e aos jambos descorados, os quais o cercam e o protegem do inimigo.

Independentemente do rumo tomado, o embate com a negra provoca no homem um incômodo que se intensifica. Em decorrência, ele se distancia do presente e mergulha no passado, volta à infância, adentra o seu íntimo. Contribuem para isso as casas velhas e enluradas e as ruas sinuosas. Nesse caso, além do fato gerador do relato central, explícito – a encomenda de assassinato –, passa-se a ter um outro fato, dando origem a um conto entrecruzado, o que vai ocorrer em outros segmentos da narrativa. Como retrata Imbert (1999.p.25), “*La función cuentística nace, pues, cuando alguien se desvía del curso actual de una conversación y se pone a recordar una ocurrencia*”⁴.

Fora, entre essas velhas casas enluradas, através dessas ruas sinuosas, recordo-me da infância. Minha irmã, com suas tranças negras [...] está no quintal, escondida por trás de um rato negro.[...] Volta-se o rato e num instante sorve minha irmã.[...] O pavão abre a cauda, apanha uma faca e caprichosamente sangra o rato, cortando-lhe o pescoço. [...] Surge um cachorro, leva-a consigo e casa-se com ela [...]. (LINS, 1994. p. 126)

Na visita ao passado, o homem reencontra sua irmã, dona de tranças negras – recorrência da simbologia da intimidade, uma vez que sugere espaço fechado, no caso, sombrio. O rato negro por trás do qual a garota se esconde pode ser projeção da animalidade desse homem, de sua porção subterrânea, tanto que ele, metaforicamente, sorve a menina. Entretanto, esse lado é contido, vencido pela humanidade que ainda resta, materializada na figura do pavão branco, ave solar. Outros contrastes se apresentam: sol x terra, branco x negro, vida x morte. O bestiário se amplia com a presença do cachorro, que casa com a menina, provável indício de infelicidade, exploração, traição. Outros bichos surgem como reflexo de uma alma em tormento – escorpião, jacarés, lacraias.

Come-se e bebe-se o animalesco, o imperfeito, mas também o sublime, o virtuoso. É como se no mergulho na zona obscura do ser o homem se deparasse com monstros, ódio, violência, porém, na imensidão escura, ele visse uma luz, uma possibilidade de sobrevivência, despertada pela figura materna, pela criança e pelas flores. Certamente, uma menção ao dualismo humano – a natureza sagrada ao lado da profana. Fora do mundo povoado que é o dentro desse homem, as ruas estão desertas e a cidade é como que moldada pelo ácido da lua. Sinal de tempo fluindo, de mudança.

Após a imersão na interioridade, o carrasco volta a se centrar na sua missão, encontrar José Gervásio e matá-lo. Com esse objetivo, ele trava um diálogo com o pai do homem procurado.

É o senhor que anda à procura do meu filho? ‘Não.’ ‘Sou o pai dele.’ [...] ‘Não procuro um filho nem um pai. Procuro uma pessoa, ela mesma, sozinha, sem relação com ninguém.’ ‘Para matar?’ ‘Isso não lhe interessa.’ ‘Como não interessa? Soube que o senhor quer assassinar meu filho.’ (LINS, 1994.p.126-127)

³ Simbolismo relacionado à noite, às trevas, à angústia noturna e ameaçadora, que compromete a nitidez e, conseqüentemente, a visibilidade.

⁴ “A função contística nasce, pois, quando alguém se desvia do curso atual de uma conversação e se põe a recordar uma ocorrência”. (Tradução nossa)

É notável que o verdugo ressalte a procura por apenas uma pessoa, só, sem relação de parentesco, tendo em vista que ele necessita pensar exclusivamente em sua vítima, enxergá-la como caça, e não como ser humano. Do contrário, ele perderá a sua imparcialidade e abrirá uma chaga no próprio corpo, ferida aberta pela dor que a angústia de ter que matar provocará. Foi o receio de se permitir compartilhar o sofrimento alheio que o levou a fugir da negra, independente do meio encontrado para isso.

Visto de costas, o velho parece normal, com seu ar suplicante, as costas recurvas [...]. Observando-o com atenção, vemos que seus óculos escuros, talvez demasiado grandes para o rosto, têm uma finalidade suspeita: a de ocultar a inexistência do olho esquerdo, que não existe, jamais existiu, ele não tem órbita nem sobrancelha. (LINS, 1994.p. 127)

Na descrição do velho priorizam-se os aspectos físicos, principalmente o fato de ele ter apenas um olho e, em compensação e contraditoriamente, enxergar bem. A lente dos grandes óculos usados para esconder a deficiência reflete o olho em duas dimensões, a real e a projetada. E o inusitado acontece, o olho projetado ganha vida própria e uma certa independência, o que vai permitir o revezamento na hora de piscar. Ou seja, a cegueira parcial gerou no velho a necessidade de duplicar a atenção, em virtude disso, ele se quis capaz de desenvolver uma visão mais apurada, com condições de ver além. Um indício de que a visibilidade é utilizada como estratégia de defesa, já que as trevas ocultam o inimigo e, por isso, podem trazer desvantagem no momento de um conflito.

Novamente a narrativa ganha três possibilidades de sequência e em todas elas o homem responsável por matar recebe uma visita. Na primeira, o pai se oferece para morrer no lugar do filho e, como frustra suas expectativas, ameaça ir à polícia. Frustração duplicada porque o seu adversário se diz policial. Na segunda, é o próprio Gervásio quem procura seu caçador e, tal qual o pai, conversa com o adversário.

[...] Em toda minha vida, tenho sido isto: o que é sacrificado. O imolado.

Mostra-me a fotografia [...]. Ele em calção de banho, cabelo à nazarena, barba crescida, pés e pulsos amarrados de corda, numa cruz. Sua mãe de joelhos, mãos postas, olhando para o céu. [...] na zona do São Francisco, com o pai e a mãe, levando a cruz nas costas de um jumento e fazendo crucificar-se. (LINS, 1994.p. 128)

Conforme se constata, a intertextualidade com a Bíblia é reincidente. Os enunciados descritivos se aproximam dos trechos do Evangelho nos quais os traços físicos de Jesus são apontados. Além disso, no pequeno conto de Gervásio, encontra-se uma semelhança explícita entre o seu próprio calvário e o de Cristo, com detalhes que remetem a alguns Passos da Paixão.

– Vou contar ao senhor uma coisa horrível que ainda hoje me dói. [...] Estava nessa cruz há mais de vinte e quatro horas, quase sem comer. Houve cidades onde o que me deram não chegou nem para alimentar o jumento. Mas em Sento Sé foi uma glória. [...] Pois quando anoiteceu e o povo foi dormir, meu pai e minha mãe fugiram com o dinheiro. Eu gritava da cruz, pedia pelo amor de Deus que não me abandonassem. Meus pais, meus pais, por que vocês me desampararam? (LINS, 1994.p. 129)

Nas Sagradas Escrituras, em João (19:25), encontra-se uma imagem à qual a fotografia descrita é análoga: “E junto à cruz estava a mãe de Jesus [...]”. Já com a cena retratada em Marcos (15:33-34), o intertexto se consagra: “Chegada a hora sexta, houve trevas sobre toda a terra até a hora nona. À hora nona, clamou Jesus em alta voz: Eloí, Eloí, lamá sabactâni? Que quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” São cenas bíblicas revisitadas, trechos parafraseados com o provável objetivo de, por meio da religiosidade, de forma latente, denunciar a exploração, o rebaixamento, a violência, a traição, as mazelas, enfim, a que o homem se submete. Talvez isso explique a similitude entre a negra e Judas, José Gervásio e Jesus, o possível policial e um guarda

encarregado de caçar Cristo. Que crime o Messias cometera, para ser crucificado e ter que pagar com a vida? Qual o crime de Gervásio? O que justifica a perseguição? Considerando-se que o texto osmaniano contemplado é de natureza barroca, não é incoerente verificar que nem todos os fatos se esclarecem.

Terminada a narrativa sobre a crucificação de Gervásio, uma cena de suborno é retratada: o algoz recebe dinheiro para deixar a vítima escapar. A quantia é a mesma paga à negra, quando ela aceitou vender a vida do ex-amante. É a negra, inclusive, que faz a visita ao carrasco, na terceira opção de continuidade do texto.

Não esperava esta visita da negra, não me lembro de haver-lhe fornecido indicação sobre onde iria hospedar-me. [...] Falou a meu respeito com José Gervásio, entrando assim mais e mais num jogo insustentável, feito de traições, e de confissões de deslealdades [...].

– Pago-lhe o mesmo que já paguei. Você volta a ele e diz que hoje mesmo fui embora. Que você conseguiu isto. Mas agora a sua fidelidade faz parte do ajuste [...]. (LINS, 1994, p. 130-131)

A cena transcrita acentua o “clima” de impureza presente em todo o conto. Chega-se a pensar que existe o desejo velado de expor que a condição miserável de vida leva o homem a liberar a sua animalidade, oculta em um espaço obscuro da alma. Nota-se que em várias passagens as personagens, à exceção do carrasco, almejam uma vida de abundância, simbolizada pela alusão constante às frutas. Como contraponto, a fartura de ratazanas e baratas, sinal de penúria e degradação, do corpo, da dignidade, do ser. Com relação ao policial, parece que teve uma vida marcada pela violência. Em seus sonhos e em suas lembranças, há sempre imagens de luta, agressividade, revolta, tirania. No caso desse personagem, é como se a violência se reproduzisse e ferverhasse, igual aos insetos.

O sonho relatado pelo carrasco evidencia a sua natureza servil e um padrão déspota, a quem ele chama de amo. O relato deixa transparecer o desejo, possivelmente há muito abafado, que o servo nutria de se rebelar contra o seu senhor, humilhá-lo, pisá-lo, vencê-lo, colocá-lo na condição de inferioridade, de súplica. Por isso, surgida a oportunidade, o empregado a agarra “com unhas e dentes”.

Abre-se a boca do túnel onde haveremos ambos de passar. [...] Em plena treva, os dois carros seguiram em desfilada, um junto do outro, firmes. [...] Apesar do escuro, via as paredes do túnel pintadas de vermelho: bois e onças, gaviões, serpentes e jumentos [...] dragões [...] todos parecendo voar feito morcegos em direção oposta à que eu seguia. [...] Fiz a manobra, jogando minha carroça contra a carroça do amo, prensando-a contra os rubros animais do túnel, ao mesmo tempo que brandia o chicote em todos os sentidos, gritando como um doido: “Toma, toma, toma!” [...] Empurrei-o. [...] Recebi com júbilo feroz o grito de agonia entre as rodas e os cascos velozes, fiz zunir o chicote. Fustigavam os cavalos, mais do que o chicote, minhas risadas e uma nuvem de mutucas. (LINS, 1994, p. 132-133)

As imagens são dantescas. A entrada no túnel, lugar onde a luz não penetra, pode ser associada com a entrada na Região Infernal. O vermelho das paredes parece incitar o conflito, a agressividade, e proporcionar ao ambiente uma aura de morte. Os animais enumerados, em sua maioria bastante comuns ao imaginário medieval, relacionam-se às camadas profundas do instinto, à ira engolida. Alguns deles provavelmente habitam a alma dos personagens que lutam. Outros, pelo contexto em que estão inseridos, sugerem que o momento é profano, de forças materiais, é o caso dos cachorros, coelhos e carneiros, símbolos de renovação da vida, de luz, esmagados pelas rodas da carroça. As mutucas, por exemplo, de certo materializam a agressividade do servo, contida por medo de castigo, castrada por uma ordem hierárquica. Mas elas permaneceram dentro do homem, flagelando-o, até voarem em nuvem, expressando a violência liberada. O fato de esses

bichos serem comparados a morcegos assegura a possibilidade de existir nesse espaço uma semelhança com o Inferno. Morcego não é pássaro, é rato voador; está, portanto, ligado ao subterrâneo, às trevas, em total oposição ao Reino Celeste.

Finalizada a narrativa centrada no sonho, outro conto, o personagem volta a se concentrar na tarefa que fora incumbido de realizar. A cena é tensa e com seus ornamentos exibe toda a frieza e violência do carrasco. A violência metaforicamente se alastra pelo espaço, levada pelos bichos – percevejos, mosquitos, cupins, gorgulhos, escorpiões, carrapatos – que agem no silêncio da noite, quando as pessoas dormem. O assassinato se concretiza. Tripartido.

[...] Mentalmente, vou medindo o espaço entre mim e o rumor, achando alguma beleza nesta convergência, neste homem que se dirige para o seu algoz com tanta precisão e segurança. [...] Pára, risca um fósforo. Viso a cabeça, creio haver realizado bem minha tarefa. [...] Vejo que matei a negra [...].

Ou:

[...] Faca, de repente, me parece tudo: a letra e o borrão, o pássaro e o tiro, a convivência e a distância, construir, demolir, nascer, viver, morrer. [...] Vem o cavalo [...] arrastando a aranha com seu dono. [...] eu, porém, avanço e, antes que o cavalo, chicoteado, ponha-se a galope, salto dentro da aranha e cumpro meu dever. [...] a aranha desfila pelas ruas, com seu passageiro esfaqueado.

Ou:

[...] Tiro o revólver, aponto ao coração. [...] Baixo a arma: não é quem procuro.

– Vim no lugar dele. Me deixe morrer no lugar de meu filho. [...]

Pensa o velho atrair-me a um jogo atribulado e difícil, [...] introduzir em meu límpido rigor a incerteza, o vácuo e o desequilíbrio. Sem responder-lhe, detono a arma, arranco-lhe os miolos. [...] Examino, ao luar, o velho sobre o passeio: parece agora olhar-me com três olhos [...]. (LINS, 1994, p. 134-136)

Em um encaminhamento — o primeiro — morre a negra, por engano. Junto com ela morre a hesitação nas opções, característica que lhe era própria, morre também a sua indefinição. No segundo encaminhamento, o carrasco hesita: “‘Estou certo?’. Respondo: ‘Estou?’ Antes que nos ocorra a qual de nós compete propor indagações e a qual resolvê-las [...]” (LINS, 1994, p.135). Nesse instante, ele entra em conflito e se divide: “[...] eu hesitante, eu decidido[...]” (Ibidem). Ao leitor chega a ser permitido supor que o personagem é a um só tempo vítima e algoz. Desse modo, a morte, nesse excerto narrativo, pode ser vista como meio de rejeitar um certo dualismo existencial, um eu que mata um outro eu, já que ambos, nessa perspectiva, não poderiam (con)viver por muito tempo nessa tensão.

Na terceira proposta de seqüência, o velho abre mão de sua vida para morrer no lugar do filho e, por temer uma possível armação, o carrasco acaba atirando no velho. Dessa forma, sabe-se que juntando duas opções morrem a negra e o velho. Mas é ocultada a identidade do passageiro esfaqueado. Seria José Gervásio? Ou caça e caçador constituem dois lados de um mesmo personagem? Diferentemente do modo como acontece com as outras vítimas, ambas atingidas por uma bala, com essa foi a faca o instrumento utilizado para matar. O ataque com um objeto cortante exige maior determinação, mais frieza.

Abrigando-me na sombra, fico imóvel, olhando o animal, o carro e o homem; eu, porém, avanço [...] salto dentro da aranha e cumpro meu dever. [...] escuto um grito abafado por entre o barulho das rodas e das ferraduras, vejo quando salto, salto e volto para mim, enquanto a aranha desfila pelas ruas, com seu passageiro esfaqueado. (LINS, 1994, p.135)

E se, à semelhança do conto, o personagem for tripartido? O trecho transcrito sugere que ele é simultaneamente o homem determinado, seguro do dever a cumprir; o homem que sente, fraqueja, vacila; a vítima perseguida. Talvez por isso a faca, repentinamente, pareça-lhe tudo, um tudo apresentado em contrastes. Chevalier e Gheerbrant (2000.p.414) destacam a propriedade que esse objeto tem em separar, distinguir, operar. Sob esse ponto de vista, a faca poderia simbolizar uma espécie de tripartição do personagem em “porções” que se opõem, ou que se rejeitam.

O eixo temático da narrativa, ou o relato visível, segundo Piglia (2004.p.90), é uma caçada a um homem cujo crime se desconhece, mas pode, de modo velado, ser a figuração de uma caçada a si mesmo, de um mergulho no espaço abissal da alma. Na escuridão, encontram-se bichos que, por vezes, precisam ser enjaulados, quiçá mortos. Ao caçador é comum trilhar caminhos fechados, tortuosos, perigosos até. No trajeto do carrasco em busca de sua vítima, as ruas se mostram sinuosas, os insetos se fazem presentes. São muitos os fatores que levam a considerar coerente a possibilidade de esse homem ser, de fato, exibido numa perspectiva tridimensional, bem a caráter de uma obra barroca. A referência constante à aranha, materializada na carroça, sugere um caminhar para o próprio eu. A aranha é símbolo de introspecção, do ato de se colocar como centro. O protagonista do texto é caçador, inclusive, a narrativa é autodiegética.

Conclusão

Não seria descabido comparar todo o **Conto barroco ou unidade tripartita** a uma sucessão de vitrais de uma catedral gótica. Na Idade Média, os artistas góticos trabalhavam os vitrais para que o povo absorvesse as histórias bíblicas, logo, deduz-se o teor narrativo desses “quadros em vidro”. E o texto osmaniano, especialmente este contemplado, explora os elementos visuais, o jogo de cores, as curvas, o pictórico, a dramaticidade. Nas palavras de Wöelfflin (apud BOSI, 1994.p.32), a passagem do ideal clássico ao do barroco é “da visão de superfície à visão de profundidade, da forma fechada à forma aberta, da multiplicidade à unidade”. O conto trabalhado exige do leitor um olhar de profundidade; do contrário, a “essência una da tripartição” não será notada. Além disso, a ausência de um olhar atento também não permitirá que sejam percebidos, em meio ao relato central, os diversos contos entrecruzados que permeiam o texto em questão, os quais, associados, revelam uma história que, no dizer de Piglia (2004.p.92), “é construída com o não-dito” e, nesse caso, pode se constituir em um mergulho no interior do ser em conflito.

Conforme atestam os excertos transcritos, **Conto barroco ou unidade tripartita** traduz um encontro entre a tradição – por meio da recorrência a uma simbologia cristã há séculos sedimentada no mundo ocidental – e a modernidade – por meio da problematização do gênero conto, à medida que Osman Lins transgride a tendência à unidade, à brevidade e à resolução do conflito narrado que comumente têm sido vistas como características dessa forma textual e propõe, além da tripartição de trajetos e da simultaneidade de contos, um final cujo caráter epifânico é o da multiplicidade de leituras. A co-existência do elemento tradicional e do moderno é perceptível, na utilização de uma cosmovisão com base na religiosidade como forma de denúncia da opressão a que o homem se submete; na presença marcante da simbologia dos contrastes e do animalesco, recorrentes em todo o texto; no barroquismo da concepção e da estrutura da narrativa. Está, afinal, no caráter ubíquo do protagonista, que, análogo à Santíssima Trindade, se constitui numa “unidade tripartita”.

Referências bibliográficas

- [1] Bíblia Sagrada. Tradução pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Parma, 1971.
- [2] BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- [3] CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

- [4] CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- [5] ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- [6] IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.
- [7] LAUAND, Luiz Jean. *Boécio e o De Trinitate*. Disponível em: <http://www.hottopos.com>
- [8] LINS, Osman. *Nove, novena*: narrativas. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- [9] PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- [10] ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

Autora:

* Rosana TELES, Profa.Ms.

E-mail: roteles@superig.com.br