

DA ARTE DO ENGENHO À GLOBALIZAÇÃO: OSMAN LINS

Ana Luiza Andrade
UFSC

Quanto ao país, é bom nem falar. Aliás acho que chegamos a um ponto interessante: o Poder Central é tão descarado, chegou a um tal grau de desfaçatez, que combatê-lo parece pouco estimulante, um disparate. Poucas vezes tenho presenciado tal deterioração. Será que Drácula existe? Que são possíveis os mortos-vivos? A falsificação, aqui, chegou ao auge. Você viu as homenagens dos índios ao Presidente da República? Índios ajoelhados, índias maquiadas, ensaiando danças como num espetáculo de variedades, como coristas, todas levantando o pé ao mesmo tempo, etc.? Socorro! Socorro! Socorro! Aqui del'Rey! Acudam-nos. O governo está ruindo – e o país vai indo abaixo com ele.

(carta a Lauro de Oliveira, 10 de março de 1977)

A busca da origem perdida em *Perdidos e Achados* de Osman Lins¹, no ir e vir da memória, como no vaivém de ondas do mar, devolvidas e perdidas para as areias da praia, é um contínuo movimento cíclico como o das enchentes invadindo a cidade do Recife. *Perdidos e Achados* talvez seja, das suas narrativas, a que melhor ilustre uma dialética do olhar², no sentido de resgate comum ao arqueólogo e ao analista exatamente onde Walter Benjamin se aproximaria de Freud³: o de ver o potencial despertar de uma tradição cultural adormecida através do residual, ou, o de ver, no fóssil, a reconstituição das camadas geológicas formativas de um solo comum, como no preenchimento de lapsos da memória.⁴

Para Osman Lins, estas cenas de perda e resgate equivaleriam à que se chama, em psicanálise, de cena primária: referindo-se à perda que dá à luz a ele próprio enquanto autor, esta cena de fato ocorreu pois sua mãe morre justamente quando ele nasce. Esta cena se torna um pré-texto de busca pela origem perdida da obra de arte pois o autor, ao dar à luz às suas obras, busca

¹ A exemplo das epopéias clássicas, o tema é recorrente nas obras de Osman Lins.

² Esta dialética do olhar se radica nas passagens para a modernidade observadas pela leitura de Walter Benjamin no livro de Susan Buck-Morss, *Dialética do Olhar, Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, trad. Ana Luiza Andrade, BH: UFMG/UNOESC, Chapecó, 2002.

³ Refiro-me especificamente aos textos de FREUD, “Construções em análise” em Obras Completas Psicológicas de Sigmund Freud volume XXIII (1937) ed. Waly Salomão, RJ: Imago, 1998; e de BENJAMIN, “Escavando e recordando” in *Rua de Mão Única*, Obras Escolhidas vol.II, São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴ Este movimento de perda e resgate também se encontra explicitamente em seu último conto *Domingo de Páscoa*.

resgatar a face perdida da mãe⁵. Ruth Silviano Brandão explica o ato de engendramento do artista em geral como “algo que se encena na escrita, (...), na materialidade dos significantes que a engendram, como se fosse um artefato destacado da vida rotineira do sujeito e que acaba por separar-se dele, como se tivesse vida autônoma.” Ainda em suas palavras, “Construída como objeto do desejo, é como se, de alguma forma, a arte literária o tornasse possível, sabendo-o impossível: o desejo não tem porto definitivo, mas se ancora em provisórios objetos.”⁶

A própria palavra é um destes objetos de desejo que se separa do autor conscientemente, através de um nascimento duplo, em *Nove, Novena*: “Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada ao existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o, portanto, separou, ordenou, uniu.”⁷ Este objeto palavra, significante sem o seu autor, segundo Sarah Kofmann, implica na morte do autor como pai, ou criador auto-suficiente, compreendendo que o indivíduo se inicia na diferença da vida, na necessidade e no acaso de seu jogo: ela não se deve à vontade onipotente do pai.⁸ Assim, por exemplo, o texto *Os Gestos* tanto significa o luto de um velho inválido pela perda do poder das palavras, que se desterritorializam do corpo e dos sentidos deste⁹, como também o resgate potencializador dos gestos, que, a seus olhos, se regeneram através da atualização do ritual de passagem de sua neta, de menina a moça, gestos estes que substituem o poder das antigas palavras.

⁵ Trata-se de uma declaração do próprio Osman Lins em *Evangelho na Tabacaria*, São Paulo: Summus Ed., 1977, p.111: “Já tive a oportunidade de dizer que isso configura a 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, essa ausência.”

⁶ SILVIANO BRANDÃO, Ruth, *Literatura e Psicanálise*, Porto Alegre: UFRGS, Editora da Universidade, 1996, p.18.

⁷ LINS, Osman, “Retábulo de Santa Joana Carolina” in *Nove, Novena*, SP: Melhoramentos, 1975, p.117.

⁸ KOFMANN, Sarah, *A infância da arte*, “A obra de arte como texto a decifrar”, 1980, p.113.

⁹ É interessante observar a importância que Osman Lins deu ao corpo como território dos sentidos, retomando o conto “Marcha Fúnebre” de Machado de Assis (in *Uma Antologia*, org. John Gledson, vol.2, SP: Companhia das Letras, 1998, p.475) em uma das narrativas de *Casos Especiais de Osman Lins*, de mesmo título (“Marcha Fúnebre”, in *Casos Especiais de Osman Lins*, SP: Summus Ed., 1978, p.91). Apesar de enredos diferentes, ambos os textos celebram um sentido estético cognitivo enraizado no corpo orgânico e mortal.

A palavra em Osman Lins resulta do ato de insuflar o seu espírito, do “sopro na argila”, do qual nasce como artefato, concretização do seu fantasma. Este, substituto do que foi recalcado pelo fantasma originário do pai (Deus) se perde para o caos de um inconsciente confundido à sombra da morte da natureza agreste do nordeste inculto, e se resgata como palavra de uma segunda criação humana cuja principal testemunha é a obra de arte, em seu dobrar-se sobre si, o que se revela numa série de obras do autor. Este resgate da palavra está em *Retábulo de Santa Joana Carolina*, para além do resgate do retábulo como arte de engenho em um mundo incultural. Mas há outra forma incultural diferente que vai aparecer em *Conto Barroco*: aqui as imagens do culto ao consumo substituem as de culto cristão nas reproduções técnicas sem “aura” (Benjamin) através de um olho artificial exemplar em cujo “ vidro negro há um tecido que faz lembrar essas mulheres nuas, das quais o negativo foi retocado no pubis, sendo esse um disfarce mais gritante que a franca reprodução do modelo.”¹⁰ Trata-se aí de uma reprodução para consumo, objeto fetiche que se oferece em seu potencial negativo: o de corpo-mercadoria profanado e prostituído.

Na passagem do sagrado ao profano, há um corte e uma dobra entre arte e mercadoria onde o sentido se desprotege e se esvazia na cavidade do olho, na carroça vazia, nos tiros, nas fachadas, como cortes narrativos que fragmentam a linguagem, tornando-se *buracos*, espaços de negação a serem preenchidos provisoriamente por objetos de um desejo em deslocamento, substituições transitórias que provocam a ilusão barroca das construções cujo fundo falso se mostra na alternância dos termos da herança cultural. Assim como a palavra, objeto-fetiche a ser substituída, por gestos ou pelo signo gráfico, torna-se passiva de um resgate cognitivo do signo enquanto imagem-pensamento potencializador, re-aparecendo como novo código da cultura de massa, este agora se desloca em uma era tecnológica como enigma de desejo. Somente ao

¹⁰ LINS, Osman, “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, in *Nove, Novena*, p.151.

percorrer todos os níveis de sua história, suas múltiplas significações, passa então a valer como nome, como palavra, exercendo o feitiço poético metafórico do pássaro e proliferando-se em nuvens de pássaros, como no objeto livro¹¹.

Em uma explicação do título do livro *Guerra Sem Testemunhas* Osman Lins depõe contra a violência política de seu tempo em relação ao artista. Diz ele que “nunca se viu a polícia nas ruas, de metralhadora em punho, a fim de impedir um congresso de banqueiros”¹²: O poder destruidor desta metralhadora do artista ilumina, por oposição, o procedimento alegórico de Lins quanto ao potencial político de um objeto como um relógio cujo engenho se constrói com o desejo do objeto de arte. “O relógio de Julius Heckethorn” de *Avalovara* não é um objeto ordinário industrial da especialização de um relojoeiro ou de um joalheiro, mas é incomum. Não marca só o seu momento histórico mas remonta simultaneamente ao passado e se dirige ao futuro, relacionando-se, além disso, ao tempo filosófico e poético. Ordinário enquanto fetiche, e também insuflado pelo desejo fantasmático da utopia, ele enfeitiça em seu desejo de libertação do tempo pela arte. Sua origem se perde para o mesmo caos inconsciente resultante da ação da censura política, manifestação do fantasma originário do pai, cujas leis autoritárias impedem que seu mecanismo utópico funcione: a frase da sonata de Scarlatti só poderia soar na sua integridade sinfônica em tempo de liberdade. Com efeito, o relógio, ao servir como objeto alegórico para um tempo de repressão política, ilustra o conceito de Walter Benjamin de “mercadoria fantasmagórica”¹³, insignificante item fora-de-moda (quando fica anos fora-de-uso) para ser recuperado em sua significação literária e, principalmente, em sua origem artística musical

¹¹ BUTOR, Michel. *Repertório*, trad. e org. Leyla Perrone Moises. Ver. Stella dos Anjos. SP: Perspectiva (Debates 103), 1974. Butor menciona aí a idéia de Vitor Hugo em relação à arquitetura superior do livro, que esta é “como uma nuvem de pássaros, pois “ele pode estar em toda a parte e era pois de certo modo indestrutível.” Esta idéia coincide ao *Avalovara* concebido por Osman Lins como uma “nuvem de pássaros”.

¹² LINS, Osman, *Guerra Sem Testemunhas*, SP: Ática, 1975, p.218. (...) “Assim como o político, quando utiliza ocasionalmente o livro, não se transforma em escritor, continua político – apenas valendo-se, na oportunidade, de uma técnica de ação útil a seus fins -, o escritor, se afasta do livro e lança mão de outros instrumentos – uma metralhadora, por exemplo -, assume perante os demais um comportamento ilusório: está, antes de tudo, dentro do pacto a que nos referimos, buscando enriquecer a sua experiência e multiplicar as dimensões da obra literária a cumprir, ligando-a mais profundamente à realidade.” (p.219)

¹³ BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era de reprodutibilidade técnica” in *Obras escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, pref. Jeanne Gagnebin, SP: Brasiliense, 1994.

detentora de unidade na multiplicidade: como tal, marca “um” tempo simultâneo a “tempos” de múltiplas origens históricas, estéticas, econômicas, sociais e políticas.

De fato, a passagem dialética do objeto relógio à sua morte de sentido, e seu renascimento enquanto objeto de desejo de arte, fala precisamente das relações entre o objeto de arte, a política e o mercado, através de passagens econômicas de diferentes origens (naturais e mecânicas) e modos de produção (manufaturados e industriais) e de valores simbólicos a utilitários: entre a arte manufaturada nele impressa em seu complexo mecanismo de engenho iluminista, e a coisa ameaçada de perder o sentido simbólico de uma tradição, desmembra-se pela lei capitalista que corta a antiga relação de integridade entre artesão e obra, labor e produto, e a substitui: o labor significava o engenho, a arte, ou os modos de produção pelos quais se imprime o sensorial estético na obra. Esta agora emerge alienada do labor. Na atualidade do objeto de desejo em percurso, a música do relógio soa como um réquiem provisório enquanto preenche um tempo de desejo no objeto, enquanto o tempo de poder dos servidores do consumo parece “deter as rédeas do mundo”.¹⁴ Além disso, o desmembramento entre labor e produto afeta a estética da arte do engenho no sentido de cortar a organicidade dos sentidos de uma estética cognitiva desterritorializando-os de seu antigo corpo de percepções assim como as próprias palavras podem perder seus sentidos para os gestos.

¹⁴ LINS, Osman, *Guerra Sem Testemunhas*, p.198. Em *Guerra*, Osman Lins cita Marx, ao explicitar, muito semelhantemente a Walter Benjamin, que esta servidão exclusiva à indústria cultural rompe a “unidade originária” entre o trabalhador e sua produção:

“Os servidores da indústria cultural, exauridos pela máquina, dizem o que podem, da maneira mais rápida, direta e trivial, girando em torno de não importa que idéias e motivos. Não rasgam nenhum véu e tudo que proclamam assemelha-se a um réquiem. Estimulam as tendências mais claras do público, pois vivem delas. Parecem, à distância, deter as rédeas do mundo, e, sob certos aspectos, talvez isto seja verdade.”

Aliás, é este réquiem que parece ameaçar o canto potencial liberador de um livro pois, ainda em *Guerra*, Osman Lins se refere, da mesma forma, ao perigo da perda do livro como uma referência literária ameaçada pelo esvaziamento de sentido estético pela anestesia¹⁴ que causa o “consumo passivo” dos meios de comunicação de massa, ao citar Lucien Goldmann: “Perdeu-se em ampla escala, graças à dúbia presença desses outros meios expressivos, o sentido de obra literária, situada por um vício de julgamento, (...) ‘ao nível de consumo passivo, de distração ou preenchimento de ócios.’ Não falta, por isso, quem proclame obsoleto o hábito de ler e aconselhe ao escritor abandonar o livro, instrumento artesanal e portanto arcaico, empreendendo a conquista dos modernos meios de expressão, únicos legítimos em nossa época industrial”.

Porém Osman Lins faz uma leitura crítica que antecipa o advento da globalização ao alertar para o consumo da arte pelo mercado, através de um objeto alegórico como o relógio de Julius Heckethorn, ao dotá-lo de um potencial utópico desencadeador de um mecanismo que o libertaria de um tempo cronológico opressor semelhante ao do livro como *liber-ação*. Sua morte temporária para este tempo atual recalca o tempo significativo liberador, para servir à indústria cultural e esta escravização, implícita em *Avalovara*, quanto à re-invenção da frase do escravo que o libertaria da dominação de seu senhor (*Sator arepo tenet opera rotas*) se refere alegoricamente ao jugo escravizante de um poder capitalista de consumo: não só é origem de desejo para escrever o romance como dele decorre, limite e potencial da estrutura opressiva que o possibilita. Aí subentende-se a política de interesses por trás do “milagre econômico” relativo à imposição de uma indústria cultural que interfere insidiosamente nas relações entre o artista e a obra, e entre o artista e seu público, ao propor monstruosamente a venda de uma cultura ao exterior como um “exotismo” sedutor, em troca de “best-sellers”norte-americanos, impondo ao território nativo o mercado alheio, as “novas” mercadorias de uma indústria editorial.

A política globalizante da cultura é antes de tudo desterritorializadora, pois se transcultura para lucro de outrem, e desenraíza seivas culturais próprias. No caso brasileiro, em detrimento da existência prévia de um mercado cultural latinoamericano de tradição significativa, de valor territorial de origem comum a um mesmo corpo cultural de pertença, ainda que na diversidade portuguesa e hispana de suas singularidades coloniais ou das suas peculiaridades indígenas e negras. Imposta como política econômica que se traça aos anos industriais nacionalistas de Getúlio Vargas, intensifica-se neste segundo momento, forçando a mudança de mercado dentro do Brasil ao se substituir o eixo cultural do nordeste para o sul. Pouco depois desta imposição definitiva com o golpe militar de 1964, Osman Lins decide viver em São Paulo, longe de sua terra natal, Vitória de Santo Antão. Manifesta-se, porém, contra a ameaça ao

mercado de consumo de desterritorializar os artistas, ao citar o caso de Paul Klee, que não aprova a desterritorialização do artista por esta ser contrária ao seu papel de transmitir, como uma árvore, a seiva orgânica do seu mundo.¹⁵

Desterritorializado em benefício de sua arte, Lins repete autobiograficamente o seu exílio no de personagens nômades como Julia Enone, ou Abel . Em *Guerra Sem Testemunhas* o autor critica o capitalismo como sistema responsável pelas causas mais atuais da fragmentação que resulta em um mundo em detritos ao citar “ Heine: ‘A vida e o mundo acham-se excessivamente fragmentados.’”¹⁶

Não permitindo que vire entulho da força banalizadora do capitalismo, o autor resgata o livro enquanto objeto de desejo de arte ameaçado de exclusão cultural, o que se agrava com a perda da “aura”do objeto de arte pela reprodutibilidade técnica. Observa, ao concordar com o famoso ensaio de Benjamin, que ela provoca a distância estética das origens manuscritas, desde o uso da técnica da prensa manual: “Criou-se para o livro, com a prensa manual, e mais tarde com os aperfeiçoados métodos de reprodução, uma expectativa que se distancia, que se opõe às suas origens.”¹⁷ Na reconstituição minuciosa dos materiais orgânicos e inorgânicos e das etapas técnicas que alteram a percepção do livro na recuperação de sua história enquanto objeto, lhe ocorre a inversão da frase de Mallarmé - “Le monde existe pour aboutir à un livre” na frase que agora se volta ao mundo “Un livre existe pour aboutir au monde” , propondo, ao “inverter as manivelas de comando, empreende[ndo]r – não com máquinas, mas com o espírito – a

¹⁵ LINS, Osman, *Guerra Sem Testemunhas*, p.209. Diz que os outros artistas “Sem ligações profundas com o mundo, que não amam, concentram-se em tarefas que, no fundo, repudiam. Ser-lhes-ia possível não repudiá-las? Dizia Klee : ‘Afluem ondas de seiva ao artista e o atravessam a ela e às suas visões novas. E ele ocupa o lugar do tronco.’ Tais artistas, ao contrário de Klee, não têm raízes, nenhuma seiva nutre as fontes de sua criação. A falta de ilações com o mundo não lhes permite criar verdadeiramente, assim como não admite que amem, nem mesmo como salvação seu ofício e suas obras.”

¹⁶ Cita Ernest Fischer, ao afirmar que a observação do poeta evidencia os problemas do capitalismo, “até o mundo inteiro vir a se assemelhar a um conglomerado caótico de fragmentos humanos e materiais, mão e alavancas, rodas e nervos, ramerrão cotidiano e sensações fortes. A imaginação, bombardeada por uma massa heterogênea de detalhes, já não os conseguia absorver em qualquer forma de totalidade.”

¹⁷ LINS, Osman, *Guerra Sem Testemunhas*, p.70.

reconquista do mundo”¹⁸ o seu “regresso” ao mundo, tanto “por motivos éticos como por razões estéticas”. Conclui com Benjamin, que é o fragmento enquanto resíduo de uma destruição capitalista do mundo que vai fazer o caminho inverso.

Os buracos narrativos, cortes correspondentes aos bloqueios de comunicação literária impostos por uma política econômica coerciva, ancoram provisórios objetos de desejo de arte, que se constróem e se desconstróem, desterritorializam-se do corpo enquanto território, se perdem e se recuperam novamente, como os gestos, como a própria palavra, como o próprio livro, como o relógio, como a metralhadora, como a frase do escravo Loreius ou o quadrado de *Avalovara*, o tapete dos amantes ou a praça da cidade, a rede de bordados ou o tecido cujos sulcos lembram as ruas da cidade. Substitutivos traços metafóricos de dobras e deslocamentos incessantes, formam um arquivo ou inventário literário que se monta em constelação, nos múltiplos níveis que comporiam a obra de arte, una e múltipla, realizando sempre provisoriamente, um desejo de objetos que se dobram sobre si e se proliferam infinitamente.

Ermelinda Araújo aproximou com sucesso a montagem das cabeças compostas¹⁹ do artista italiano Arcimboldo como uma alegoria artística, ao processo de montagem estética de Osman Lins. Vê-se no precursor do surrealismo uma montagem de acordo com o ciclo das estações, nascendo e morrendo como os frutos da terra, produtos nativos de um território originário. Mas a ruptura com o ciclo orgânico através da mecanização industrial propicia a montagem de elementos alienados uns dos outros: seus elos, tendo sido cortados em sua organicidade, propõem-se, por Lins, em sua volta cíclica, como uma cosmogonia, em ato recriador. Este decifrar/cifrar em enigma como singular engenho moderno, de onde Lins extrai a seiva para sua arte ameaçada, reconstrói territórios modernos, e cobra fôlego ao remontar à

¹⁸ LINS, Osman, *Guerra Sem Testemunhas*, p.212.

¹⁹ ARAUJO, Ermelinda, *Cabeças Compostas, A personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, Rio de Janeiro: O autor, 2000.

tradição antiga do engenho territorial colonial de Vieira, cujo conceito de engenho significa extração natural²⁰. Não por acaso a ambígua seiva explosiva e entorpecente em sua materialização histórica, a cachaça, extrato subversivo do ciclo do açúcar nordestino, é subproduto fabricado na cidade de origem de Osman Lins. Ao resgatar o potencial explosivo de um fogo incendiário²¹ de seu território natal, dotando seus objetos de um inconformismo político no desejo transformador de uma arte literária ameaçada de exclusão pelo mercado, a exemplo de sua própria desterritorialização por produtos culturais forjados do capitalismo, Osman Lins denuncia o enganoso progressismo consumista. Sua atualidade resiste ao tempo de consumo que se marca pelo seu relógio, nascendo dele e a ele resistindo, em percurso continuado, assim como toda a busca paradoxal de sua obra: quanto mais atual, mais urgente e mais longe de seu potencial liberador, pois rumo à contracorrente do próprio passar do tempo.

²⁰ Engenho é aí também sinônimo de calvário como *torcularis* “significa todos aqueles lugares em que se espreme e tira o sumo dos frutos, (...) se faz o mesmo às canas doces, e se espreme, coze e endurece o sumo delas, (...) se chamam vulgarmente Engenhos.” In Sermão XIV de Antonio Vieira, *Sermões*, org. Alcyrr Pécora, SP: Ed. Hedra, 2000. Ver também João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, SP: Companhia das Letras, 1989.

²¹ De forma enigmática em *Nove Novena* (“O que é o que é?”, p.130) e mais explícito na narrativa “Cecília entre os leões” em *Avalovara*, o elemento fogo vai se relacionar diretamente à zona mais potencialmente rebelde na época dos incêndios dos canaviais de Francisco Julião, que abalava as estruturas arcaicas latifundiárias: “Na zona canavieira há qualquer coisa de novo e que, de certo modo, me interessa: essas ocupações de terra e até esses incêndios” (p.174) e ainda: “Tudo, raízes e alicerces, vai ser arrancado do chão como as fogueiras. (...) Descer os dentes, sai o ar da boca, um vômito, vomito o ar que prendo na boca e onde leio, como traços de sangue, a palavra *fogo* e o nome de Cecília” (p.254)