

## Osman Lins: da tripartição ao rizoma, ou; a montagem infinita

Doutorando João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos (UFMG)<sup>1</sup>

### Resumo:

*O trabalho visa propor uma leitura de “Conto barroco ou unidade tripartida”, presente na obra Nove novena, de Osman Lins. Atenta-se para a leitura em dobras, como assinalava Gilles Deleuze, de um barroco que, no escritor pernambucano, se profana. As quatro tripartições, operando pelo viés do inconcluso, alcançam a potência que as permitem se conectarem de modo indefinido, lembrando-nos a figura do rizoma e levando as dobras ao ilimitado. Tal estratégia, outrossim, converte a anomia e a condição de capturada das personagens em uma espécie de resistência. De tal sorte, realizamos uma leitura por montagem – de espaços e tempos – que, por sua vez, segue ao infinito.*

**Palavras-chave:** Conto barroco ou unidade tripartida, montagem, espaço e tempo.

Um capanga pernambucano, marcado pela sua opaca anomia, desce à(s) cidade(s) histórica(s) mineira(s) para realizar um assassinato por encomenda. O ponto de partida de “Conto barroco ou unidade tripartida”, presente na obra *Nove novena* (1999)<sup>2</sup>, prossegue até um incerto ponto de final, ponto, este, que não cessa de não chegar. Entretanto, em seu enceto, o texto demarca o eminente desembarque: sobrevém-se à “cidade”, significante, todavia, em tripartição, por meio de sua diluição no leão aos pés de Daniel, no adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, sinédoque de Congonhas; no sombrio cortejo de funeral, no qual separa-se em filas paralelas homens e mulheres, por entre os casarões e ladeiras de pedras de Ouro Preto, e, por fim, na silenciosa Tiradentes das casas fechadas, de cães e galos mudos<sup>3</sup>, corolário do enigma: quem é aquele que mata, quem é aquele que – e por quê – deve morrer? De um lado, o assassino de aluguel pernambucano, de outro, o nome que nos advém como um desvão em meio ao excesso do texto citadino: sentados num banco junto ao chafariz de Tiradentes, a prostituta negra, ex-amante abandonada pela futura vítima em decorrência da cor de sua pele, espécie de anfitriã da querela, deixa entrever: “[...] toda quinta-feira, a pretexto de negócios, José Gervásio vem às quatro ver uma mulher, volta no trem das oito.” Porém, como explica, “sendo impossível fazer essa visita, manda José Pascásio

1 DAYRELL, João Guilherme. (Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.)

Universidade Federal de Minas Gerais. (UFMG)

[chicodms@gmail.com](mailto:chicodms@gmail.com)

2 Primeira publicação da obra em 1966.

3 LINS, 1999, p. 123-124.

trazer algum dinheiro." (LINS, 1999, p. 122) Encabulado, o capanga indaga se "nas noites de lua os namorados não vêm sentar-se nestes bancos, em torno da carranca?". A resposta é seca: "Tiradentes é uma cidade onde nem mesmo existem namorados" (LINS, 1999, p. 122), e alerta: "Vem aí o homem. Guarde a cara dele". O bandido entrega a paga à moça e afaga seu revolver.

Como enfatiza o capanga, o homem – José Gervásio, ou, à sorte do acaso, José Pascásio, ou, ainda, como nos é revelado posteriormente, Artur – será sacrificado<sup>4</sup>. A expressão nos traz reverberações, nos fazendo optar pela definição de Giorgio Agamben<sup>5</sup>: o termo sacrifício propõe a travessia entre duas esferas separadas, qual seja, da profana à sagrada. Tal distinção entre os mundos seria o próprio ofício da religião, tendo em vista que o termo *religio* não provém de *religare* – ligação entre o humano e o divino –, mas de *relegere*, por meio do qual o respeito às figuras sagradas deve ser preservado, mantendo-as distantes, separadas das profanas. De tal maneira, o estatuto da sacralidade só pode ser alcançado através de um severo ritual, no qual um determinado ser ou objeto é arrancado da sua existência finita no tempo, sendo levado a um estádio de conforto com sua própria imagem, intocável, estanque no tempo, habitando, sobretudo, as imagens sólidas de uma memória sacra<sup>6</sup>.

No entanto, deflagra-se, no conto, certa obscuridade das imagens: as fotos dos rostos das vítimas, pelas quais o bandido tomava conhecimento de suas identidades, provocavam-lhe tamanha fixação e desejo que ganhavam vida própria. De tal sorte, o matador afirma, tendo somente as fotografias em mãos, que sozinho, apenas com as imagens em mente, “não chegaria a descobrir as vítimas” (LINS, 1999, p. 121). Constata-se semelhante confusão num diálogo com a prostituta – incumbida inicialmente, apenas de delatar o antigo *affair* ao assassino a partir de uma negociação –, que após o envolvimento sexual com o criminoso, inicia penoso lamurio acerca das suas relações com os homens. Diz o narrador/bandido: “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”. (LINS, 1999, p. 123) Curiosamente, para o narrador/assassino, há de algo insuportável na possibilidade de delinear a existência do outro, da constituição de um sujeito em uma suposta inteiridade minimamente reconhecível perante seus olhos, que deve, para tanto, ser proibida. E, por isso, ele não poderá mais se deitar com a prostituta. Cito:

-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. (LINS, 1999, p. 124)

Se Gervásio, a partir da morte, será excluído do mundo profano e restituído ao sagrado, ele, sob a ótica do assassino, no entanto, deve, outrossim, ser recusado na sacralidade. A proibição é de um rosto reconhecível, de uma imagem inteligível que tenha chance de perpetuar na memória. Tal procedimento atesta a condição matável, porém insacralizável<sup>7</sup> de Gervásio, seu status de *homo sacer* – e por isso, a possibilidade de ser Pascásio, ou outros, ou qualquer –, pois na categoria de divindade,

4 *Ibidem*, 1999.

5 AGAMBEN, 2007.

6 AGAMBEN, 2002.

poderia ter a chance de rogar a anátema ao carrasco. Sua imagem torna-se presente na sua desejada ausência, firmando a condição de vida nua – que deve se estender à prostituta –, como diz Agamben, capturada por uma máquina soberana, como imagem no interior do aparelho fotográfico – ou nas mãos do bandido –, que "a câmera capta sem saber o que é e retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina" (BRESSION, 2005, p. 33)

No entanto, o poder de captura pertencente ao narrador-bandido-soberano segue em correlação à sua própria condição de capturado, que se desdobra, por sua vez, na estrutura textual que dilui não apenas qualquer construção de uma subjetividade da personagem, como exonera sua força de decisão. Como protagonista que simultaneamente nos informa acerca da saga, por meio de um “ou” somos levados a outra possibilidade, a um desenrolar sempre diverso do inicial. Tiradentes ou Ouro Preto ou Congonhas, que nos faz distinguir, além da citada, outros três grupos de tripartições: do envolvimento do capanga com a prostituta, o do encontro/busca do caçador pernambucano pela sua presa, e, por último, três possibilidades de encerramento são postuladas. De tal sorte, o poder de ação do bandido é subvertido pela própria disposição narrativa, para a qual, como dizia Deleuze<sup>8</sup> ao analisar as personagens do cinema neo-realista italiano, os protagonistas são apenas espectadores, impotentes de comandar as demais ações.

O corte no fio narrativo estabelece o procedimento da interrupção como característica conspícua do conto, que se entende, também, à obra Osman Lins. O efeito de tal estratégia se coaduna àquele que Walter Benjamin deslumbrava ao ler o teatro Épico de Bertold Brecht, demarcando que “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos.” (BENJAMIN, 1994, p. 80) Doravante, a progressão linear das ações é aviltada, propondo um teatro que, sobretudo, representa condições, as descobre. A presença das personagens se transmuta em um conjunto de gestos, súbitos movimentos fantasmagóricos, compondo quadros cuja imobilidade serve de ponto de exclamação e realce de um momento arrancado da corrente temporal<sup>9</sup>. O que resta, destarte, é o movimento postulado enquanto tal, criando um "sujeito ausente, sem objeto", como diz Severo Sarduy, ou; a escrita ela mesma, o traço, propondo o devir, no qual texto e corpo de tornam indiscerníveis, como na dança barroca, sobre a qual Deleuze visualizava os dançarinos transfigurados em autômatos.<sup>10</sup>

A instauração de certa impossibilidade entre as quatro tripartições de “Conto barroco” demarca o elo perdido entre as partes que, por sua vez, assegura a infinitude das conexões possíveis, nas quais os sujeitos – também da escrita e da leitura – coincidem com o próprio fantasma, valendo-nos da expressão de Sarduy. O que se nos apresenta é a ausência, condição para presenças vindouras, alquebrando a mensuração do tempo seja em círculo ou linha progressiva. O trabalho com o tempo se dá a partir da desmontagem de sua máquina composta pela tripartição passado, presente e futuro, que se embaraçam. Como se mesmo o episódio da infância do assassino, no qual o mesmo

---

7 *Ibidem.*

8 DELEUZE, 1985.

9 ROSENFELD, 2000.

10 DELEUZE, 1991, p. 119.

aparece ao lado de sua irmã, ou o sonho do narrador, onde ele se rebela contra o patrão que o explora, passagens situadas entre as tripartições, se encontrassem num limiar entre um “não mais” e um “não ainda”<sup>11</sup>.

De “uma variação da verdade de acordo com um sujeito”, passamos à “condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito” (DELEUZE, 1991, p. 8), que, por sua vez, se coloca em devir. Mas ainda que seja-nos permitido postular a primeira tripartição como anterior a última, é possível também especular como a última se projeta sobre a primeira. Logo ao início, é lançada a possibilidade de a negra ter traído o assassino, e no final, numa das tripartições, o narrador diz: “vejo que matei a negra, sempre hesitante em suas opções, vítima da indefinição que em si mesma era um erro e que também me induziu ao erro”. (LINS, 1999, p. 134)

A narrativa prossegue em uma basculação contumaz, porém descentrada, que se compraz mais à elipse que à órbita circular<sup>12</sup>, caracterizada, por sua vez, pelo equilíbrio. As possibilidades não se subsumem umas às outras, mas se dobram e se desdobram, levando as dobras ao infinito, como diz Deleuze. Se afinando menos às metáforas que as metamorfoses<sup>13</sup>, abre-se o panorama para relações insólitas, como o corpo nu da negra se transformando na “a atitude de um anjo”, de acordo com as lembranças do narrador, ou os inúmeros objetos que se metamorfoseiam em animais, como o movimento da prostitua ao tentar contagiar o assassino com sua doença, se transfigurando na multiplicação de baratas e ratazanas (LINS, 1999, p. 124) ou; os pratos e xícaras do assassino e sua irmã transbordando crianças, jacarés, lacraias, cavalos, mães e flores, que ambos devoram (LINS, 1999, p. 126), ou; as borboletas, jambos descorados, papoulas, magnólias, violetas e tranças que fecham-se repentinamente em torno do narrador. (LINS, 1999, p. 125) Como dizia Benjamin, “é próprio do barroco que cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984, p. 55)

A pedra de toque de “Conto barroco” é o devir do inacabado, das ruínas – como em já 1888 destacava Heinrich Wölfflin<sup>14</sup> –, de um barroco que, em Osman Lins, se profana. A tripartição católica pai, filho e espírito santo descem as figuras menores<sup>15</sup> de assassino – Deus pai que decide sobre a vida –, explorador/vítima – Filho, falsificador da imagem de Cristo – e prostituta como Espírito Santo, que não une, mas separa pela traição pai e filho, de acordo com Ana Luiza Andrade<sup>16</sup>. A protagonista/narradora, todavia, salta do A lacaniano, castrador, soberano, ao S do sujeito elidido, ao ver sua imagem diluir-se na figura de Gervásio, como o faz a prostituta ao dizer que ambos “eram a mesma coisa” (LINS, 1999, p. 123), portadores da mesma crueldade. Por fim, na fantasmagoria que sua existência adquire perante as estratégias textuais, sua imagem se coaduna a do um real, vá dizer, aquilo que não cessa de não se escrever.<sup>17</sup>

---

11 AGAMBEN, 2006.

12 SARDUY, 1999.

13 DELEUZE, GUATTARI, 1977.

14 WÖLFFLIN, 2010.

15 DELEUZE, 1977.

16 ANDRADE, 1997.

Se nos é permitido ler a da arte como o faz Severo Sarduy, fazendo-se uso da tripartição lacaniana, o classicismo se vincularia ao A (simbólico), o romantismo ao S (o sujeito), o barroco, comprar-se-ia, por fim, ao (a). Como enunciava Lacan, “nunca na história da arte ela se encontra tão patente com o que ela é desde sempre: obscenidade”. (LACAN, 2008, p. 82) Tal ob-cena barroca encontraria sua efetivação, para Sarduy, no espaço citadino, subjazido por uma trama aberta que desarticula continuidades, sendo, portanto, permeada pelo insólito e pelo efêmero. (SARDUY, 1999, p. 1200) As três cidades mineiras, em correlação as dobras textuais, potencializam a multiplicidade do espaço, configurando um *hetero-topos*, em acordo com a assertiva de <sup>18</sup>. Seria inerente a uma heterotopia, vale ressaltar, um *hetero-cronos*, ou seja, a heterogeneidade de espaços é perpassada por uma heterogeneidade de tempos, que propor-nos-ia uma leitura por montagem, em termos caros a Didi-Huberman<sup>19</sup>.

Cada montagem exequível, ou estrutura factível, se monta em lapsos, como num despertar. Seja a negociação do assassino com sua vítima, que oferece, por sua vez, ao bandido quantia equivalente a de seu assassinato para que ele não se efetue, se estabelecendo como causa para a morte possivelmente equivocada da prostituta, ou; o encontro entre o narrador e o pai de Gervásio, absorto com a provável morte do filho, rogando para ir em seu lugar, dando-se como ponto de partida para seu próprio extermínio. Todos são assassinados: Gervásio, seu pai, cujo um dos olhos faltava-lhe a face, ou a prostituta. Todos, não o são, restando sempre um entendimento excedente, um terceiro olho, como aquele que brota no esgar do pai ao falecer, ainda que apenas na mente do assassino, ao entrever o semblante do velho morto. Um olho que falta, um olho a mais.

O gesto de captura das personagens pela linguagem textual, cujo efeito sinaliza o vagar de seus corpos pelas fraturas da linguagem, deflagra, por outro lado, a própria máquina em desmonte: frisa-se, ela apenas funciona, de modo já descrito, dentro de sua desmontagem<sup>20</sup>. O que quer dizer que a especificidade, a especialidade<sup>21</sup> destas personagens, que seria subtraída para o uso de outrem – como seria o caso da(s) vítima(s) –, por meio da desarticulação da máquina, tornam-se a imagem especular de ninguém, de um qualquer, de todos<sup>22</sup>. O silêncio de seus corpos, a impossibilidade de ter voz, de firmar suas identidades, transmuta-se numa espécie de resistência, de conversão das suas apreensões, de suas expropriações, numa multiplicação infinita, que se dá por meio da fusão com a própria escrita. Se todos eles morrem, a cada instante em que a letra e os enunciados se borram, se tornam obtusos, a palavra reascende, renasce do nada em que está imersa, e no mesmo momento que ela, as vidas, os corpos, as personagens. Pois, nos dizeres de Osman Lins, “a palavra, [...] não é o símbolo ou o reflexo do que significa, função servil, e sim o sopro na argila.” (LINS, 1999, p. 98) A letargia momentânea da personagem de Avalovara nos fornece uma boa imagem:

---

17 LACAN, 2008.

18 FOUCAULT, 2009.

19 DIDI-HUBERMAN, 2009.

20 DELEUZE, 2003, p. 88.

21 AGAMBEN.

22 *Ibidem*, 2007.

Sem ânimo sequer de abrir os olhos, porém com um novo e passageiro sentido à espreita em algum ponto do meu ser (...), percebo os lentos e solenes movimentos do mundo, a montagem da máquina. (LINS, 1972, p. 133)

Como epígrafe de *Nove Novena*, Osman Lins cita o enunciado de Matila C. Ghyka, presente na obra “*Esthétique des proportions dans la nature et dans le arts*”, que diz: “Uma concepção sintética e clara fornece sempre um bom plano” (LINS apud GHYKA, 1999, p. 5). A preocupação com o espaço, em diversos momentos coadunados às figuras geométricas, como se sabe, é bastante cara ao escritor. Uma delas, citada ao início deste texto, se refere ao adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, onde se dispõe as esculturas barrocas de Aleijadinho.

Didi-Huberman, após propor um inventário, na filosofia e nas artes, dos lugares nos quais o pensamento – e, por consequência, o sujeito – residiria, nos atenta para a importância da relação do ser com o espaço. O crânio seria, como mostra Didi-Huberman, local quase onipresente nas representações do *habitat* do logos. Entretanto, malgrado as preponderantes representações, sabe-se que é no contato com o exterior – e no entrelaçar entre matéria e memória, no qual abre-se a chance de se reconhecer, de ver-se e, por conseguinte, ser-se – que o sensível desperta<sup>23</sup>, assim como o pensamento. Atento a isto, o pensador invoca a particularidade fonética, peculiar à língua francesa, que articula a noção de lugar à questão do ser. Trata-se da retomada anacrônica de um significante em desuso: adro, que em francês resulta na repetição fônica: *être aître*, ser-adro. Tendo em vista que os sinônimos de adro vão de “lugar aberto, portal, pórtico extremo, passagem”, a “a intimidade de um ser, o abismo mesmo de seu pensamento”, (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 44) o significante aponta para a singularidade – indiscriminado interior de exterior – mas acena ao infinito.

Seria plausível, caso desejássemos uma imagem exata, evocarmos figuras geométricas para desenhar “Conto barroco”, assim como o próprio autor realiza com outros textos. A imagem seria um quadrado, no qual cada um dos vértices seria assaltado por três linhas, desenhando figuras tripartites. No entanto, tanto os vértices quanto as linhas pediriam para, livremente, serem conectadas, assim como as últimas, exigiriam o direito de serem curvas, círculos, elipses, fazendo emaranhados umas com as outras.

Agamben, logo no enceto de seu texto acerca dos gestos, lembra de estudos científicos que observavam todos os tipos de tiques, espasmos e maneirismos, que para o autor, denotariam a catástrofe do gesto<sup>24</sup>. Tal desastre, por sua vez, teria se tornado regra da sociedade contemporânea, vinculando-se, também, ao advento do cinema. Assim, se há um nome para uma imagem de “Conto barroco”, ele só pode advir como corolário de um intotálizável, na forma de um erro, um cacoete, uma gagueira da fala, que, no entanto, a liberta. Algo como um *quadrado*.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Ana Luiza. *Um livro de mulheres espectrais: montagens para ler e ver*.

---

23 COCCIA, 2010.

24 AGAMBEN, 2000.

IN: *Outra Travessia – Dossiê Osman Lins*.

\_\_\_\_\_. *Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*. IN: *Osman Lins. O Sopro na Argila*. São Paulo: 2004. p. 69-112.

\_\_\_\_\_. *Conto barroco ou unidade tripartida*. IN: *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987

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

\_\_\_\_\_. *Homo sacer. Poder soberano e vida nua I*, tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *Notes on gesture*. In: *Means without End*. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: The University of Minnesota, 2000.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Que é o teatro épico?* IN: *Magia e técnica Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Rouanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

COCCIA, Emanuele. *A Vida Sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010

DELEUZE, Gilles. Introdução: *Rizoma*. IN *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia V. I*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34 5ª reimpressão, 2007.

\_\_\_\_\_. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo. Historia Del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ser-crânio*. Lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução: Augustin de Tunngy e Vera Casa Nova. Editora C/ arte: Belo Horizonte, 2009.

D'ORS, Eugenio. *O Barroco*. Tradução Luís Alvez da Costa. Vega e Herdeiros de Eugenio D'ors: Lisboa, s.d.

FOUCAULT, Michael. *Ouros Espaços*. In: *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução Inês Autran dourado Barbosa. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 20. Mais, ainda*. Trad. M.D. Magno. Zahar: Rio de Janeiro, 2008.

LIMA, Lezama. *A Expressão Americana* Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Conto Barroco ou a unidade tripartida*. IN: *Nove Novena*. São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. IN: *Nove Novena*. São Paulo, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

SARDUY, Severo. *Obra Completa: edición crítica*. Coordinadores: Gustavo Guerrero e François Wahl. 1º edición. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010