



PUC-SP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária

Antonio Coutinho Soares Filho

Cosmogonia Profana
Uma leitura de *O visitante*, de Osman Lins

São Paulo
2017

Antonio Coutinho Soares Filho

Cosmogonia Profana
Uma leitura de *O visitante*, de Osman Lins

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vera Bastazin

São Paulo
2017

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Vera Bastazin (Orientadora)

Agradecimentos

A Deus Pai, Todo Poderoso, Trino e Uno;

À Mãe de Aparecida, com seu manto negro estrelado a iluminar nossos caminhos;

Aos meus, os encantados e os presentes em viva carne;

Aos cinco irmãos de útero, sangue e luta: Fernando, Marcos, Luciano, Lúcio Flávio e Fernanda;

À Lúcia Sena, força-mater, carinho, doçura e vigor nas intempéries da vida;

À professora, amiga e mestra, Kátia Carvalho da Silva, que me abriu as portas, pelo exemplo profissional e passional, para os estudos literários;

Aos companheiros da Uema e de estudos pós-graduados: Mirian, Isauber, Joana Angélica, Zequinha, Natércia, Janick, Edílson, Lucenilda e Lindoracy;

Aos colegas de curso das cercanias paulistas, em especial, Valéria, Itamar, Iracema e Tânia;

A todas as professoras do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP;

Às professoras com quem tive a honra de compartilhar momentos de aprendizagem, profissional e de vida: Cida Junqueira, Diana Navas, Beth Brait, Maria Rosa, Elizabeth Cardoso, Vera Bastazin e Maria José Palo. A todas, muitíssimo obrigado!

À Ana Albertina, secretária do Programa, por sua disponibilidade e profissionalismo;

À minha querida orientadora, Prof.^a Dr.^a Vera Bastazin. Gratidões sem fim!;

A Osman Lins, em texto e espírito, *avalovaramente* encantador.

Agradecimentos especiais

À Universidade Estadual do Maranhão — UEMA — pela iniciativa, pelo empenho e pelo investimento logístico e financeiro no convênio firmado com a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — PUC-SP —, o qual propiciou a capacitação, em nível pós-graduado, de dez professores de seu quadro funcional. Aproveitamos o ensejo para agradecer, em particular, à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação — PPG — e toda sua equipe de profissionais envolvidos na missão de incentivar a formação continuada no âmbito da Instituição.

Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável.

Osman Lins

*No princípio era o Verbo
e o Verbo estava com Deus
e o Verbo era Deus.
No princípio ele estava com Deus.
Tudo foi feito por meio dele
e sem ele nada foi feito.*

Evangelho de Jesus Cristo segundo São João 1,1-3

SOARES FILHO, Antonio Coutinho. **Cosmogonia profana**: uma leitura de *O visitante*, de Osman Lins. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017, 105 p.

No conjunto da literatura brasileira, Osman Lins é um nome que se destaca pela qualidade e pela diversidade de sua produção. Romancista, dramaturgo, ensaísta, dentre outras atribuições, o escritor possui um requinte estético bem como uma postura reflexiva em face dos entraves culturais, sociais e políticos do país. Os estudos osmanianos, com frequência, destacam os experimentos romanescos do autor em sua chamada fase de *maturidade*. Não exclusivamente, a criação anterior a esse período ainda carece de maiores exames críticos, a exemplo do romance de estreia, *O visitante* (1955), *corpus* desta pesquisa. Além da interessante urdidura textual, essa obra apresenta uma fortuna crítica modesta, o que enseja este trabalho. Acrescente-se que, em várias ocasiões, o escritor afirma que a atitude cosmogônica, aliada às preocupações com as mazelas nacionais e à reflexão sobre o processo criativo, orientam sua vida e o ofício literário. Isso posto, pergunta-se como essa cosmovisão se presentifica em *O visitante*. Levando em conta o traçado interdiscursivo da narrativa e a postura crítico-social do romancista, a análise proposta considera as inscrições mitológicas, bíblicas e litúrgicas, bem como seus desdobramentos escriturais no enredo. Diante disso, a hipótese é que Lins, numa modulação subversiva, traz à cena elementos do mito edênico e da liturgia cristã, como também expõe as contradições de uma sociedade que privilegia as aparências, vitimando, principalmente, a mulher. Na articulação crítico-teórica, faz-se uma revisão do itinerário analítico do *corpus*, ao que se conta com o auxílio de Nitrini (1987; 2001; 2003; 2004), Andrade (2001; 2004; 2014) e Ribeiro (2014), dentre outros. Os conceitos de *limiar* — Benjamin (1987), Gagnebin (2010); *dispositivos* e *profanação*, segundo Agamben (2009; 2010, respectivamente), também orientam a pesquisa. Completam o quadro teórico-crítico da mesma, as reflexões em torno da criação mito-poética conforme o pensamento de Mielietinski (1987), Eliade (2010), Perrone-Moisés (1998), Benjamin (2013), Derrida (2005) e Bastazin (2006). O percurso metodológico, partindo da estrutura narrativa e da fortuna crítica da obra, examina as inversões estéticas operacionalizadas pela escritura osmaniana. Portanto, *O visitante*, primeiro gesto criativo de Osman Lins, não obstante seus traços mito-poéticos, apresenta, por meio de uma trama introspectiva, uma arguta visão do jogo de manipulação que sustenta a sociedade, princípio que desvirtua a essência do *ser* e busca ocultar a natureza contraditória do poder.

Palavras-chave: Osman Lins. *O visitante*. Mito-poética. Profanação.

SOARES FILHO, Antonio Coutinho. **Profane cosmogony: A Reading of *The Visitor*** by Osman Lins. Masters dissertation. Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017, 105 p.

In the whole of Brazilian literature, Osman Lins is a name that stands out for the quality and diversity of his production. Novelist, playwright, essayist, among other attributions, the writer has an aesthetic refinement as well as a reflexive posture in face of the cultural, social and political obstacles of the country. The osmanianos studies often highlight the author's romanesque experiments in his so-called maturity phase. Not exclusively, the prior creation to this period still lacks major critical exams, such as the novel debut, *The Visitor* (1955) corpus of this research. Besides the interesting textual warp, this work presents a humble fortune review, which gives rise to this work. It should be added that on several occasions the writer affirms that the cosmogonical attitude along with the preoccupations with the national ills and the reflection on the creative process, guide his life and the literary work. That said, one wonders how this worldview is presented in *The Visitor*. Taking into account the traced inter-discursive of the narrative and the novelist's social-criticism and point of view. The proposed analysis considers the mythological, biblical, and liturgical inscriptions as well as the development of his story in the plot. In the face of it, there's a hypothesis is that Lins, in a subversive modulation brings to the scene elements of the Eden myth and Christian liturgy but he also highlights the contradictions of a society that privileges appearances, victimizing the woman mainly. In the theoretical-critical articulation a review of the analytical itinerary of the corpus is done, with the help of Nitrini (1987, 2001, 2003, 2004), Andrade (2001, 2004, 2014) and Ribeiro (2016), among others. The concepts of threshold — Benjamin (1987), Gagnebin (2010); Devices and profanation, according to Agamben (2009, 2010, respectively), also guide this research. The theoretical-critical complete this framework itself, brings reflections on the poetic-myth creation according to the thinking of Mieliński (1987), Eliade (2010), Perrone-Moisés (1998), Benjamin (2013), Derrida (2005) and Bastazin (2006). The methodological course, starting from the narrative structure and the critical fortune of the work, examines the aesthetic inversions operationalized by osmanian writing. *The visitor*, Osman Lins' first creative gesture despite his myth-poetic features presents through an introspective plot a sharp vision of the manipulation game that sustains the society, a principle that distorts the essence of the being and search to conceal the contradictory nature of power.

Keywords: Osman Lins. *The visitor*. Myth-poetic. Desecration.

Lista de Abreviaturas

De Osman Lins

AVL – *Avalovara*

ET – *Evangelho na taba*

GST – *Guerra sem testemunhas*

OV – *O visitante*

RCG – *A rainha dos cárceres da Grécia*

Livros Bíblicos

Ap – *Apocalipse de São João*

1Cor – *Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios*

Ex – *Livro do Êxodo*

Gn – *Livro do Gênesis*

Is – *Livro do Profeta Isaías*

Jo – *Evangelho de Jesus Cristo segundo João*

Lc – *Evangelho de Jesus Cristo segundo Lucas*

Lm – *Lamentações*

Mc – *Evangelho de Jesus Cristo segundo Marcos*

Mt – *Evangelho de Jesus Cristo segundo Mateus*

Nm – *Livros dos Números*

Rm – *Epístola de São Paulo aos Romanos*

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I – O gesto inaugural	17
1.1 Anatomia de uma visita	19
1.2 Tablado de luz e sombra	24
1.3 Um <i>visitante</i> no rodapé	30
1.4 Visitas da academia	34
Capítulo II – Profanos e benditos	40
2.1 Éden às avessas	41
2.2 Paraíso artificial	47
2.3 Dobras espaciais	50
2.4 Limiars, dispositivos e profanações	54
2.5 <i>Piedosa</i> sedução	61
Capítulo III – Jardim verbal	65
3.1 Estética profana	68
3.2 Grito perfumado	76
3.3 A hora da estrela	83
3.4 Um portfólio bíblico-literário	90
Considerações finais	96
Referências	101

Introdução

E a narrativa para mim é uma cosmogonia. Eu penso assim: existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isso está ordenado, é um cosmos. Mas no momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, a sua narrativa, o mundo explode, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo, e do caos das palavras, que ele vai reordenar. Vai haver uma nova passagem do caos ao cosmos.

(LINS, 1979a, p. 223-224)

Em meio aos desdobramentos do modernismo brasileiro, Osman Lins surge na cena literária a partir da segunda metade do séc. XX. Sua produção ficcional abrange contos, romances, novela, especiais para televisão, dramaturgia e literatura infantil. Independentemente do gênero praticado, sua obra se caracteriza, em linhas gerais, pelo olhar humanista e por preocupações formais. De acordo com a fortuna crítica do autor, sua romanesca — foco desta pesquisa — se constrói em linguagem poética, apresenta elementos regionais, sonda os meandros da alma humana, questiona as injunções sociais, além de proceder a experimentações estruturais e linguísticas. A escritura osmaniana explora as potencialidades da palavra ao mesmo tempo em que discute a condição do homem num mundo caótico. Assim, o *ser* e o *dizer* concentram os principais interesses de sua criação.

Na vertente humanista, a obra de Lins traz à tona os conflitos existenciais, bem como a situação dos indivíduos frente aos condicionamentos sociais, às artimanhas do poder e à institucionalização do atraso cultural do país. O escritor sonda o cósmico, mas não se exime de focar os que estão à margem do sistema; os injustiçados e desvalidos, muitas vezes, figuram em suas páginas revestidos de heroísmo. No plano formal, Osman Lins problematiza o fazer literário, burila a linguagem e investe em novas formulações estéticas. Sob esse prisma, seu experimentalismo artístico se detém, sobretudo, nos agentes ficcionais e na arquitetura narrativa: “Meu trabalho é mais articulado sobre os problemas da estrutura romanesca e da construção de personagens” (ET, 1979a, p. 200)¹. No entanto, a postura criativa de Lins não se compraz num modismo inócuo, pelo contrário, reflete o estado de

¹ As referências às obras de Osman Lins, no corpo do trabalho, são feitas por meio de abreviaturas, seguidas da data e da paginação correspondente. Assim, ET passa a indicar o livro *Evangelho na taba*. Vide Lista de Abreviaturas. As referências completas da obra encontram-se ao final da Dissertação.

alerta de um pensador articulado com seu tempo, com sua gente, e consciente da importância da voz artística na sociedade: “Quando escrevo acho que as coisas que estou dizendo interessam às pessoas. Escrevo sendo leal a mim mesmo [...] com uma atitude de respeito à palavra, à minha língua e ao meu povo. [Quando escrevo] Estou oferecendo o máximo que posso” (ET, 1979a, p. 208).

Em qualquer de suas vertentes criativas, Osman Lins se coloca em posição de combate, dado que a “[...] vida do escritor é realmente uma guerra em muitas frentes” (ET, 1979a, p. 145), pois “[...] quando se assume em definitivo e com todas as consequências esse encargo, a luta não cessa” (ET, 1979a, p. 145). A palavra é seu campo de batalha, território de lucidez, visto que o homem que escreve “[...] está desperto em sua contemplação, vigilante, atento às coisas” (ET, 1979a, p. 136). Por isso, seu processo de criação é rigoroso, porquanto “Uma simples frase, a frase certa, final, pode exigir um dia de esforço ou mais. Pode consumir páginas de papel” (ET, 1979a, p. 128). Segundo Lins, a construção literária é uma atividade que “Exige estudo, paciência e método” (ET, 1979a, p. 133). Em razão disso, o inopinado não tem espaço em sua obra: “Não improviso praticamente nada, estou, como escritor, sempre fazendo planos abrangendo períodos extensos; e esses planos, *desde a minha juventude*, por assim dizer, não mudam de rumo” (ET, 1979a, p. 257, grifos nossos).

Desse modo, a metalinguagem e as experimentações formais revelam o inconformismo artístico do autor com procedimentos já consagrados: “Detesto fórmulas. Não aceito fórmulas. Meu lema é: explorar” (ET, 1979a, p. 265). Por outro lado, seu humanismo coloca o indivíduo no centro de interesse, seja em relação à existência, seja em confronto com os ditames do poder. Ideologicamente, essas posturas demonstram os embates do escritor com o pensamento dominante na sociedade. Osman Lins manuseia a linguagem no afã de construir uma obra que, sem abrir mão do primor estético, suscite reflexões.

É interessante observar que o heroísmo de suas personagens está diretamente relacionado com o *procedimento moral*, quer dizer, com a capacidade dessas criaturas em resistir aos apelos do poder. Firmes em suas convicções, elas não se dobram a seus opositores, lutam por aquilo em que acreditam, não levam vantagens pessoais à custa do sofrimento alheio e nem se deixam seduzir por propostas que agridam sua dignidade. Por isso, elas preferem uma vida penosa ou a exclusão social a trair seus princípios. Miseráveis e anônimos, os heróis de Lins são seres honrados e isso lhes basta.

O espírito combativo do romancista se revela, ainda, em sua vertente não ficcional. Fiel a suas crenças, o *cidadão* Osman Lins não se cansa de denunciar, por exemplo, os desmandos da nação, o caos da educação brasileira e as tentações de uma carreira mais lucrativa em prejuízo de um projeto literário autônomo. Lins defende um posicionamento crítico-social por parte de quem tem a palavra como ofício, pois “Todo mundo sabe que, neste nosso mundo atormentado, não há lugar para os neutros. E o escritor, mais do que ninguém, tem de participar. Ainda que essa participação não seja evidente a uma leitura superficial, ela tem de existir e impregnará sua obra” (ET, 1979a, p. 139), ou seja, “[...] a posição do escritor é a de desagregar, criar instabilidades, mostrar problemas” (ET, 1979a, p. 255). Não é, pois, de estranhar que a conduta ética — na vida e na ficção — seja um tema recorrente em sua obra.

Diante desse conjunto de características, a escritura osmaniana, não sem motivo, tem despertado o interesse da crítica desde a publicação de *O visitante* (1955), seu romance de estreia e *corpus* desta pesquisa. Por sua consistência e organicidade, a poética de Osman Lins se desdobra em múltiplos vieses de investigação, um desafio constante para pesquisadores. Sua fortuna crítica tem se voltado para questões estruturais, abordagens temáticas, diálogos interartes, procedimentos experimentais, bem como sua recepção nacional e internacional. Esses enfoques, longe de esgotarem as possibilidades de análise, têm aberto, cada vez mais, novas perspectivas de estudo.

Apesar da qualidade literária da escritura de Lins, o repertório crítico a seu respeito não é tão abundante quanto se pode pensar à primeira vista. Existem faces de sua criação pouco exploradas, como a prosa de viagem, a ensaística, o teatro e a literatura infantil. Mesmo na romanesca, parte que mais desperta o interesse dos pesquisadores, há lacunas a serem preenchidas. Como a ficção dos anos 70 polariza a atenção dos estudiosos, parte da produção anterior a esse período, de certa forma, permanece não tendo a justa apreciação crítica que merece. *O visitante*, por exemplo, é uma das obras que se enquadra nesse perfil.

Como a criação de Osman Lins cintila em muitas direções, ouvir as pulsões mais fortes do romance foi a atitude inicial para a escolha do percurso analítico. Dentre essas possibilidades, a articulação entre os conflitos existenciais e as preocupações ordinárias, mediante o ato escritural, se mostrou uma perspectiva interessante, visto que sua visão cósmica caminha ao lado da atitude crítico-social. Em uma oportunidade, ele declara: “Eu sou

um espírito voltado para o cosmos” (ET, 1979a, p. 218). Desse modo, elementos astrológicos, religiosos, místicos e míticos materializam o olhar cosmogônico em sua obra. Paralelo a isso, as problemáticas históricas e sociais, também, fundamentam sua produção literária. Por essa razão, Lins olha, simultaneamente, em duas direções: “[...] há em mim um conflito muito grande, porque naturalmente eu sou um indivíduo voltado para a cosmogonia, para o mito [...]” (ET, 1979a, p. 219), porém as urgências sócio-políticas de seu tempo não passam despercebidas: “Eu aceito a história, e me volto para a história, aceito os meus compromissos diante da história e não quero renunciar a eles, principalmente levando em conta o momento histórico em que nós vivemos no Brasil, um momento que se diz sério, mas é altamente dramático” (ET, 1979a, p. 219). Essa tensão entre o transcendente e o imediato constitui, pois, um dos princípios norteadores da poética osmaniana.

À medida que desenvolve sua obra, mais as questões sociais se fazem presentes, quer dizer, “[...] as minhas posições políticas caminharam de uma quase indiferença pelos problemas políticos a uma preocupação muito grande” (ET, 1979a, p. 220). Durante o período ditatorial brasileiro, o romancista efetiva suas principais experimentações estético-literárias, mas não se exime de seu papel de *artista-cidadão*. Diante disso, ele revela como essas inquietações repercutem em sua obra: “É possível que se eu vivesse num mundo mais justo, num país mais justo, eu pudesse me entregar de maneira mais tranquila à minha inclinação para uma visão cósmica do homem” (ET, 1979a, p. 219). Contudo, ele recusa qualquer posição de neutralidade: “O que eu não quero é me dissociar dos problemas, do drama do homem brasileiro, do meu povo” (ET, 1979a, p. 219).

Nesse contexto, a presente pesquisa questiona como a tensão entre a postura cósmica e o pensamento crítico-social se faz presente em *O visitante*. Sob esse olhar, investigam-se os atritos entre os anseios individuais das personagens, os ditames institucionais, bem como a preocupação de Lins com o processo escritural, marca que o acompanha ao longo da carreira. Em decorrência disso, analisam-se a ambiguidade dos acordos coletivos em face das aspirações pessoais, a hipocrisia normativa da sociedade, a situação da mulher nesse meio adverso e, ainda, a difícil — se não impossível — conciliação do *eu social* com o *eu pessoal*. Incluem-se, ainda, nessas questões, as subversões dialógicas que a obra estabelece com os discursos que a perpassam, em especial, o mito-bíblico-litúrgico.

Assim sendo, examina-se a criação mito-poética no *corpus*, tendo em vista a recorrência mitêmica na produção de Osman Lins devido à sua percepção cosmológica: “É o que tenho sentido na minha obra: são os mitos que falam. E falam tão claro que me intimido, são tão visíveis que me assusto” (ET, 1979a, p. 172). Em outra oportunidade, afirma: “[...] como romancista, há um grande componente no meu espírito da visão mítica do mundo. Enquanto articulista, sou um homem histórico. Enquanto romancista, sou um homem mítico” (ET, 1979a, p. 218). No entanto, o olhar histórico-social de Lins não permite que ele se entregue, exclusivamente, a divagações cósmicas. Desse modo, as forças ideológicas e o mitológico mesclam-se em sua escritura, insuflando de vigor sua palavra.

Levando em conta a ambientação mítico-religiosa do *corpus*, propõe-se, como ponto de partida, analisar as relações interdiscursivas no romance, a saber, o edenismo, a cosmogonia bíblica, a liturgia cristã e o episódio da *Paixão* de Cristo. Em vista disso, tem-se como hipótese que a obra subverte esses registros discursivos ao apresentar as contradições de uma estrutura social assentada em princípios patriarcais, os quais interditam todos os que a ela se opõem, em especial, a mulher. Mediante essa proposição, três conceitos filosóficos fazem a articulação crítico-teórica do trabalho, a saber: *profanação*, *dispositivos* e *limiar*. Os dois primeiros desenvolvidos por Giorgio Agamben (2010; 2009, respectivamente) e o terceiro por Walter Benjamin (1987). Conta-se, também, com a contribuição de estudiosos da obra de Osman Lins, dentre os quais, Nitrini (1987; 2001; 2003; 2004), Andrade (2001; 2004; 2014) e Ribeiro (2014). O pensamento de Mielietinski (1987), Eliade (2010) e Perrone-Moisés (1998) subsidiam a compreensão do fenômeno literário em interface com a mitologia. Por sua vez, Benjamin (2013), Derrida (2005) e Bastazin (2006) são aportes que iluminam o entendimento em torno da criação mito-poética.

Amparada numa investigação, de cunho qualitativo e interpretativo, o procedimento metodológico, de natureza comparativa, investiga a construção subversiva dos registros intertextuais no *corpus*, mas sem perder de vista sua vertente crítico-social. Ademais, ressalte-se que a *profanação criativa* de Osman Lins não atinge apenas os elementos míticos e ritualistas, mas se estende, também, ao próprio ato escritural do romance. Sob esse olhar, o itinerário da pesquisa, depois de apresentar os elementos estruturais e fazer uma revisão da fortuna crítica da obra, analisa sua construção profana. A seguir, discute-se a interface mito e literatura, como também as contradições da sociedade em sua (des)articulação dominante.

Em vista disso, a Dissertação se estrutura em três capítulos. O primeiro — *O gesto inaugural* —, dividido em quatro tópicos, faz uma apresentação analítica do *corpus*, bem como um levantamento de sua fortuna crítica. As seções *Anatomia de uma visita* e *Tablado de luz e sombra* se voltam para os elementos da estrutura narrativa. Nesse quadro, são feitas considerações em torno da formatação do enredo, das personagens centrais, das focalizações narrativas, do espaço, do tempo e, ainda, do formato dramático da trama e de aspectos da linguagem usada na construção do romance. Os subitens *Um visitante no rodapé* e *Visitas da academia* têm como foco de interesse a recepção da obra na imprensa e no meio universitário, respectivamente.

O segundo capítulo, intitulado *Profanos e benditos*, analisa a elaboração subversiva da obra e sua relação com o edenismo, com a liturgia cristã e com os aspectos sociais. Subdividido em cinco tópicos, a primeira seção do capítulo — *Éden às avessas* — relaciona o mito edênico com *O visitante*, destacando as desconstruções operacionalizadas por Lins no *corpus*. Dando continuidade, o subitem *Paraíso artificial* analisa o espaço romanescos, em especial, a casa da protagonista, à luz da referência mito-bíblica. Em *Dobras espaciais*, investigam-se outras significações para o principal ambiente narrativo da obra. O quarto tópico — *Limiares, dispositivos e profanações* — discute esses conceitos teóricos ao mostrar outras possibilidades de análise do romance. Por fim, em *Piedosa sedução*, tem prosseguimento o estudo da profanação na tessitura narrativa de Lins, sobretudo o papel da linguagem nesse processo.

O terceiro capítulo, nomeado *Jardim verbal*, atém-se à interface entre literatura e mitologia a partir da qual se discute os sentidos que as inscrições mitêmicas adquirem no *corpus*, em particular, o aspecto escritural de sua tessitura narrativa. Para isso, são postos em destaque as três figuras centrais do romance, a saber, Artur — o *visitante* —, Rosa — personagem que se opõe ao protagonista — e Celina — amiga de Rosa e amante de Artur. Nesse quadro, o capítulo divide-se em quatro seções, chamadas, respectivamente, *Estética profana*, *Grito perfumado*, *A hora da estrela* e *Um portfólio bíblico-literário*. No primeiro tópico, examinam-se as implicações que o discurso falacioso de Artur assume no enredo. As significações mitêmico-discursivas de Rosa é o principal tema da segunda seção. A seguir, são apresentadas a epifania e o despertar mítico-existencial de Celina, bem como as sugestões que sua presença escritural adquire na obra. Por fim, o quinto subitem traz reflexões sobre o

imbricamento dos registros mito-bíblico-litúrgicos e de outros gêneros textuais na construção da teia interdiscursiva do romance osmaniano.

Assim, este trabalho intenta uma contribuição à fortuna crítica de Osman Lins, tanto afirmando posicionamentos anteriores, quanto trazendo novos enfoques sobre sua obra. Ciente da dimensão plurissignificante do literário, a presente leitura se coloca como uma clareira na densa floresta osmaniana, conforme imagem sugerida pelo próprio autor ao falar do ato de escrita: “Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam” (ET, 1979a, p. 152). Igualmente, discutem-se aspectos do romance inicial de Lins, o qual nem sempre está em pauta quando se aborda sua ficção. Dessa maneira, esta pesquisa se coloca como ponto de partida para debates, seja em relação ao *corpus* ou, ainda, atinente à produção literária do escritor e à criação mito-poética.

Capítulo I – O gesto inaugural

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o 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. A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila.

(LINS, 1999, p. 98)

A publicação de *O visitante* (1955) marca, oficialmente, o início da carreira literária de Osman Lins. Antes disso, porém, o jovem escritor já tivera alguns contos impressos em jornais do Recife, onde fixara morada ao sair de Vitória de Santo Antão, sua terra natal. Após essa experiência com a narrativa curta, Lins trabalha num romance que nunca veio a lume, mas que lhe permitiu o convívio diário com a palavra. Sobre esse período, ele comenta: “Depois desisti dessa história de estar publicando coisa em jornal e resolvi escrever um romance. Já estava por volta dos meus vinte anos, vinte e dois anos, por aí assim. Então escrevi um romance que só me ajudou como exercício” (ET, 1979a, p. 211). De volta à contística, o escritor executa um projeto literário cuja culminância são os textos que integram *Os gestos* (1957). Entretanto, uma das narrativas desse grupo se expande, toma vulto e, assim, nasce *O visitante*².

Com um enredo relativamente simples, a história gira em torno da relação adúltera dos professores Celina e Artur, um casal maduro de uma pequena cidade interiorana. Casado e pai de vários filhos, ele aparenta carência, melancolia, fragilidade e se mostra entediado com os dissabores da vida conjugal e da profissão; ela, por sua vez, dá aulas em casa onde mora sozinha, tem quarenta anos, solteirona e católica fervorosa. Com o pretexto de que o filho menor precisa de reforço escolar, o homem alega não ter tempo para ensiná-lo, então, procura a conhecida educadora. Dessa forma, o Professor — como ela passa a tratá-lo — invade, sorrateiramente, a vida pacata da personagem. Apesar dos tabus religiosos e sociais, ela se deixa envolver, o que resulta numa gravidez inesperada. Temendo a execração pública, com a anuência do amante, a mulher opta e paga por um aborto clandestino. Depois do ocorrido,

² Em *O outro gesto* (1975), posto como prefácio à 3ª edição de *Os gestos* (1994), Osman Lins comenta a gênese da obra: “Embora não seja [*Os gestos*] o meu livro de estreia, a maior parte dos trabalhos nele presentes já existiam quando publicado *O visitante*, na origem um conto a mais do volume e que, para espanto do autor, avultou e se definiu como romance” (LINS, 1994, p. 7).

Celina descobre outras faces do caráter de Artur, sobretudo, com a morte de Rosa, sua melhor amiga, vítima de uma campanha difamatória encabeçada pelo *visitante*. Como sua constante presença na casa da professora já estava levantando suspeitas, ele tenta, por meio do artil, desviar a atenção da cidade para um suposto caso de adultério de Rosa com um primo casado.

A respeito do romance, Osman Lins, em entrevista ao *Jornal Flan* — jun/1954 —, esclarece ao repórter Maurítônio Meira que “É a história de um indivíduo de aspecto inofensivo, cuja fraqueza contém uma terrível capacidade de destruição. Despertando a piedade, manejando com habilidade extrema o logro e a calúnia, [Artur] exerce a ação de um ácido sobre as vidas dos que dele se aproximam” (LINS, 1979c, p. 171). De fato, a relação com o Professor faz com que Celina seja tirada de sua vida acomodada — mesmo que insípida — e lançada num turbilhão de dúvidas e hesitações.

Ao permitir a entrada de Artur em sua vida, Celina inicia um processo de profundas mudanças comportamentais, principalmente, no tocante à religiosidade. Como católica ardorosa — uma de suas principais características —, ela acata e defende uma conduta austera, de renúncias. No entanto, a relação amorosa exige o desprendimento das amarras devocionais. Em meio a culpas e certa volúpia, ela passa a relativizar valores, o que a leva à imersão no desconhecido de si mesma. Como consequência, ela abnega de sua liberdade e, ainda, experimenta a culpa religiosa, o conflito moral, como também o constante receio da perda do prestígio social com que é vista pelos moradores da cidade. Como se nota, trata-se de um aprendizado doloroso, via-crúcis de todo vivente, mas a que não faltam seus laivos de aleluias.

Com um desenvolvimento linear, o romance põe em cena as contradições entre a ordem vigente e os anseios individuais, em particular, a situação da mulher; Rosa e Celina, nesse caso, protagonizam as proibições e preconceitos da estrutura patriarcal. Diz-se, então, que a história se desenvolve num ambiente que exerce um controle sistemático sobre a conduta moral dos sujeitos em detrimento de sua liberdade pessoal. Contribuem para essa situação, as forças institucionais da religião e dos valores familiares tradicionais. Paralelo a isso, a abordagem introspectiva, também, encaminha a construção da narrativa, especialmente, em relação a Celina, cuja intimidade psíquica é devassada pelo narrador. Dessa forma, a obra carrega uma atmosfera de tensão e expectativa, oscilando entre as

contingências do meio e os conflitos existenciais, ou seja, as urgências cotidianas e o anseio de plenitude do *ser*.

Inicialmente, o romance teve uma boa recepção crítica, inclusive com importantes premiações³. Dentre essas, o Prêmio Fábio Prado (SP), uma das principais honrarias dadas a escritores estreados, projetou seu autor em nível nacional. Com isso, o mercado editorial lhe abriu as portas, vindo a obra a ser publicada, em 1955, pela editora carioca José Olympio. O romance registra, ainda, mais duas edições no país, a saber: 2ª edição – Livraria Martins, 1970 — e 3ª edição – Summus Editorial, 1979, além de uma impressão portuguesa, em 1966. É importante ressaltar que *O visitante* encontra-se esgotado há quase quarenta anos, carecendo de nova edição há muito tempo.

Apesar da linearidade da trama, das feições tradicionais do romance e da aparente simplicidade da *fábula*⁴, como dizem os formalistas russos, a tessitura da narrativa é laboriosa. Mesmo não apresentando os elementos experimentalistas e inovadores que marcariam a segunda fase da romanesca osmaniana — iniciada com a publicação de *Nove, novena* (1966) —, a obra inaugural de Lins não se ressentir de qualidades literárias. Dessa forma, a configuração estrutural do *corpus* é o ponto de partida para seu estudo, conforme se vê no próximo tópico.

1.1 Anatomia de uma visita

A arquitetura de *O visitante* prima pela contenção, seja no que diz respeito à quantidade de personagens, às movimentações episódicas, à restrição espaciotemporal ou à precisão da linguagem. O enredo abarca o período de cerca de um ano, durante o qual Artur e Celina mantêm uma relação amorosa às escondidas dos olhares inquisidores da pequena cidade onde moram. Ao lado do casal protagonista, Rosa tem papel relevante no desenvolvimento da trama; o seu comportamento rebelde expõe as hipocrisias do meio e, ao mesmo tempo, mostra a quase incapacidade de mudanças na estrutura ideológica da

³ Prêmios *Fábio Prado* (com o livro ainda inédito, 1953), *Prêmio Especial da A.P.L.* (Academia Pernambucana de Letras, 1955) e *Coelho Neto* (Academia Brasileira de Letras, 1955).

⁴ Os formalistas russos distinguem duas estâncias na composição literária, denominadas *fábula* e *trama*. A primeira diz respeito aos fatos dispostos em ordem cronológica e em relação de casualidade. “Chama-se *fábula* o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173). Por outro lado, a *trama* ou *intriga* é a organização discursiva e estética do material fabular, ou seja, o discurso literário. Aguiar e Silva (1983) lembra que Gérard Genette, crítico francês, opõe *história/diegesis* e *narrativa propriamente dita*, termos equivalentes à *fábula* e *trama*, respectivamente.

sociedade. Com aparições breves ou simples menções, constam, também, o vigário, o primo de Rosa e Leonor, a esposa de Artur.

Segundo a professora Sandra Nitrini (2003), as visitas sistemáticas de Artur, a unidade espacial e o relacionamento precário entre as poucas personagens “[...] contribuem para o clima de enfado e solidão que pesa sobre o livro. Neste sentido, a solidão e o vazio da vida, muito bem encarnados na dupla Celina-Artur, constituem temas básicos do romance” (p. 106). Mediante isso, a estudiosa acrescenta que “A esses temas básicos aglutinam-se outros como o da submissão da mulher ao homem, o da introjeção dos preconceitos morais e sociais e o de toda a problemática decorrente de tal introjeção, ao se vivenciar uma ligação ilícita para a sociedade” (p. 106). Essa economia de elementos estruturais confere ao romance uma *densidade claustrofóbica*, quer dizer, o narrador atua como uma força centrípeta que obriga o leitor a acompanhar, mais de perto, o drama ético, social, psicológico e existencial de Celina. As tensões advindas do exterior repercutem fundo na alma da solteirona beata, por isso ela se debate entre a consciência e o desejo como se percorresse um labirinto sem a benesse de Ariadne.

Quanto ao enredo, o romance se divide em três partes — intituladas *cadernos* —, os quais, por sua vez, se compõem de pequenos capítulos. Assim, o *primeiro caderno* possui nove capítulos, enquanto o *segundo* e o *terceiro* contabilizam oito. A tripartição da obra circunscreve os três momentos centrais da diegese. O *caderno* inicial abarca o cerco de Artur a Celina, terminando com a primeira relação sexual, aliás, a única que é encenada aos olhos do leitor. O *segundo caderno* traz a difamação de Rosa, a gravidez de Celina e encerra com sua decisão em fazer o aborto. Na última parte, tem-se a notícia da morte de Rosa e o rompimento do casal por iniciativa da professora ao reconhecer nuances duvidosas no caráter de Artur. Com essa atitude, ela desperta, enfim, para a riqueza de sua vida interior, apesar de não conseguir romper em definitivo com os grilhões sociais.

Assim sendo, o fim de cada um dos *cadernos* assinala as grandes linhas da ação narrativa: a entrega de Celina a Artur, o aborto e a expulsão do amante (NITRINI, 2003). O *desenho* estrutural da obra revela a preocupação formal do autor, a qual se torna uma das principais marcas de sua escritura, sobretudo, a partir dos anos 70. Em vista disso, Nitrini (2003) assegura que, em *O visitante*, “[...] a obsessão da forma, ainda que em termos tradicionais, já se faz notória” (p. 113). De modo mais genérico, pondera a pesquisadora: “Sua

arquitetura narrativa, seja ela tradicional ou inovadora, não é oca: compõe-se de elementos substanciais de significação. Daí a qualidade literária de sua produção ficcional” (p. 113).

A trama é conduzida por um narrador sinuoso e volátil, o qual adota maneiras diferentes de apresentar as figuras principais. Essa mudança de posicionamento da voz enunciativa altera a forma como as personagens são percebidas pelo leitor. Na entrevista ao *Jornal Flan*, à época do lançamento do livro, Osman Lins comenta a adoção de três técnicas na construção do *trio* protagonista: “Um [personagem] foi estudado *de dentro*, através de seus raciocínios e de suas emoções; outro *de fora*, por intermédio de seus gestos, suas palavras, suas atitudes; e o outro, salvo em dois capítulos, eu o apresentei através de alusões, de referências: é um personagem quase sempre ausente” (LINS, 1979c, p. 171, grifos do autor). Nesse sentido, mesmo que o escritor não tenha explicitado os nomes, é patente que ele se refere, respectivamente, a Celina, Artur e Rosa.

Nessa conjuntura, o narrador modula sua lente para focalizar⁵ cada um dos protagonistas. Seguindo a terminologia usada por Aguiar e Silva (1983), diz-se que prepondera, na construção de Celina, a *focalização interna*, na qual “[...] o narrador descreve e analisa o que se passa na interioridade das personagens” (p. 773). Dessa forma, as inquietações da alma da professora vêm à tona e se espraiam ao longo das páginas, conferindo à obra a densidade psicológica que ela apresenta. Os monólogos interiores de Celina contribuem, também, para a predominância da ação interna do romance. Mediante o fato, percebe-se uma maior proximidade da voz narrativa com essa personagem, diluindo-se, por vezes, os limites entre seus discursos: “Ocorreu-lhe [a Celina] então uma ideia surpreendente: não estariam em si mesma as fontes de seu infortúnio? Não fora, por exemplo, sua piedade que a comprometera? Decerto, sua compaixão exaltara-se e ela viera a amar a fraqueza de Artur. Desagregara-se então; corrompera-se” (OV, 1979b, p. 145)⁶. Ressalte-se, também, que essa abordagem introspectiva faz com que o leitor simpatize com a professora e, conseqüentemente, repudie a figura de Artur.

⁵ Proposto por Gérard Genette, o termo *focalização* tem equivalência com as designações *ponto de vista* ou *foco narrativo*. “A focalização compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico), o que equivale a dizer que representa um fator de relevância primordial na constituição do texto narrativo” (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 765).

⁶ Nas citações de *O visitante*, utiliza-se a abreviatura OV, seguida da data e da página correspondente. Ao final da Dissertação, vide referências completas da obra.

Enquanto mostra Celina *por dentro*, o narrador se posiciona como observador diante do gestual de Artur. Em consonância com a nomenclatura de Aguiar e Silva (1983), na criação do Professor, usa-se a *focalização externa*, na qual “[...] as personagens podem ser descritas e representadas na sua fisionomia, *no seu vestuário, nos seus hábitos, nos seus gestos e atos*, mas sem qualquer análise ou esclarecimento acerca de suas motivações subjetivas” (p. 774, grifos nossos). Note-se que a visão *de fora* do narrador não é ingênua, muito pelo contrário, ela é estratégica; com esse recurso, ele reforça o caráter ambíguo do *visitante*. Logo no primeiro capítulo, por exemplo, sua inquietação não escapa ao olhar sensível de Celina: “[Artur] Tirou os óculos para lustrá-los e afastou os olhos do rosto à sua frente. Celina observou isto: nem uma vez a olhara sem óculos; tirava-os amiúde, para limpá-los ou não, e, sempre que o fazia, acentuava a expressão fatigada” (OV, 1979b, p. 11). Além do olhar *enviesado*, o homem tem a “[...] voz convulsa, abafada [...]” (OV, 1979b, p. 9), bem como um comportamento imprevisível: “Tudo nele é descontrolado, repentino. Irá embora quando eu [Celina] menos esperar” (OV, 1979b, p. 11). Vê-se, com isso, que a aparente imparcialidade do narrador-observador, na verdade, é um ludfíbrio de uma instância discursiva tendenciosa.

A focalização de Rosa, também, é interessante. Excetuando duas aparições em cena — quando se adota a *focalização externa* —, as informações sobre ela são veiculadas pelo casal protagonista, em particular, Artur. A interioridade da personagem não é exposta pelo narrador, muito menos lhe é dada uma maior autonomia discursiva. Mesmo assim, sua personalidade marcante não passa despercebida. Seja como for, esse ponto de vista termina por sufocar a voz de Rosa, o que, de certa forma, se alinha com sua trajetória de vida. Esse dado é um prenúncio de sua morte — moral e física — perante os olhos da cidade. Por outro lado, sua presença quase fantasmática funciona como contraponto aos interesses do Professor.

Diante disso, Nitrini (2003) propõe que *O visitante* apresenta uma configuração tradicional “[...] dentro do que se poderia chamar, talvez, de *tradição moderna*: as personagens são lançadas em plena ação, fazendo-se conhecer diretamente por seus atos e reflexões ou indiretamente, por meio de outra personagem ou do narrador onisciente” (p. 10, grifos nossos). Esse tratamento dado à focalização narrativa põe em dúvida a autenticidade de alguns eventos diegéticos, os quais não podem ser atestados categoricamente. Para tanto, contribui a inércia de Celina que, sob a dominação psicológica e emocional de Artur, se limita a girar em torno de seu próprio eixo gravitacional, não saindo à procura da verdade.

No tocante à (in)exatidão dos acontecimentos, o romance apresenta um movimento pendular, levando em conta que Celina titubeia entre os diferentes posicionamentos da amiga e do amante, os quais são responsáveis por trazer as informações exteriores para o mundo circunscrito da professora. Os discordantes relatos criam um lastro de dúvidas, porquanto “[...] a mistura de versões dos fatos de Rosa ou de Artur confundem tanto a personagem quanto o leitor, que a ela se identifica através do *testemunho falso* do narrador onisciente que a projeta” (ANDRADE, 2014, p. 96, grifos nossos). É preciso tomar cuidado com a aparente sobriedade da voz narrativa, pois as mudanças de foco denotam *atitudes suspeitas* de sombreamento da verdade. Dessa maneira, Celina, a quem Artur manipula com habilidade, vez e outra, questiona a veracidade dos fatos:

Com quem estava a razão? Quem mentia, afinal? Nos imprecisos limites em que tumultuavam suas ideais, as palavras escutadas fundiam-se, desorientavam-na. Era preciso fazer um esforço, considerar os fatos. Se repousasse, se dormisse... Mas o sono — embora o desejasse — também a amedrontava, como se pudesse desvendar evidências das quais ela fugisse.

Alguém estava mentindo — insistia. Qual dos dois [Artur e Rosa] e por quê? Quando voltasse a vê-lo... Teria, porém, coragem para tal? Não seria indelicadeza perguntar-lhe? Achava que sim; que seria grosseira e, sobretudo pueril se chegasse a fazê-lo: impossível que ele houvesse mentido.

(OV, 1979b, p. 34)

A influência corrosiva que Artur exerce sobre Celina faz com que ela tenda a dar-lhe crédito. Não obstante, a sombra de Rosa a acompanha até o final da trama, sendo, inclusive, decisiva para que ela rompa com o amante e desperte para a realidade dos fatos: “Só uma coisa era evidente: sob todos os pontos de vista, ele [Artur] a infelicitara. Rosa dissera a verdade: ele a envenenara, não apenas em seu corpo ou seu espírito, mas até em suas recordações” (OV, 1979b, p. 144). Apesar da professora tomar consciência dos prejuízos de sua ligação com o *visitante*, certos eventos permanecem indefinidos — até mesmo para o leitor. Os esclarecimentos, quando ocorrem, não são, de todo, satisfatórios.

Essa *exposição opaca* de alguns fatos cria, no corpo do romance, elipses narrativas⁷. As circunstâncias da morte de Rosa — talvez o maior vácuo episódico da obra — patinam na obscuridade. O narrador se exime de esclarecê-la: “Assim, foi mais profundo e abalador o choque experimentado, quando lhe disseram [a Celina] que Rosa havia morrido dois domingos antes, não se sabia ao certo de quê” (OV, 1979b, p. 130). A versão do Professor,

⁷ Técnica que consiste na exclusão/omissão de “[...] determinados acontecimentos diegéticos, dando assim origem a mais ou menos extensos vazios narrativos” (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 757). Quando anunciadas pelo narrador, chamam-se *explícitas*; caso contrário, *implícitas*.

também, é evasiva: “— [Rosa] Procurou morrer. De inanição... Não sei. Entregou-se à morte” (OV, 1979b, p. 133). Igualmente, o vigário não consegue precisar o ocorrido:

Por qualquer motivo, todos que haviam assistido à agonia de Rosa, *cujas circunstâncias tinham algo de nebuloso e inquietante, se lhe afiguravam portadores de algum segredo.*

— E o senhor... — insistiu [Celina ao vigário]. De que morreu ela?

— Não houve um diagnóstico preciso.

(OV, 1979b, p. 138, grifos nossos)

Nessas condições, os vazios narrativos são procedimentos composicionais da estrutura discursiva da obra, os quais, longe de comprometer sua qualidade, mostram a perspicácia do então jovem escritor na tessitura da mesma. No enredo, predominam as elipses *implícitas*, cujo intento não é suprimir detalhes insignificantes ou deletérios, pelo contrário, elas “[...] desempenham uma função muito importante no romance contemporâneo [...]”, qual seja, a de “[...] elidir intencionalmente do discurso elementos diegéticos fundamentais, que o leitor terá de reconstituir, baseando-se nas informações fragmentárias que o texto lhe oferece” (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 757-758). Ressalve-se que, nem sempre, há condições de se preencher tais lacunas. É o que acontece com *O visitante* sob o qual se podem levantar suposições, mas não afirmações categóricas.

Assim sendo, a obra apresenta diferentes olhares sobre uma mesma realidade. Entre a atração repulsiva pelo professor e a fidelidade traidora pela amiga, Celina terá que, sozinha, tomar posse de sua própria vida. Nesse caso, Rosa e Artur representam os extremos de sua alma atormentada em busca de uma escapatória, ou seja, a contradição de seus discursos metaforiza os paradoxos do *ser*, cuja imagem desse conflito se plasma na professora. Talvez, o confronto entre os três docentes dirimisse as dúvidas, no entanto, um deles é, estrategicamente, excluído sempre que dois estão em cena. Diz-se, então, que Lins preserva a ambiguidade dos fatos ao criar um *palco* restrito para atuação de suas criaturas. Sob esse prisma, merece destaque outro aspecto da estrutura narrativa, a saber, sua configuração *teatral*, assunto que se aborda na próxima seção.

1.2 Tablado de luz e sombra

A modulação *dramática* da obra é outro fator que contribui para a (im)precisão de alguns episódios. A onisciência poderia amenizar certas brumas narrativas, todavia ela é usada somente para as incursões ao interior de Celina. Quando outra personagem contracena com a professora, o foco muda para uma visão menos abrangente. Sob essa luz, a feição

teatral do enredo se constata, também, na preponderância da *focalização externa*, principal forma de apresentação de Artur e de Rosa em suas duas aparições. “Este narrador [o da focalização externa] é assim conduzido logicamente a valorizar a representação dramática dos eventos diegéticos, em prejuízo do seu resumo narrativo ou descritivo (*showing* versus *telling*, na terminologia da crítica anglo-americana)” (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 774). Essa característica não tem escapado aos olhos da crítica osmaniana, conforme se atesta na fala de Nitrini (2003): “Neste romance foi utilizada uma técnica que, por vezes, lembra a do teatro, pois coloca em cena em quase todas as páginas apenas duas personagens” (p. 106). Ribeiro (2014) endossa esse pensamento, bem como relaciona os *cadernos* a atos e os capítulos a cenas.

Não esquecer que Osman Lins, além de romancista, também, é dramaturgo, o que lhe confere o domínio das técnicas teatrais. Ao lado das peças e especiais para a televisão, marcas dessa arte podem, ainda, ser vislumbradas em sua romanesca, como, por exemplo, em *Os confundidos* e no *Retábulo de Santa Joana Carolina (Nove, novena)*. Contudo, há de se notar que, de seus quatro romances, *O visitante* é o que mais dialoga com a forma dramática.

O narrador, durante a adoção desse ponto de vista, assume uma postura, supostamente, isenta, como se a *cena* não tivesse sido *ensaiada* antes de ir ao *palco*. O uso sistemático do discurso direto, principal modo de registro das falas das personagens, contribui para essa impressão. Quando Lins abre as cortinas de seu tablado, as interferências do narrador são mínimas; sua linguagem, nesse caso, quase se equipara a didascálias, isto é, a rubricas, que são indicações para a encenação e montagem das peças. Veja-se um exemplo:

— O senhor escreve?
— Versos...
— Eu teria muito prazer em vê-los.
— Qual! Não os mostro a ninguém. São coisas secretas, íntimas demais. Escritas só para mim.
— Também escrevo.
— Poesias?
— Não, um Diário.
— Um Diário? Que espera fazer com ele?
— Quem sabe?
— Quer dizer, então, que minhas visitas também são anotadas?
— Quase tudo que me acontece.
— Isso é interessante... Isto é interessante — repetiu. Deve ser muito atrativa a leitura de seu livro.
— É árido. Não tem atrativo algum.
— Sua vida, então...
— Procuro enchê-la da melhor maneira possível. Mas desde que perdi meus pais...
O senhor compreende, eu era louca por eles.

(OV, 1979b, p. 17)

Dessa maneira, o livro de estreia de Osman Lins apresenta-se como uma *narrativa dramática*, o que anuncia o tratamento híbrido que o autor dará aos gêneros literários em sua obra, uma espécie de ressonância da voz de Clarice Lispector (1998a) a dizer: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (p. 12-13). Não se pretende, aqui, discutir a questão dos gêneros na escritura osmaniana — o que, por si só, já é matéria para outro estudo —, contudo é oportuno dizer que o imbricamento das categorias composicionais é uma das marcas de sua produção. Lins transita entre a narrativa e o ensaio, o teatro e a televisão, a literatura infantil e o jornal. Por exemplo, seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), escrito em forma de diário, mescla o ensaio, a crítica literária, o noticiário jornalístico, a metaficção, o relato histórico e a fantasia. Mesmo em *O visitante*, registram-se o cruzamento de outros discursos, quais sejam, o diário de Celina, as poesias de Artur, as cartas, as Sagradas Escrituras e os textos litúrgicos.

Acrescente-se, também, que a composição espacial da obra se coaduna com a contenção das peças teatrais. Assim, a casa de Celina — misto de moradia e local de trabalho — é o *palco* principal no qual atuam as figuras centrais, o que imprime ao romance uma ambientação fechada e restrita. Nesse tablado particular, ressoam as tensões do meio social, bem como os dramas interiores da protagonista, quer dizer, os valores hierárquicos defendidos pela pequena cidade entram em choque com os anseios individuais das personagens.

Segundo D’Onofrio (1995), o espaço narrativo pode ser *tópico*, *atópico* ou *utópico*; o primeiro é o território conhecido e seguro, o segundo é o local dos dissabores e dos embates, enquanto o último diz respeito ao lugar da fantasia e das aspirações. Desse modo, as mudanças na vida de Celina, provocadas pelas *visitas* de Artur, se refletem na transformação do espaço romanesco de *tópico* em *atópico*. Antes, a docente se sentia acolhida em casa como num útero; depois, a residência se assemelha a uma arena na qual, em silencioso espetáculo, ela se digladiava com os leões da dúvida, da solidão, do desejo e da busca de si:

Ela sentava-se à cama, trêmula, e olhava em redor, certa de que havia malfeitores no quarto; timidamente, acendia a luz e quando se sentia mais calma, levantava-se, percorria a casa e fiscalizava as portas, ela que nunca tivera esses cuidados. Passou, depois, a manter uma lâmpada acesa, com o que se sentia um pouco mais tranquila, sem que a abandonassem os anteriores sonhos e expectativas.

(OV, 1979b, p. 66)

Em consonância com o aspecto dramático do enredo e com a restrição espacial, a distribuição temporal da obra, também, é contida. Da primeira visita de Artur à sua expulsão

da casa e da vida da professora, transcorre o período de um ano do calendário civil. A tripartição da narrativa em *cadernos* corresponde, respectivamente, ao começo, meio e fim da linha temporal, a qual delinea a progressão sinuosa de Celina, isto é, o despertar de sua razão depois da dolorosa e decepcionante experiência com o *visitante*. Entretanto, a linearidade da obra não é tão simples quanto parece, ela possui recortes temporais que são fundamentais para a instauração das elipses na trama. Esses vácuos, por seu turno, são preenchidos pela narração nada confiável de Artur. Nessas passagens, o narrador, em vez de esclarecer os fatos, dá vazão às dúvidas de Celina, trazendo-as aos sinuosos monólogos interiores. Repare-se que a protagonista e o leitor tomam ciência do fictício adultério de Rosa por meio do Professor, o qual descreve o caso em *lances folhetinescos*: “Celina quis saber todas as minúcias, e cada vez que Artur aparecia, trazia-lhe novidades” (OV, 1979b, p. 83). Portanto, o leitor só tem acesso às informações exteriores por meio da representação dramática — entenda-se discursiva — dos acontecimentos. Os bastidores — nesse caso, a vida social — são territórios aonde a luz da palavra não chega diretamente.

Outro aspecto da temporalidade a frisar é a predominância do tempo psicológico em relação à cronologia. Corrobora para essa situação, a sondagem interior de Celina, em particular, seus monólogos interiores, os quais buscam representar “[...] os meandros e as complicações da *corrente de consciência* das personagens e assim [poder] descrever e analisar a urdidura do tempo interior” (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 748, grifos do autor). Ao lado do tempo mensurável, *O visitante* utiliza, sem economia, essa forma interna de marcar a passagem das horas. “Esta temporalidade, refratária à *linearidade* cronológica, heteromórfica em relação ao tempo do calendário e do relógio, é entretecida num presente que ora se afunda na memória, muitas vezes involuntária, ora se projeta no futuro, ora para e se esvazia” (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 747, grifo do autor).

Por outro lado, Aguiar e Silva (1983) observa que esse tempo subjetivo, apesar de diferente, não se dissocia por completo do tempo cronológico e histórico, visto que “[...] uma determinada vivência privada e íntima do tempo exprime ou reflete, em parte, uma determinada problemática do tempo histórico, do tempo ‘público’” (p. 747-748). Em consonância com esse pensamento, diz-se que Celina é uma espécie de *espelho* a refletir as intempéries da alma humana diante de polaridades inconciliáveis, quais sejam, as coibições sociais e os desejos dos indivíduos. Por sua vez, Ana Luiza Andrade, professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), percebe uma dimensão mítico-religiosa na

distribuição temporal da obra. Por isso, ela associa as três partes do romance “[...] à trajetória do drama litúrgico cristão: o primeiro caderno coincide com a *queda* de Celina, o segundo com a sua *morte* e o terceiro com a *ressurreição*, por ocasião do Natal” (ANDRADE, 2014, p. 95, grifos nossos).

É possível, então, entender que as categorias espaço/tempo, sem afastar a dimensão realista com a qual a obra não deixa de dialogar, abrem, dentre outras questões, a perspectiva cósmica, tão cara ao romancista. Nesse sentido, Nitrini (2004) garante:

Sem dúvida, o tempo é um dos grandes temas que perpassam a obra de Osman Lins, seja por meio de sua busca do absoluto, ou pela figuração literária da tomada de consciência de seu tempo e lugar, ou por meio da explicitação de seu compromisso com seus contemporâneos e conterrâneos, ou pela poetização do fluir do tempo e da finitude do homem [...] (p. 44).

Considerando, pois, o exposto acerca da arquitetura do romance inaugural de Lins, vale lembrar que o manejo desses elementos e procedimentos inventivos se realiza mediante um apurado trabalho com a linguagem. Desde o início de sua carreira, o escritor não descuida da matéria-prima de seu labor artístico, fato esse bem delineado por Andrade (2001) ao comentar: “Com olhar cindido e dúplice, Osman Lins vê a palavra como instrumento de feitiço e, ao mesmo tempo, como objeto, fetiche, mercadoria. Por um lado, fundada em seu uso tradicional, ela remonta aos antepassados de cultivo literário e, por outro, se faz produto de uma indústria cultural” (p. 50). Nessa mesma linha de pensamento, Kohn (2004) demonstra que “Ao longo dos anos em que produziu sua obra, Osman Lins cultivou a palavra como objeto vivo que pode abrir brechas para a busca de um olhar orgânico e sensível sobre o mundo mecanizado da produção em massa” (p. 47).

Para Osman Lins, a palavra não é apenas seu *material de trabalho*, mas quase uma obsessão, a única forma de que dispõe para entender o mundo, conforme declara em *Guerra sem testemunhas* (1969): “[...] só escrevendo sou capaz de aferir conceitos, revisar valores, pesar o imponderável, desfiar enfim o tecido das ideias e avançar um pouco na obscuridade das coisas” (GST, 1974, p. 21)⁸. Em outro momento desse importante livro de sua ensaística, o escritor revela: “Quase tudo, no mundo, para mim, é sombrio; o véu se entreabre — só um pouco, e nem sempre, logo se fechando — nos breves momentos em que procuro escrever” (GST, 1974, p. 21). Essa *simbiose* com a palavra leva o romancista a garantir: “[...] escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. Minha salvação,

⁸ As referências completas de *Guerra sem testemunhas* (GST) encontram-se ao final da Dissertação.

meu esquadro, meu equilíbrio” (ET, 1979a, p. 153). Desse modo, é compreensível o refinamento do texto osmaniano, obtido após um laborioso processo composicional.

Em *O visitante*, o escritor recorre a uma escrita *enxuta, direta e precisa*. Com frases curtas, pontuação rigorosa e com uma adjetivação moderada, a linguagem reveste-se de uma limpidez expressiva; veja-se um exemplo: “A casa, porém, continuava deserta e ela [Celina] não tinha mais necessidade de presenças. Queria, pelo contrário, maior solidão, uma solidão da qual ela própria estivesse banida, solidão impossível” (OV, 1979b, p. 58-59). O arranjo discursivo da obra se coaduna com o caráter dramático que ela sustenta. Seus diálogos primam pela clareza, assim como ocorre com o texto teatral. Atente-se em uma das conversas entre Rosa e Celina:

- Por que você tem ciúmes dele? inquiriu [Celina].
- Celina! Onde está com a cabeça?
- Você gostava de Artur.
- Não sabia que ele estava lhe envenenando.
- Não repita isso.
- Está com medo?
- Está ofendendo a quem não lhe fez mal.
- Fez, sim. A você também, e eu sabia.

(OV, 1979b, p. 104)

Deve-se, porém, prestar atenção a essa aparente transparência da linguagem romanesca. Sendo literatura, o discurso, por mais cristalino que seja, se ramifica em várias possibilidades semânticas, dada a plurissignificação do texto literário. Observe-se, ainda, que a *precisão* discursiva tende a desaparecer durante as investigações interiores de Celina. Nesses momentos, a tessitura da obra adquire outras nuances, como dúvidas, questionamentos e supressões do racional: “No entanto, se aceitasse o aluno, ele [Artur] continuaria a visitá-la, talvez encontrasse meios de fazer-se amado outra vez e isto seria vergonhoso. Por outro lado, se o recusasse... — de que seria ele capaz?” (OV, 1979b, p. 153). Nesse jogo de claro-escuro, *O visitante* se constrói sob um discurso limítrofe entre o tradicional e a busca de uma nova expressão; entre a vacuidade e a exatidão. Dessa maneira, a obra traz à baila o desamparo num mundo sem heroísmos, os (des)mascaramentos sociais, bem como as aspirações de plenitude humana.

Mediante o exposto, cumpre dizer que alguns olhares críticos acompanham o romance desde sua primeira edição. Após as premiações recebidas, escritor e obra ganham espaço nas imprensas paulista e pernambucana. Dessa maneira, nasce a fortuna crítica de *O visitante*, assunto que se desenvolve a seguir.

1.3 Um *visitante* no rodapé

Tendo seu início na imprensa⁹, o percurso crítico de *O visitante* continua no meio acadêmico. Enquanto as ações jornalísticas abrangem entrevistas com o escritor, notícias e opiniões gerais sobre a obra, os estudos universitários se manifestam em artigos, ensaios e apresentações em eventos científicos. Ressalve-se, porém, que não se tem notícias de trabalhos específicos, em nível pós-graduado, sobre a narrativa em questão. Às vezes, o livro é mencionado no corpo de alguma pesquisa sobre outra obra de Lins, todavia esses comentários, se bem que válidos e importantes, funcionam como adendos ao foco principal ou integram uma leitura conjuntural acerca da escritura osmaniana.

Passado o frisson pela vitória no concurso literário que consagrou o autor, o romance, apesar de seus méritos, não suscitou maiores intervenções críticas. Talvez, uma das causas disso seja a expansão de sua obra após a estreia editorial. Anote-se que sua produção literária compreende uma parte ficcional e outra não ficcional, abrangendo, ainda, uma diversidade e mistura de gêneros. Acrescente-se, também, que a crítica costuma dividir a romanesca osmaniana em duas fases, sendo a segunda a que mais tem despertado o interesse dos estudiosos. Nessa etapa criativa — composta por *Nove, novena* (1966), *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976) —, Osman Lins experimenta novos recursos expressivos na tessitura narrativa. Assim, a primeira fase — formada por *O visitante* (1955), *Os gestos* (1957) e *O fiel e a pedra* (1961) — carece de mais investigações.

Esse conjunto inicial define-se pelo tom intimista, introspectivo, psicológico, com nuances regionais e sociais, enquanto o momento posterior é marcado pelo experimentalismo estrutural e linguístico, bem como pelo aprofundamento de questões metaficcionais. No que diz respeito às narrativas da segunda fase, Nitrini (1987) informa que “Estes livros caracterizam-se pela quebra da ilusão referencial com a rarefação e a dispersão do enredo, por novos processos de composição da personagem e por uma alta dose de reflexão sobre o romance” (p. 17). A partir dessa etapa criativa, o escritor “[...] traça sua singularidade, ao realizar uma poética fundada numa tensão entre a busca do absoluto, a inserção do homem no cosmos e o seu enraizamento histórico” (NITRINI, 2001, p. 46). Almeida (2004) qualifica as criações do novo momento como “[...] trabalhos inovadores e definitivos [...]” (p. 10). José

⁹ Segundo Süssekind (1993), a *crítica de rodapé* é um modelo de abordagem do texto literário praticado, basicamente, por jornalistas, na fronteira entre o noticiarista e o cronista. No Brasil, essa forma de crítica prevalece entre os anos 40 e 50, antes do advento da cátedra.

Paulo Paes (1999), por seu turno, frisa que “A recuperação da significatividade cósmica do humano por via dos poderes demiúrgicos da arte é o ponto de fuga da arte de Osman Lins desde *Nove, novena*” (p. 209). Essa fase nasce das inquietações de Lins frente às problemáticas de um país esgotado política e culturalmente.

As criações da segunda etapa, devido às inovações nas técnicas narrativas e à busca de novas formulações inventivas, exigiam investigações mais urgentes. Desse modo, o conjunto ficcional do primeiro momento, iniciado com *O visitante*, deixou de ser incluído em muitos debates sobre a poética osmaniana. Ressalve-se que isso não significa demérito dessas obras, fato que leva Almeida (2004) a qualificá-las como *tradicionais* e *vigorosas*. Nitrini (1987), além de pontuar o realismo e o aspecto tradicional dessa fase, acrescenta como suas marcas as linhas psicológica, introspectiva e intimista, “[...] mesmo quando se trata de um romance mais voltado para a problemática de ordem social, como é o caso do último livro citado [*O fiel e a pedra*]” (p. 17).

São, ainda, características da primeira etapa criativa, as angústias individuais, as problematizações acerca da existência, a hipocrisia nas relações interpessoais em choque com os autênticos valores éticos, como também o lirismo da prosa osmaniana e o rigor na tessitura narrativa. A incomunicabilidade humana, por exemplo, é uma das temáticas que norteiam os contos de *Os gestos*. Julieta de Godoy Ladeira (1994) — escritora e segunda esposa de Osman Lins — defende que “Nos treze contos há a incapacidade de comunicação, a carência afetiva. Mas existe também muita poesia [...]” (p. 5). Expondo fragilidades e insuficiências, essas narrativas percorrem os desvãos da alma humana em sua desesperada busca pelo sentido de existir.

O traçado épico de *O fiel e a pedra*, sem abrir mão do intimismo, traz a figura marcante de Bernardo, um homem justo e de extrema força moral, num confronto ético-político-existencial com o inescrupuloso e poderoso Nestor Benício. Assim, construída num campo de constante tensão, a obra de Osman Lins não pode ser apreendida sob um olhar unilateral. As referidas fases de sua romanesca não são blocos estanques, mas movimentos diferentes de um mesmo ato criador. Portanto, a cada livro, novas facetas do *ser* e da linguagem são desveladas por sua pena.

Nessa conjuntura, a fortuna crítica do romance inaugural de Lins, ainda, tem muito a se desenvolver. A já referida entrevista ao *Jornal Flan* — jun/1954 — é uma das primeiras a

respeito de *O visitante*. Na oportunidade, dentre outros assuntos, o escritor descreve o processo de nascimento do livro. Enquanto escrevia *Os gestos*, o romancista sente que o “[...] embrião de um novo romance [...]” se insinua e, com este, “[...] surgira também uma espécie de raiva inexplicável, o desejo de lançar-me a uma história maior [...]. Quando cuidei da vida, estava metido a escrever um romance que me ocupou durante um ano. Era *O Visitante*” (LINS, 1979c, p. 170). Depois de explicada a genética da obra, Lins fala da temática, da arquitetura do enredo e dos fatores que o influenciaram na construção da mesma.

Em outra entrevista — *A gazeta*, SP, 23/10/1954 — o escritor explica os princípios criativos usados em seu primeiro romance. Quando questionado a respeito do sentido que a obra enseja, Lins (1979d) declara: “Talvez eu possa resumir o livro numa frase: ‘o autêntico não morre’” (p. 170). Sem mencionar o nome de Celina, ele afirma que a protagonista vive uma experiência avassaladora, capaz de desmoronar as falsas verdades que a circundavam, pois “[...] as verdades essenciais do nosso espírito são incorruptíveis” (1979d, p. 170). Em outro trecho da entrevista, o autor comenta a espacialidade hermética da trama: “Com isso, procura-se dar ao romance uma intensidade que talvez não fosse lograda num ambiente menos restrito. Pois a presença de paisagem poderia ter um efeito dispersivo, prejudicando a densidade psicológica e dramática da narrativa” (1979d, p. 170). Nota-se, aqui, a segurança do estreado escritor em relação ao seu projeto literário, o qual, à medida que vai se desenvolvendo, se mostra cada vez mais arrojado e preciso.

A imprensa pernambucana, também, não se isenta de comentar a premiada obra de seu conterrâneo. Assinado pelo poeta alagoano Oliveiros Litrento (1979), o artigo publicado no *Jornal do Commercio* destaca, no que ele classifica como novela, o plano rigoroso de desenvolvimento da narrativa, a precisão verbal e o efeito lírico: “O que resulta desde o início, flagrante à vista experimentada, é o dinamismo mental do novelista que reveste sua trama com a tessitura do poema. Mas de poema onde passo a passo se sente o poder da sugestão” (p. 181). A seguir, o resenhista inclui a *novela* na corrente psicológica, dada a introspecção de suas personagens centrais, e não deixa de frisar que poesia e realidade são contrapontos que movem *O visitante*. O analista exalta, ainda, a atmosfera trágica que se evolva de um enredo prosaico, elogia o domínio da técnica narrativa e reforça a contribuição do jovem escritor para a corrente psicológica na literatura brasileira.

Tendo como autor Olivio Montenegro — professor, jornalista e escritor pernambucano —, o *Diário de Pernambuco* veicula outro artigo que apresenta o jovem Osman Lins e sua obra. Inicialmente, o resenhista destaca Celina e Artur como as duas figuras que dominam a ação romanesca, as quais são desenhadas pela sugestão, pelos interditos, pela palavra em suspensão. Como Oliveiros Litrento, ele filia a obra à linha psicológica. Quanto à restrição espacial da narrativa, Montenegro (1979) comenta que o fato não impede o romancista de “[...] tirar representações da vida que são por vezes de uma realidade pungente. E tudo em um tom quase de surdina. Sem uma ênfase, um grito” (p. 182). O caráter *sussurrante* do romance alinha-se com os murmúrios dos adúlteros no ato carnal, como também reflete o ocultamento da relação aos olhos da coletividade.

Em entrevista ao *Diário de Pernambuco* — 30/05/1954 —, além de *O visitante*, o escritor discorre sobre outros assuntos, quais sejam, a premiação no concurso de São Paulo, as influências em sua ficção, os projetos literários e o papel da criação artística como contraponto à massificação midiática. Ao final da reportagem, o romancista destaca a importância da literatura como forma de resistência à alienação que ameaça tragar a consciência dos indivíduos: “E o lucro não conta para o homem que escreve o seu poema ou compõe o seu romance. Ele cumpre, tanto quanto possível, uma atividade independente” (ET, 1979a, p. 128). Observe-se que, embora o mote da entrevista seja *O visitante*, o autor não se limita a esse assunto, mostrando uma visão abrangente sobre a arte e a realidade.

Diante disso, constata-se que a contribuição da *crítica de rodapé* para a fortuna crítica de *O visitante* gravita muito mais na esfera informativa do que, propriamente, analítica. No entanto, não se pode exigir um aparato teórico imediato ao nascimento de uma poética; o discurso crítico, assim como a criação literária, necessita de tempo para elaboração e amadurecimento. Ademais, o espaço disponibilizado em jornais restringe o alcance das interpretações. Seja como for, os pilares das abordagens em torno desse romance estavam lançados. É interessante notar que, ao final dos anos 80, são publicadas três obras pioneiras dos estudos osmanianos, as quais inserem o escritor no debate crítico acadêmico. Apesar de *O visitante* não ser o foco principal desses trabalhos, as pesquisadoras — Regina Igel, Sandra Nitrini e Ana Luiza Andrade — não se eximem de mencioná-lo, conforme se vê no próximo tópico.

1.4 Visitas da academia

A revista *Cult* produziu, em julho de 2001, um dossiê sobre a escritura osmaniana, intitulado *A cosmogonia de Osman Lins*. Um desses artigos, assinado pela professora Maria Teresa Dias — mestrado e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, ambos sobre a obra de Lins — aborda a fortuna crítica do escritor, em especial as publicações em livro. Nesse trabalho, a pesquisadora informa que os primeiros estudos surgem quase dez anos após a morte do romancista, ocorrida em 1978. Trata-se dos livros *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance* (1987), de Sandra Nitrini; *Osman Lins: crítica e criação* (1987), de Ana Luiza Andrade; e *Osman Lins: uma biografia literária* (1988), de Regina Igel. Essas obras “[...] marcam-se pela importância das questões que anunciam e pelos levantamentos detalhados que apresentam” (DIAS, 2001, p. 56). Adiante, a resenhista esclarece que os três livros pioneiros trazem um arsenal informativo valioso sobre a escrita osmaniana, abrangendo procedimentos criativos, aspectos gerais da obra e os passos bioliterários do autor (DIAS, 2001).

Em seu estudo, Regina Igel põe em pauta acontecimentos da vida do autor em consonância com motivos literários. Por isso, o livro traz fotografias “[...] quase sempre relacionadas ao ofício de escritor de Osman Lins” (DIAS, 2001, p. 57). Dividido em duas partes, a obra apresenta, na primeira, imagens, anotações biográficas, bem como “Notas sobre publicações, premiações, colaborações críticas, participações na imprensa e qualquer outra atividade relacionada a produções literárias e textuais [...]” (p. 58). Na segunda, há uma análise de *Avalovara* e um estudo sobre as “[...] crônicas e ensaios do autor, especialmente *Marinheiro de primeira viagem*, *La paz existe?* (escrito com Julieta de Godoy Ladeira) e *Guerra sem testemunhas*” (p. 58). Maria Teresa Dias considera o trabalho de Regina Igel um importante manual de consultas, tanto para quem já conhece o autor como para quem deseja conhecê-lo.

Em relação a *O visitante*, Regina Igel noticia seu lançamento e a calorosa recepção por parte da imprensa pernambucana. Como exemplo, ela cita dois artigos, um de Ariano Suassuna, outro de Adonias Filho, publicados, respectivamente, na *Folha da manhã* (1953) e no *Jornal das Letras* (1955). Depois de reportar a gênese da obra, a estudiosa destaca a linearidade da narrativa como um traço de sua feição convencional, frisa um parentesco com a escrita machadiana e caracteriza a linguagem romanesca como desenvolvida e direta. A

pesquisadora considera a meticulosa arquitetura do enredo um de seus pontos altos: “O romance, embora não deixasse ver, na altura em que foi escrito, grande originalidade da parte da imaginação de Lins, já revelava, no entanto, algumas das qualidades que o iriam distinguir como o rigoroso escritor que foi, um matemático da prosa” (IGEL, 1988, p. 44).

Em seu livro, Sandra Nitrini faz um estudo dos procedimentos criativos empreendidos em *Nove, novena* em cotejo com a visão de que Osman Lins é um partidário do Novo Romance francês¹⁰. Nitrini (1987), após um acurado trabalho analítico do novenário textual, admite algumas “[...] semelhanças gerais entre as estruturas narrativas de *Nove, novena* e as do Novo Romance” (p. 267). Apesar dessas aproximações, a pesquisadora destaca as concepções filosóficas diferenciadas entre Lins e os novos romancistas franceses. Nitrini (1987) informa que a perspectiva idealista e platônica do escritor brasileiro busca “[...] colocar, na ordem do dia, a nostalgia da unidade perdida e o desejo de reencontrá-la [...]” (p. 269). No oposto disso, a concepção fenomenológica do Novo Romance “[...] serve, com muita eficiência poética, ao seu objetivo de retratar a realidade em termos de subjetividade, já que para eles a natureza humana e a do mundo é dinâmica e mutável” (p. 269).

Nesse estudo de Nitrini, há uma rápida e interessante referência ao primeiro livro de Lins. A professora da USP destaca, inicialmente, certo rigor formal na arquitetura de *Os gestos* e de *O visitante*. A seguir, ela mostra que há similaridades entre a presença de duplos no romance osmaniano e a reduplicação, procedimento comum aos novos romancistas; técnica que consiste em repetições de personagens e fatos no interior de uma mesma obra. Enquanto os franceses utilizam a duplicidade como forma de pulverização mimética, Osman Lins “[...] revela-se comprometido com o equilíbrio e a construção da obra” (NITRINI, 1987, p. 28), criando um clima de tensão no enredo.

Segundo Nitrini (1987), o falso adultério de Rosa com o primo é um duplo do *caso verídico* de Artur e Celina, ou seja, “O jogo de Artur para transformar a aparência do seu *caso* verdadeiro é lançar um *caso* falso, recebido, pelo consenso da cidade, como verdadeiro. Na estrutura do romance, o *caso* falso é um duplo do *caso* verdadeiro” (p. 28). Nesse contexto, a duplicidade esfumaça o *adultério real* à medida que direciona o olhar das pessoas para a

¹⁰ O Novo Romance — *Nouveau Roman* — indica a produção de romancistas franceses surgidos nos anos de 1950. Na busca de novas formas de expressão literária, o grupo foge das formulações do romance tradicional. Entre os procedimentos criativos, eles enfatizam a focalização narrativa, a estruturação da personagem e, sobretudo, a metalinguagem. Para maior aprofundamento, veja-se a primeira parte do referido livro de Sandra Nitrini, intitulada *Em busca do novo romance francês*.

mentira sobre Rosa. De forma idêntica, o diário da professora e as poesias que Artur escreve são duplicações que servem para caracterizá-los e contrastá-los. Sob essa ótica, “Parece haver uma troca na atribuição do *diário* a Celina, personagem idealista, e das *poesias* a Artur, que se mostra realista. Mas esta aparente troca de duplos serve para acentuar a complexidade das personagens” (p. 29, grifos da autora). Essa inversão, também, demonstra a tessitura sinuosa do romance inaugural de Lins.

Por seu turno, o livro de Ana Luiza Andrade “[...] oferece uma inédita visão de conjunto da ficção do autor” (DIAS, 2001, p. 57). A pesquisadora divide a obra de Lins em três fases: procura, transição e plenitude. Na primeira, inclui *Os gestos*, *O visitante* e *O fiel e a pedra*; na segunda, *Nove, novena*; e na última, *Avalovara*, *A rainha dos cárceres da Grécia* e a novela *Domingo de Páscoa*. Andrade (2014) estabelece essa classificação a partir de *Guerra sem testemunhas*, livro que estabelece um elo entre a “[...] obra ensaística e a obra ficcional de Osman Lins [...]” (p. 55). Vale destacar que a classificação proposta por Ana Luiza destoa do pensamento geral da crítica osmaniana. Esta postula apenas duas fases na poética de Lins, incluindo *Nove, novena* na nova etapa, enquanto a professora coloca o novenário no momento transicional. Dias (2001) observa que se pode “[...] argumentar que a inclusão de *Nove, novena* na fase de transição é controversa — considerando-se que o livro inaugura um novo e pleno fazer literário e não intermedia poéticas distintas [...]” (p. 57, grifo da autora), mas pondera que, “Se o agrupamento de Ana Luiza Andrade é discutível, de modo algum é incoerente” (p. 57).

Entretanto, no artigo *Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*, Andrade (2004) faz — em nota de rodapé — uma interessante ressalva a respeito das fases osmanianas. A estudiosa alerta que sua classificação não tem um sentido progressista, dado que as etapas integram um *gesto épico*, o qual compreende um processo criativo marcado por supressões e fragmentações. Dessa forma, a obra do autor estabelece relações, não só de contiguidade, mas também entre textos afastados cronologicamente numa configuração que ela chama de *constelacional*. Seja como for, Dias (2001) lembra que, “A despeito do tempo transcorrido desde sua publicação, o livro de Ana Luiza Andrade figura até hoje como único a reunir as obras de ficção sob a perspectiva de conjunto” (p. 57). A resenhista conclui a análise desse livro reforçando sua importância para a fortuna crítica de Osman Lins, uma leitura obrigatória para todos aqueles que desejem pesquisar a obra do escritor.

Em seu estudo, Ana Luíza Andrade aprofunda certos aspectos de *O visitante*. A pesquisadora demonstra que Lins, nesse romance, inicia uma nova forma de percepção ao priorizar as palavras em detrimento dos gestos, ao contrário do que fizera em seu primeiro livro de contos. No entanto, é preciso ressaltar que o gestual não é totalmente excluído, pois Artur, hábil na oralidade, não é menos eficaz na expressão corporal. Andrade (2014) empreende, ainda, uma leitura do sagrado, tendo como foco a *Paixão de Cristo*. Sob esse prisma, a estudiosa frisa, por exemplo, a reversão irônica no papel do inocente condenado à morte. Celina é a adúltera, no entanto, salva as aparências; já Rosa, inocente e caluniada, perde a vida sob o opróbrio social.

Interrogações não totalmente respondidas, bem como um intrincado jogo de aparências e sombras são fatores que Andrade (2014) vislumbra em *O visitante*. Celina é vítima da dúvida, não sabe até que ponto Artur mente ou é verdadeiro; da mesma forma, as acusações/defesas de Rosa se espriam em águas nem sempre cristalinas. A pesquisadora encerra sua interpretação destacando o movimento epifânico de Celina ao final da obra quando ela, às vésperas das festas natalinas, expulsa Artur de sua vida e toma consciência da própria existência.

Além das obras mencionadas, vale ressaltar que a fortuna crítica de *O visitante* registra, ainda, artigos em periódicos e estudos em encontros acadêmicos. Nesse sentido, Sandra Nitrini apresenta, em 15/11/2003, a comunicação *A posse da expressão e o vulgar da vida*, no VI Festival de Teatro, realizado em Recife. Como introdução, a professora faz uma caracterização geral da obra, ressaltando sua feição teatral, a unidade espacial do enredo, a temática dos tabus sociais, a opressão feminina no meio patriarcal, a solidão do *ser* e a sensação de vazio existencial que persegue Celina. O elemento sagrado, também, é outro aspecto levantado. A amante de Artur não consegue, apesar dos desvios morais, desvincilhar-se dos valores religiosos que carrega, por isso, “Para se autojustificar, em vários momentos, ela investe de caráter religioso sua ligação com Artur: como um desígnio divino, como expressão de caridade e piedade. Passa a se dedicar a ele como antes se dedicava a Deus” (NITRINI, 2003, p. 106).

Nitrini vislumbra, no enigmático bilhete que Rosa envia à amiga, marcas linguísticas que se adensarão nas obras da segunda fase osmaniana. A temática dos duplos, conforme já o fizera em *Poéticas em confronto*, é retomada nesse estudo. A função da palavra escrita, como

desencadeadora dos conflitos entre as personagens, é outro aspecto considerado. Sobre esse assunto, a pesquisadora mostra que a mensagem de Rosa, entregue pelo vigário, desconstrói o ardid da carta ditada a Celina pelo amante. Ao final, a professora da USP ressalta as mudanças que se operam na poética osmaniana a partir dos anos 70, como a passagem do registro individual e psicológico para a coletividade e a preocupação com a estrutura narrativa.

Uma leitura recente da história de Celina e Artur é o artigo *O visitante: a palavra escrita, a palavra lida*, de Renata Rocha Ribeiro, professora da Universidade Federal do Goiás (UFG). O trabalho consiste numa versão de parte de sua tese de doutorado *Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins* (2010). Depois de apresentar a estrutura e a fortuna crítica da obra, Ribeiro (2014) mostra o comportamento dos protagonistas em relação ao ato de escrever. Ao mesmo tempo em que os aproxima, “[...] já que a escrita deu a Celina o ingresso ao mundo interior de Artur, de seus desejos mais íntimos e secretos” (p. 404), a escrita tem um efeito conflitante, conforme se percebe nas poesias de Artur, no diário de Celina, no bilhete de Rosa e na carta ditada pelo *visitante*. Quanto à leitura, Ribeiro (2014) assinala que, igualmente, a experiência leitora reforça a incompatibilidade do casal. Desse modo, escrever e ler são tentativas individuais de amenizar a solidão e a aridez de suas vidas e, portanto, de distanciamento dos amantes.

Considerando, pois, o que foi exposto até o momento acerca de *O visitante*, certas confluências se verificam, entre as quais, a filiação do romance à corrente introspectiva, a configuração dramática do enredo, a abordagem psicológica da protagonista, o apuro da linguagem e a sobriedade no manejo dos elementos estruturais. Ao lado dessas características, acrescentam-se, também, as temáticas da hipocrisia social, da solidão humana, do vazio existencial e da interdição feminina sob o jugo patriarcal. Veja-se que, de diferentes modos, e resguardadas as devidas proporções, Artur, Celina e Rosa padecem as mesmas inquietações, quais sejam, a pressão da sociedade, as angústias individuais e as limitações humanas perante a existência.

Romance de buscas, conquistas e descobertas, *O visitante* desafia o crítico; sua feição linear, realista e tradicional não exclui o velamento das exatidões, uma vez que o mistério se infiltra nas interdições e as aparências são cortinas de fumaça a nublar o olhar distraído do leitor. Logo, em vista de seu reduzido discurso crítico, essa narrativa ainda tem muito a ser explorada. Ciente de que “O crítico não pode pretender ‘traduzir’ a obra, sobretudo de modo

mais claro, pois não há nada mais claro do que a obra” (BARTHES, 1999, p. 221), este trabalho intenta iluminar certos recantos do *corpus* a partir das interseções entre o cósmico, o humano e o social.

Diante disso, o exame crítico consiste em analisar as reversões que o mito edênico e, também, a liturgia cristã sofrem na tessitura de *O visitante*, mas sem desprezar o aspecto sociodominante, representado pelas instituições religiosa e familiar. Assim sendo, o próximo capítulo estuda a construção *profanadora* do romance inaugural de Lins, mediante a qual o escritor expõe o impasse humano ante seus profundos anseios em atrito com as amarras coletivas.

Capítulo II – Profanos e benditos

Tudo na vida é um balanço entre o caos e o cosmos. Há uma ordenação. A atividade artística passou a me fascinar pelo fato de representar um triunfo do cosmos sobre o caos. E eu tento ordenar o caos da palavra e do mundo.

(LINS, 1979a, p. 207)

No ideário de Osman Lins, escrever é um ato cosmogônico. Esse modo de pensar caracteriza sua produção literária, como também a postura combativa diante das mazelas nacionais. Em vista disso, ele declara: “Porque eu penso que é o fato de nos voltarmos para o cosmos que enriquece o que estamos fazendo, tanto nas nossas criações como nas nossas relações humanas” (ET, 1979a, p. 224). Por conseguinte, “O escritor que não está ligado, de um modo profundo, aos seus semelhantes, e principalmente aos homens de seu país, é um invasor e não merece o ofício que escolheu” (ET, 1979a, p. 139). Lins acredita no poder ordenador da linguagem enquanto mecanismo de destituição do amorfo do mundo, quer na dimensão artística, quer perante as contingências de seu tempo. Destarte, o ato escritural lhe abre as portas para um olhar mais abrangente sobre a natureza profunda das coisas.

O crítico Massaud Moisés, em posfácio a *O fiel e a pedra*, destaca a existência de elementos cósmicos nesse romance, conquanto ele ainda apresente marcas da narrativa tradicional. Segundo o estudioso, Lins “[...] acabou realizando a feliz união do profundo com o epidérmico, do eterno com o efêmero, do imanente com o transcendente” (MOISÉS, 2007, p. 378). Do início ao final de sua atividade literária, a despeito de outros vieses, o romancista não se afasta das preocupações metafísicas. Em *Avalovara*, por exemplo, uma das linhas narrativas — intitulada *O relógio de Julius Heckethorn* — contém um forte aparato cosmológico. O referido relojoeiro projeta uma peça cujo mecanismo de funcionamento represente a organização do universo: “Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino” (AVL, 1973, p. 347)¹¹.

De igual modo, a construção de *O visitante* demonstra, na arquitetura narrativa, na inscrição mito-bíblica, como também na presença de elementos relacionados com o ato

¹¹ As referências completas de *Avalovara* (AVL) encontram-se ao final da Dissertação.

escritural, a preocupação cósmica de seu criador. Na órbita do enredo, gravitam os componentes estruturais num arranjo criterioso, uma espécie de alusão à harmonia dos corpos celestes. No eixo da escrita, vê-se que Celina e Artur têm por hábito o manejo com a palavra; ela se dedica a um diário ao passo que o outro constrói poemas. Estes, apesar da qualidade discutível, asseguram a presença do *visitante* no âmbito linguístico-laboral. Ao mesmo tempo, o romance apresenta uma ambientação religiosa marcante, o que assinala, dentre outras possibilidades, uma abertura para o transcendente.

Em torno de Celina, duelam a devoção e o apelo carnal, a culpa cristã e os atos transgressores, assim como o desejo de redenção devido à consciência da queda moral e espiritual. Portanto, não é de estranhar que, dentre os vários discursos que perpassam a obra, os registros bíblico e litúrgico assumam a linha de frente. Haja vista a interface literatura, mitologia e determinações sociais, os próximos tópicos discutem essas (des)apropriações discursivas no traçado intertextual do romance.

2.1 Éden às avessas

Considerando-se a natureza dialógica do fenômeno literário, a escrita mito-bíblica de *O visitante* se estabelece como um interessante jogo intertextual, pois “[...] a literatura se produz num constante diálogo de textos, *por retomadas, empréstimos e trocas*” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 94, grifos nossos). Igualmente, o registro litúrgico, sob o efeito da elaboração estética, alude ao sagrado, mas também ao profano. Tendo em mente que “A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 94). Fundamentada, pois, num dizer plural, a literatura lança em novas perspectivas semânticas as incorporações discursivas em suas malhas.

Nessas condições, Carvalho (2003) ressalta a configuração heterotextual do objeto literário, dado o trânsito de várias escrituras numa mesma obra. “Assim é possível entender como a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores” (CARVALHAL, 2003, p. 76)¹². Sob esse ângulo, constata-se que a literatura se apropria de outros textos, instaurando novas

¹² Intertextualidade é um conceito proposto por Júlia Kristeva, em 1966, como forma de caracterizar a produção textual mediante o conceito de dialogismo, de Mikhail Bakhtin. Segundo a estudiosa, o intertexto é uma característica da criação literária, a qual se constrói como um *mosaico de citações* (CARVALHAL, 2003).

(con)textualidades. Fala-se, portanto, de uma intervenção *profana* do registro mito-litúrgico em *O visitante*, dado que o mesmo movimento escritural que evoca a narrativa genesíaca e as práticas ritualistas cristãs, também, as desvirtua.

É possível, então, dizer que o *Éden osmaniano* é um arremedo do Jardim idílico criado por Javé. No horizonte mítico, o edenismo configura uma imagem da felicidade eterna ao lado da divindade e longe de qualquer mancha espiritual. Por outro lado, essa narrativa encena a condição trágica do ser humano privado do gozo paradisíaco por causa de sua desobediência: “E Iahweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado. Ele banuiu o homem e colocou, diante do jardim de Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida” (Gn 3,23-24)¹³. Após o *pecado original*, o Paraíso torna-se um espaço *utópico*, um ideal a ser alcançado pela humanidade transviada. Desse modo, à luz do cristianismo, o episódio genesíaco possui um caráter pedagógico, pois *justifica* a necessária vinda do Messias, cuja ação sacrificial restitui o homem ao caminho da retidão.

Na perspectiva bíblico-cristã, a *Paixão* de Cristo — morte e ressurreição — realiza o projeto salvífico de Deus ao reparar a transgressão das primeiras criaturas, abrindo, novamente, as portas do Paraíso à humanidade. Couffignal (2005) informa que o Ocidente, orientado pela *Epístola de São Paulo aos Romanos*, interpretou o mito genesíaco como o modelo da tragicidade humana. De fato, nessa carta, o apóstolo contrapõe as figuras de Adão e Jesus; o primeiro como marca da queda, o outro como imagem da redenção: “Se, com efeito, pela falta de um só a morte imperou através deste único homem, muito mais os que recebem a abundância da graça e do dom da justiça reinarão na vida por meio de um só, Jesus Cristo” (Rm 5,17)¹⁴. Nessa trilha, os poetas modernos, movidos por forte religiosidade, “[...] em suas paráfrases dos capítulos II e III do *Gênesis*, reproduziram o esquema cristão em três tempos: felicidade, infelicidade e salvação, dando ênfase a este último ponto” (COUFFIGNAL, 2005, p. 296).

Portanto, a seu modo, *O visitante* encena a *queda* de Celina e sua posterior *redenção*. Um primeiro dado a considerar é que a protagonista, diferente de Adão e Eva, não tem por

¹³ As citações bíblicas, no corpo do trabalho, seguem a tradução da *Bíblia de Jerusalém*. Paralelo a isso, são consultadas as *Bíblias Edição Pastoral* e *Ave Maria*. Assim, os Livros Sagrados são indicados por abreviaturas convencionais empregadas pela liturgia católica. Em algarismos arábicos, registram-se o capítulo e, separado por vírgula, os versículos. Doravante, a abreviatura Gn indica o *Livro do Gênesis*.

¹⁴ Rm – *Epístola aos Romanos*.

que sentir *saudades do Paraíso*, dado que sua vida anterior ao envolvimento com Artur nada possuía de esplendoroso. Quando muito, ela lamenta não ter correspondido às expectativas sociais quanto ao seu *destino de mulher* na estrutura patriarcal: “Se com dezoito ou vinte anos eu houvesse casado, talvez já fosse avó. Não casei; não sou avó” (OV, 1979b, p. 20-21). Respeitando-se os diferentes contextos, é possível dizer que ressoa, nessa constatação de Celina, o mesmo sentimento de frustração que assalta Paulo Honório, em *São Bernardo*, ao final de sua trajetória: “De longe em longe sento-me fatigado e escrevo uma linha. Digo em voz baixa: — Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente. A agitação diminui. — Estraguei a minha vida estupidamente” (RAMOS, 1996, p. 188).

Se o casal edênico, antes da expulsão, goza as delícias do Jardim de Javé, o mesmo não sucede com a heroína de Lins. Sua relação com Artur a lança na efervescência da vida, mas, ao olhar para trás, percebe que sua antiga tranquilidade é um engodo. Na verdade, essa hipotética felicidade é fruto de uma consciência anestesiada por uma rotina empobrecedora. Como consequência de sua inadequação à maternidade e ao casamento, resta-lhe um molde social *alternativo*. Assim, em vez de mãe, torna-se professora — os alunos são substitutos plausíveis dos impossíveis filhos; em vez de esposa, surge a devoção à Igreja e a Cristo — esposo espiritual ante a inexistência do marido corpóreo.

As intervenções do Professor quebram a monotonia da existência vazia em que a solteirona beata vive mergulhada, conforme ela registra em seu diário após o primeiro colóquio: “Sentou-se à pequena escrivãzinha, apanhou numa gaveta um caderno de capa azul e abriu-o. ‘Pela manhã e à tarde, as ocupações diárias — escreveu. Nenhum incidente. À noite, porém, travei conhecimento com o Professor Artur. Não é uma personalidade marcante, mas sua presença comove’” (OV, 1979b, p. 14). Seu cotidiano esconde, pois, uma vida sem brilho, mecanizada, na qual a personagem é uma espécie de autômato numa engrenagem cíclica.

O *Éden* de Celina não é a imagem da felicidade eterna, pelo contrário, é o retrato da nulidade existencial, do apagamento do *ser*. Seu *paraíso* é desértico, árido de alegrias e de relacionamentos — salvo a amizade de Rosa que ela, depois, descarta por influência de Artur. Sem familiares — os pais e o irmão estão mortos —, sem filhos ou marido, a igreja e os alunos são frágeis tábuas que a resguardam do naufrágio diário, seja no âmbito pessoal ou

social. Todavia, nem os educandos, muito menos as práticas devocionais, resistem às investidas do *visitante*. Uma das primeiras coisas que ele mina é sua relação com os discentes:

Mas tenho meus alunos. Ainda há pouco, no meu aniversário, passei quase todo o dia com eles, como se fôssemos uma grande família. Na hora do recreio, um deles fez um pequeno discurso e entregou-me um presente: três lenços bordados. [...].

— E você... ficou feliz? Estava inteiramente satisfeita na companhia deles?

— Estava alegre.

— Mas completa? Nada lhe faltava?

— É um pouco difícil de explicar. Mas sentia realmente que me faltava qualquer coisa. Uma espécie de solidão, apesar de tudo.

— É isto... — suspirou o outro, recostando-se na cadeira. Eu sabia que eles não fazem companhia a ninguém.

Ela silenciou. Reconhecia claramente, que *eles* não a haviam procurado. Fora ela quem os forçara, quase, a ficarem a seu lado. Lutara por banir sua profunda solidão — e que conseguira? E quem era aquele homem, que propósitos o haviam levado a fazer tais advertências? A face recomeçou a tremer. Ela se sentia confusa, inquieta, abatida.

(OV, 1979b, p. 21, grifo do autor)

Em sua vivência religiosa, a docente frequenta as missas dominicais, faz as orações diárias em casa, participa de ações de caridade, é catequista e leitora assídua das Sagradas Escrituras. Entretanto, tudo isso são atos aparentes que as *visitas* de Artur terminam por ruir também. Nesse sentido, comenta Andrade (2014): “Percebe-se então que a falsa religiosidade de Celina, o seu desligamento com os valores do espírito, é um índice fundamental de fraqueza que a leva a apoiar-se numa nova relação superficial com seu amante” (p. 95). Em torno desse assunto, Nitrini (2003) mostra que “Os colóquios de Artur com Celina levam-na a se conscientizar de que procura compensar com os alunos e a religião o vazio da vida” (p. 106). A religiosidade da docente é um subterfúgio que a inclui na vida cidadina, prerrogativa de reconhecimento e respeito perante a opinião pública. De igual modo, o fervor devocional acoberta sua insatisfação por não ter cumprido a *função social* esperada:

Lembrava-se de quando tinha dezessete anos. Tanto quanto permitia sua natural modéstia, fizera-se garrida, ia a todas as reuniões, em companhia de Rosa, e dava grande importância aos rapazes que a olhavam. Tinham sido precisos muitos anos para certificar-se de que jamais a escolheriam; nesse tempo, nada lhe parecera mais aterrador.

(OV, 1979b, p. 19-20)

A ação corrosiva de Artur rompe os frágeis liames — alunos e religião — que atam os dias estéreis de Celina. Amparada pela profissão, a docente mantém uma relação maternal com os estudantes na esperança de ter seu afeto: “Ela, por exemplo, não era só por índole que tentava ser para os meninos uma espécie de mãe afetiva; havia nisto um cálculo, o propósito de que viessem a amá-la pela sua bondade e encontrar prazer na sua companhia” (OV, 1979b, p. 39). Porém, influenciada pelo pensamento tortuoso do *amigo*, a professora passa a vê-los

como potenciais ameaças ao seu segredo: “Ela supôs colher no rosto dos alunos um ar de zombaria e encarou-os, trêmula. Que teriam observado? Em que se traíra? Veio-lhe o impulso de acusá-los, de censurar-lhes o indecoro, o atrevimento de olhá-la como se conhecessem desacertos seus [...]” (OV, 1979b, p. 40). Agitada por tais perturbações, a personagem passa a se afastar das práticas religiosas: “Esquecera, esquecera-O. Por quê? Como explicar o repentino abandono de suas devoções e o deslembrar-se de Deus?” (OV, 1979b, p. 39-40).

Nitrini (2003) salienta que a arraigada formação cristã de Celina faz com que ela atribua conotações religiosas a seu relacionamento com Artur. Por sua vez, Andrade (2014) considera superficiais tanto as leituras bíblicas quanto os hábitos piedosos da protagonista. Isso se deve ao esvaziamento de sentido que as práticas devocionais adquirem em virtude de seu automatismo. Segundo Ana Luiza Andrade, ironicamente, as *visitas* revivem o ritual de fé desgastado pela repetição. Seja como for, percebe-se o total desamparo de Celina em seu *antiéden*; em vez das delícias eternas, ela experimenta os dissabores cotidianos na tentativa de sobreviver numa sociedade que a compele a soterrar seus verdadeiros sentimentos e aspirações.

Ressalte-se que, apesar de todos os percalços, a *queda* de Celina tem efeitos benéficos. Na contramão da narrativa bíblica, a trajetória de declínio da professora significa o despojamento das nulidades que esmagam sua alma, algo parecido com a *terceira perna* que sustém a incômoda adequação social da clariceana personagem G.H.: “Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável” (LISPECTOR, 1998b, p. 11).

Adão e Eva, símbolos da humanidade apartada do Criador, experimentam o sabor amargo da desobediência, sobretudo a crise espiritual de se verem despojados da alegria eterna. A personagem osmaniana, porém, ao se conscientizar do malogro de sua relação com Artur, não pode, nem deseja, reconstruir o passado. Mesmo conseguindo salvaguardar sua posição no corpo social, dirimidas todas as suspeitas em torno de seu comportamento, não há como apagar a consciência; agora, ela sabe que viveu um falso idílio e, da mesma forma, a antiga devoção não passava de um frágil véu a turvar os olhos da consciência. Portanto, sua *redenção*, diferente do mito bíblico, não pode ser alcançada num retorno ao *paraíso* perdido,

mas se efetiva no reconhecimento de um desconhecido *Éden* existente em si mesma, ou melhor, num novo nascimento, conforme se demonstra mais adiante.

No momento, importa frisar que Celina é o único ser que povoa seu claustrofóico jardim doméstico, como se fosse, numa relação inversa, uma Eva criada antes de Adão: “Iahweh Deus tomou o homem e o colocou no jardim de Éden para o cultivar e guardar. Iahweh Deus disse: ‘Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda.’ Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem” (Gn 2,15.18.22). A protagonista de Lins não completa, muito menos, é o complemento de alguém; sozinha, ela é forçada a desempenhar o duplo papel do casal edênico. A presença masculina, no *Éden* osmaniano, realiza-se em *visitas*, não como permanência. Artur não foi *gerado* para habitar a moradia da docente, ele é um elemento *de fora*, não pertencente àquele lugar, uma criatura mundana sem nenhuma relação com a sacralidade do Paraíso. Pode-se dizer que ele seja uma espécie de Adão tardio, há muito expulso dos prazeres da vida. Por esse ângulo, talvez se compreenda seu costumeiro desânimo:

— Dorme cedo, Professor?
— Devido, talvez, à fadiga, custo a dormir. Isto me entristece. É tão bom dormir.
— Mas tão parecido com a morte!
Ele fez um gesto de desdém.
— Que importa?
— O senhor é tão cansado assim da vida?
Pareceu surpreso.
— Bem... Cansado da vida, propriamente, não. Cansado de viver. Essa agitação constante... esgota. Aniquila.

(OV, 1979b, p. 16)

Encarcerada em seus dias ociosos, Celina cumpre, sistematicamente, as obrigações profissionais e religiosas de uma rotina quase *vegetativa* em sua estufa de ausências. Ao visitar a amiga num domingo, Rosa tenta, sem sucesso, dissuadi-la a espairecer: “— Uma tarde tão bonita dessa! Você precisa sair mais” (OV, 1979b, p. 30). Na mesma cena, vê-se que “[...] a intensa claridade além da janela, que se refletia no tampo das carteiras” (OV, 1979b, p. 30), é um chamariz que a solteirona rejeita. Nesse território de *penumbras*, Artur, mesmo na condição de *passante*, consegue sítar a moradora. No entanto, a princípio, ela não enxerga nele um invasor, mas o *merecido* Adão que lhe falta.

Levando, pois, em conta que a casa de Celina é o principal espaço romanesco de *O visitante*, trata-se, na próxima sessão, das representações que esse ambiente assume na

cosmogonia subversiva do *corpus*. Sendo o tablado no qual as criaturas osmanianas desempenham seus papéis, o lar da protagonista é um cenário de *mutações*, apesar da aparente fixidez. Além de morada e escola, o local adquire outras conotações; a um só tempo, é útero, claustro, confessionário, sarcófago, santuário e lupanar.

2.2 Paraíso artificial

Por seu aspecto circunscrito, a residência de Celina, metaforicamente, associa-se ao Éden. Em relação à cidade, o domicílio é um local de reserva, criando uma espécie de antinomia entre o interno — a casa — e o externo — o espaço social. No conto bíblico, também, se estabelece uma espacialidade binária, o Jardim de Deus se contrapõe ao deserto, região na qual o mito edênico tem origem¹⁵. Esse contraste, por exemplo, é ressaltado pelo profeta Isaías ao prenunciar a libertação de Israel do poderio assírio: “Iahweh consolou Sião, consolou todas as suas ruínas; *ele transformará seu deserto em um Éden e suas estepes em jardim de Iahweh*. Nela [na cidade de Sião] se encontrarão gozo e alegria, cânticos de ações de graças e som de música” (Is 51,3, grifos nossos)¹⁶. Por extensão, o Éden figura um estágio de beatitude em oposição ao deserto e suas cercanias — o mundo —, vistos como território dos malefícios.

Por um lado, a exuberância do Paraíso representa os anseios humanos de plenitude. Por outro, indica o apagamento da própria consciência, dado que a inocência *original* significa, em termos humanistas, a inconsciência do *ser*. Lembre-se que o Éden é criado para usufruto humano, contudo, para isso, há uma condição: “E Iahweh Deus deu ao homem este mandamento: ‘Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do *conhecimento do bem e do mal* não comerás, porque no dia em que dela comeres terás que morrer’” (Gn 2,16-17, grifos nossos). Respeitado esse limite, a felicidade eterna está garantida, porém tal impedimento contradiz a natureza inquieta e inquiridora do ser humano. Ao comer o fruto interdito, o casal edênico macula sua constituição divina, o sopro de vida dado por Javé durante a antropogonia (Gn 2,7). Assim sendo, o mito *explica* a dualidade humana, dividida entre a inclinação ao terreno e os desejos de elevação espiritual.

¹⁵ Os exegetas da *Bíblia Pastoral*, em nota, informam que a narrativa edênica, elaborada por volta do séc. X a.C., tem origem entre tribos nômades que habitavam o deserto. Para esses povos, a terra seca significa ausência de vida, por isso idealizam um Jardim abundante de rios (BÍBLIA SAGRADA, 2009).

¹⁶ Is – *Livro do Profeta Isaías*.

Enquanto se mantém alheia ao *conhecimento do mal e do bem*, Celina vive os (des)gostos de um *Éden* artificial. Em oposição ao Jardim de Javé — obra divina, portanto, perfeita e em sintonia com a natureza —, a casa da professora é apenas um construto humano, logo, sujeito a imperfeições. No texto bíblico, a antítese topográfica se dá entre o *de dentro* — lugar do equilíbrio, da retidão e da bem-aventurança — e o *de fora* — local do pecado, do desvio, da *secura* e do sofrimento. Embora esteja localizado na terra, o Jardim de Deus é um espaço de sacralidade, uma espécie de fissura no ambiente profano do mundo, não se confundindo, portanto, com o chão de todos os homens. Ademais, após a *queda*, ele se torna um território de restrição cujo acesso se dá apenas por vias espirituais.

No romance osmaniano, o ambiente exterior é o território da vigilância, da censura, do julgamento e da punição das atitudes indevidas dos cidadãos. Nessas condições, constata-se a capacidade invasiva dos *olhos da cidade* sobre a conduta de seus membros ao passo que, no relato mítico, a atenção do Criador se atém ao interior do Paraíso, o que se passa fora de seus muros não lhe interessa. Dessa maneira, depois de promulgada a sentença catártica¹⁷, o casal é relegado a um destino trágico longe do acalanto divino. Ambos perdem a imortalidade, além disso, a mulher é condenada às dores do parto e à submissão ao homem; este, por seu turno, deverá tirar o sustento à custa do próprio trabalho (Gn 3,16-19). Em *O visitante*, a observância *divino-social* — tal como no panteão grego instalado no cume do monte Olimpo — olha do *alto* das instituições os *mortais* cidadãos, esperando que se comportem segundo os ditames hierárquicos de obediência a um modelo homogeneizador da vida comunitária.

No interior do *Éden*, as ações transgressoras de Adão e sua mulher não passam despercebidas pelo Criador. Ao contrário, as atitudes *pecaminosas* de Celina e Artur ficam escondidas da população em decorrência do *deus social*, a despeito de seus vários olhos de Cérbero¹⁸, não alcançar tudo que se passa nos lares. Infere-se, também, que a sociedade, segura de suas estratégias de dominação, não concebe que a vida privada destoe do padrão pré-estabelecido ou, pelo menos, numa postura hipócrita, é conivente com os desvios de conduta desde que não sejam expostos. Assim, a habitação de Celina, resguardada pela aprovação pública, é o palco de seu desmonte, o local em que se encena o ludíbrio, a sedução, o adultério e o despertar agônico de sua consciência.

¹⁷ Na teoria do trágico, a *catarse* consiste na expiação das culpas, sinal de arrependimento e de reconhecimento da autoridade divina.

¹⁸ Na mitologia grega, Cérbero é o cão que vigia a entrada, e principalmente a saída, do Hades, a morada dos mortos. Em sua apresentação clássica, o monstro possui “[...] três cabeças, cauda de dragão, pescoço e dorso erizados de serpentes” (BRANDÃO, 2013, p. 255).

Segundo o *Dicionário de símbolos*, a casa, assim como a cidade, representam o universo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015). Diferente dessa imagem, o cosmos particular da professora é desarmônico, o que permite ao *visitante*, sem muita dificuldade, desestruturá-lo. A propósito, ressalte-se que *Celina* é um nome cuja origem reporta ao campo semântico da palavra *céu*. Não obstante sua visibilidade, o firmamento é inacessível ao homem por vias diretas; há, ainda, a conotação espiritual do vocábulo como designativo da morada divina, quer dizer, o termo oscila entre o humano e o etéreo, entre o que está próximo e distante. Essa ambiguidade do onomástico reflete-se na personalidade hesitante da protagonista; ela é um *astro* no encaço de sua verdadeira órbita. Sob esse prisma, sua trajetória compreende a saída do brumoso universo — metaforizado na casa — rumo à descoberta do *azul celestial* de si mesma — sua essência humana.

Saliente-se que o nome da professora possui outras conotações. Fundamentado em raízes etimológicas, o *Dicionário de nomes próprios* esclarece que a palavra significa, também, *cega* ou *pequena guerreira*; atributos esses que, de certa forma, compõem o itinerário da protagonista. A *cegueira* de Celina fica patente na relação enganosa com o *visitante*, bem como na sua demora em reconhecer a verdade dos fatos. Entretanto, é inegável sua faceta *aguerrida*, sejam os enfrentamentos para conservar a máscara social, seja a batalha interior para extirpar a dependência que a prende ao Professor, seja o combate ético e espiritual em resgatar sua dignidade depois do equívoco de que fora vítima.

Portanto, abrigada em seu *paraíso* turvo, Celina vive sob um céu de enganos, praticando uma fé cega numa luta inglória contra sua natureza humana. Na ânsia de refrear os desejos feminis, ela tenta, em vão, atingir a pureza dos santos: “[Celina] Começou a andar, respondendo sem atenção às ocas perguntas que ele [Artur] fazia. ‘Será um amigo? — pensava. Será um inimigo?... Não importa, eu tenho Deus a meu lado, sairei incólume destas relações. Pura. Nada me enredará, nada me perderá’” (OV, 1979b, p. 46). Dessa maneira, a casa da professora, sem embargo da aparente sobriedade, é um território de efervescência interior, bem diferente da situação idílica vivenciada no Éden bíblico. Assim, dando continuidade à análise do espaço narrativo, a próxima seção discute outras conotações possíveis para esse elemento da estrutura romanesca.

2.3 Dobras espaciais

O isolamento de Celina em sua casa alude à imagem uterina. Nessa perspectiva, a residência representa a gestação dolorosa da professora à medida que ela experencia a soltura de antigas amarras socioreligiosas, o que não ocorre sem tormento interior. Pode-se, também, relacionar a morada a um sepulcro, significando a *morte* cotidiana da personagem, bem como, segundo o ideário cristão, a passagem para uma existência espiritual. Simultaneamente, o túmulo remete a uma espécie de viagem ao mundo subterrâneo, itinerário de aprendizagem comum na narrativa épica, a exemplo de Odisseu (*Odisseia*), de Eneias (*Eneida*) e de Dante (*Divina Comédia*). Recorde-se, ainda, que o sepultamento antecede a ressurreição, cujo modelo maior é Jesus Cristo. Enquanto não atinge essa *redenção*, a docente experimenta, depois de perdida a virgindade, o desabrochar da autoestima como figura antecipatória de seu renascimento: “Os gestos, que eram lentos, tornaram-se mais vivos. Caminhava com novo desembaraço, a voz adquiriu inflexões seguras e os grandes olhos pareciam mais brilhantes, tocados de indisfarçável exaltação” (OV, 1979b, p. 65).

A casa representa, ainda, o claustro de Celina. Dominada por Artur, ela se torna uma marionete em suas mãos a ponto dele convencê-la a se encarcerar no próprio lar: “— Estou perturbado — gemeu ele. Mas não é sem razão. Quero que você se isole, compreende? Para não haver perigo. A não ser... que minha amizade não baste” (OV, 1979b, p. 76). Rosa, por sua vez, ressentida e preocupada com esse comportamento da amiga, desabafa: “— Você deixou de ir à Missa, de comungar, de ir às sessões. Não faz mais piqueniques com os meninos. Só vive em casa, esperando por ele [Artur]. E agora, estrepou-se. Estão falando de você” (OV, 1979b, p. 105). Lembre-se que o isolamento da protagonista adensa as incertezas acerca do que ocorre na cidade, assim, torna-se mais fácil, por parte de Artur, a conquista desse *Éden* em ruínas.

Além dessas sugestões, “A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 197). No caso de Celina, essa simbologia não se aplica a contento, tendo em vista sua esterilidade inicial e, depois, o aborto. Por outro lado, diz-se que as constantes idas e vindas de Artur ao interior da casa/corpo da docente simulam *visitações* fálicas, metáfora narrativa do relacionamento sexual a se efetivar entre os dois professores na calada da noite.

No plano metafísico, “A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos *estados da alma*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 197, grifos do autor). Sob esse olhar, entende-se que a residência espelha a alma de sua moradora. É sintomático que, após a primeira *visita*, Celina perceba o desarranjo do ambiente, o que revela seu lastimável estado anímico: “À luz da lâmpada, perfilavam-se ante ela as carteiras desertas. Negras, feias, com desenhos a canivete. Inumanas; e tão vivas. À tarde, com o espanador e uma flanela, limpava-as. Não eram, então, mais que objetos. E agora, de repente, eis que adquiriam vida” (OV, 1979b, p. 14). Essa inquietação é uma etapa fundamental para o despertar da professora. Não obstante a feiura e inumanidade de seus *móveis interiores*, ela descobre uma centelha de vida pulsante dentro de si.

A forte religiosidade de Celina permite, também, relacionar sua casa a uma espécie de santuário particular, em especial, o quarto de dormir. No entanto, esse cômodo adquire uma ambiguidade imagética, considerando que, antes, ele era o recanto de devoção; depois, torna-se o cenário para as relações adúlteras. Nessa perspectiva, dois objetos cênicos chamam a atenção como representações do sagrado e do profano, respectivamente, o oratório e a cama. Andrade (2014) destaca que “[...] à medida que se intensificam as visitas, Celina vai gradualmente abandonando seus hábitos religiosos” (p. 98). Com efeito, a presença de Artur corrompe o templo da professora cuja percepção deforma os elementos sacros à sua volta: “Lançou um olhar inútil e desesperado em redor. No oratório, piedosas e róseas, as imagens tinham a face inclinada. Eram de várias dimensões, franjas de ouro ornavam suas vestes rígidas; e Celina, que tão frequentemente procurava a companhia delas, achou-as, pela primeira vez, irreais” (OV, 1979b, p. 49).

Andrade (2014) observa que Celina monta uma farsa para se convencer de sua afeição pelo Professor. Ainda, segundo essa estudiosa, a personagem opera um “[...] transplante inconsciente do ritual do sacrifício de Cristo, à sua vida” (p. 97). Nesse quadro, constata-se, ao final do *primeiro caderno*, a sequência narrativa da imolação lúbrica da mulher ao amante. O santuário privado é invadido pelo *visitante*, cuja presença e atitudes efetivam a profanação do templo/corpo da docente. Esta, em frágil resistência, assume a posição da vítima a ser sacrificada no altar profano da cama: “Das sombras impalpáveis, [Celina] sentia avizinhar-se o perigo; mas a conspiração que a envolvia tinha qualquer coisa de sagrado; e sem um gesto, vítima resignada, ela esperava o desfecho” (OV, 1979b, p. 57). Em virtude de sua formação religiosa tradicional, Celina associa desejo e pecado, mas levada pela lubricidade, ela equipara

a entrega física à oferta penitencial reparadora das culpas. Na visão de Andrade (2014), a imaginação cristã de Celina “[...] confunde o sagrado e o profano, substituindo um pelo outro”, tendo em vista que, em sua concepção, “[...] o sacrifício sagrado se mostra análogo ao ato profano [...]” (p. 99).

É revelador do caráter profano do enredo que a sequência narrativa, cuja culminância é o primeiro ato sexual dos adúlteros, se inicie na missa — ritual do sacrifício de Cristo —, ao que se segue um batismo — rito de conversão e remissão dos pecados. Saindo da igreja, Celina é perseguida por Artur na rua: “Seguiam-na: passadas rápidas, cautelosas, planta e salto a tocar de uma vez o solo. Sabia quem era, *não havia mais o perigo de cair sozinha*” (OV, 1979b, p. 45, grifos nossos). Repare que *cair* denota não apenas o estado febril da personagem e o medo de desmaiar no passeio público, mas faz menção à queda moral e espiritual, isto é, ceder à tentação, provar o fruto proibido da cópula, chave para um conhecimento até então ignorado por ela.

Tomada por uma intensa dor de cabeça — consciência atormentada — e por uma repentina febre — o ardor do desejo carnal —, a mulher só pode contar com o auxílio (bem/mal)intencionado do *visitante*. Depois do longo cerco, é chegado o momento do holocausto. De certa forma, Artur e Celina repetem, numa modulação profana, o itinerário mítico-cerimonial da missa cujo ápice é a comunhão da hóstia consagrada. Note-se que tudo isso acontece na manhã de domingo, dia *santo* no calendário litúrgico cristão, no qual se revive, na celebração eucarística, o Domingo de Páscoa, ou seja, a ressurreição. Ao mesmo tempo, a missa ritualiza o ato salvífico de Cristo por meio de seu sacrifício, instituído, simbolicamente, na última ceia e efetivado no Calvário:

Enquanto comiam, Jesus tomou um pão e, tendo-o abençoado, partiu-o e, distribuindo-o aos discípulos, disse: ‘Tomai e comei, isto é o meu corpo’. Depois, tomou um cálice e, dando graças, deu-o a eles dizendo: ‘Bebei dele todos, pois isto é o meu sangue, o sangue da Aliança, que é derramado por muitos para remissão dos pecados.

(Mt 26,26-28)¹⁹

Em sua arguta análise, Andrade (2014) não deixa escapar que as *visitas* de Artur “[...] são como rituais irreversíveis, repetindo-se com a regularidade da missa, nas mesmas situações, nos mesmos gestos, nas mesmas palavras” (p. 98). Assim, tendo a forte dor de cabeça da *amiga* como desculpa, o Professor adentra seu quarto-santuário: “Já estava outra

¹⁹ Mt – *Evangelho de Jesus Cristo segundo Mateus*. A instituição da eucaristia é, também, narrada pelos evangelistas *Marcos* (Mc 14,22-25) e *Lucas* (Lc 22,19-20).

vez no quarto, às voltas com um copo d'água e um comprimido, que *lembrava pequena hóstia em seus dedos*” (OV, 1979b, p. 51-52, grifos nossos). Veja-se a missa profana: o homem é o sacerdote-amante empunhando o símile farmacêutico do Corpo de Cristo doado na *Paixão*. Invertendo a ordem litúrgica, Artur inicia o *ritual* com a *hóstia-drágea* e finda a *cerimônia* com a comunhão dos corpos no leito-altar.

Imbuído de um caráter ritualístico, o ato sexual se reveste de uma duvidosa sacralidade. O jogo metafórico-profano mistura propriedades espirituais e sensuais, sobretudo em relação ao corpo feminino: “[Artur] olhava, com ar de pasmo, os pés da mulher, que o uso constante de sapatos deformara um pouco, estreitando-os, juntando-lhes os dedos, afeiçoando-os aos pés de uma imagem” (OV, 1979b, p. 55). Os pés despidos prenunciam a nudez da docente, ao mesmo tempo, eles são comparados à figura de uma santa. Nessa cena, os *sapatos* podem ser vistos como símbolo do controle social, dado que seu *uso constante* — obediência às normas — *estreitou* os passos de Celina, quer dizer, a conduta cega deforma o livre caminhar do *ser*. Enfim, encobertos e desfigurados pelos *sapatos sociais*, os indivíduos, contra sua vontade, se ajustam a modelos aceitáveis de conduta.

Abraçando as etapas cerimoniais, a professora se deixa levar pela situação: “Celina perdeu a noção do corpo; e quando, segundos depois, viu-se face a face com ele [Artur], não saberia dizer qual dos dois caminhara” (OV, 1979b, p. 55). Como num duelo, a mulher o afasta com um gesto brusco, “[...] ele cambaleou e apoiou-se ao santuário. Assim ficaram algum tempo, fitando-se, *ante a indiferença das imagens*” (OV, 1979b, p. 56, grifos nossos). Mais uma vez, observa-se o frágil esforço de Celina em afastar a tentação. Dessa maneira, a ação profana alastra-se a ponto das imagens sacras assumirem uma postura indiferente. Considerando a *Paixão* de Cristo, esse lance romanesco corresponde à agonia de Jesus no horto das oliveiras, ocasião que antecede sua prisão e o martírio na cruz (Lc 22,39-46).

Enquanto aguarda o momento do sacrifício orgíaco-sagrado, a professora, qual um cordeiro a ser imolado, permanece imóvel na cama-altar: “Celina cruzara as mãos sobre o peito; tinha os lábios cerrados, descidas as pálpebras e, se não respirasse, pareceria morta” (OV, 1979b, p. 57). Dessa maneira, dá-se o ritual da entrega, descrito em linguagem plástica, numa técnica narrativa que lembra a *câmera lenta* do cinema, como forma de destacar os gestos sacro-profanos das personagens. Assim, Osman Lins constrói uma das cenas mais poéticas do romance:

Algo morno e áspero tombou sobre seus pés [de Celina], que se tornaram pesados, parecendo arrastá-la para baixo, para algum abismo. Um calor ascendeu-lhe ao longo das pernas: banhava-lhe agora os pés uma fonte ardente. E ela escutava soluços e recordava a legenda sob a gravura sacra. Trêmula de exultação e fervor, percebeu o estranho corpo avançar em direção aos joelhos. Abriu a boca, cerrou os punhos. Quase a desfalecer, debateu-se no leito, como que atenazada por dores. Chorava também. Sempre de olhos fechados, estendeu as mãos, alcançou a cabeça do Professor e, com um gemido, atraiu-a a si.

(OV, 1979b, p. 57)

Após a saída de Artur, Celina, sozinha, tenta compreender o que sucedera. Interessante que, “Nem por um instante [ela] abrisse os olhos; e agora, tudo consumado, assim permanecia ainda. Não podia acreditar que fosse verdade, esperava acordar” (OV, 1979b, p. 58). A personagem, como que tragada por um tempo mítico, revive, no ato subversivo, a entrega de Cristo. Os seus sentimentos tornam-se confusos, culpa e gozo mesclam-se: “Estava perdida. Que importava, porém? Não era delicioso que a perdição trouxesse aquela plenitude, aquela estonteante sensação de estar viva? (OV, 1979b, p. 61-62). Assim, o *primeiro caderno* finda quando a docente enxerga as marcas do sacrifício profano: “Com inexplicável sobressalto, abriu os olhos e inclinou o corpo. No alvo lençol, a mácula estendia-se — lâmina de fogo — em direção ao seu ventre” (OV, 1979b, p. 62).

Diante do exposto, vale lembrar que o espaço narrativo constitui um referencial físico, mas sua representação sugere zonas espirituais. Sob essa ótica, é possível dizer que o tablado osmaniano é um território de *limiar*, segundo o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin. Assim, o próximo tópico aborda esse conceito, bem como discute duas proposições de Giorgio Agamben que interessam à análise do *corpus*, quais sejam, *profanação* e *dispositivos*.

2.4 Limiares, dispositivos e profanações

Embora esteja assentado numa representação mimética, *O visitante* não se fecha apenas na figuração realista. Além das inscrições mito-litúrgicas, o conflito introspectivo é outro veio que percorre a obra. Em conta disso, os estados anímicos de Celina, expostos pela focalização interna, alteram sua maneira de perceber os fatos. Por conseguinte, o leitor, que a acompanha de perto, também, é levado a observar os eventos narrativos segundo essa ótica. Dessa forma, o caráter das pessoas, a configuração espaço-temporal ou as experiências emocionais não são apreendidos em pura transparência; há, no romance, uma oscilação entre aparência e essência, entre verdade e ocultamento. Os referentes não apenas situam a narrativa

numa dada realidade, mas também sugerem outras significações mediante o jogo metafórico que os engendra.

Nesse contexto, a concepção de *limiar* abre novas perspectivas para as representações miméticas na obra. Assim sendo, a residência de Celina, por exemplo, pode ser vista sob esse viés e não somente como uma zona fronteira entre o público e o privado. À luz desse pensamento, a pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin (2010) esclarece que Walter Benjamin diferencia limite (*grenze*) e limiar (*schwelle*); o primeiro aludindo à fronteira ao passo que o segundo refere-se a uma fluidez espacial. Gagnebin (2010) demonstra que o limiar representa a transição, de *duração variável*, entre dois territórios, ou seja, “Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo” (p. 14). Na situação limiar, o *entre-lugar* apresenta-se como a *solução insolúvel*. Em termos espaciais, o interno e o externo se amalgamam, criando uma *linha* de contornos imprecisos, quer dizer, “[...] o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (GAGNEBIN, 2010, p. 14-15). Esse conceito é interessante na medida em que suscita reflexões sobre a natureza complexa dos fatos, dos discursos e, sobretudo, do homem, o que se contrapõe às assertivas que o mundo contemporâneo insiste em defender.

Em torno desse postulado, o pensamento benjaminiano põe em xeque a aparente homogeneidade dos acontecimentos ao propor uma percepção mais aguda das coisas. Em seus escritos sobre a infância, o filósofo mostra, por exemplo, na brincadeira num carrossel, outras facetas de uma realidade, supostamente, inocente:

O tablado com os solícitos animais girava muito próximo ao chão. Tinha a altura na qual melhor se sonha sair voando. A música irrompia, e o menino girava às sacudidelas, afastando-se da mãe. No início, tinha medo de abandoná-la. Mas depois percebia como era fiel a si próprio. Estava sentado no trono como leal soberano, governando o mundo que lhe pertencia. Nas tangentes, árvores e indígenas formavam uma guarda de honra. De súbito, reaparecia a mãe nalgum Oriente. Em seguida, emergia da floresta virgem uma copa de árvore, tal como o garoto a vira a milênios, tal qual a via justamente agora (BENJAMIN, 1987, p. 106).

Nesse quadro, a realidade do garoto transfigura-se numa espaço-temporalidade mítica, na qual os ventos do poder fazem-no sentir-se liberto de sua fragilidade de criança, como também da castradora vigilância materna. Enquanto gira o aparelho, o menino experimenta o limiar de *ser-não-sendo*, situação de aprisionamento e liberdade. Talvez, por isso, a afirmação: “Fazia tempo que o eterno retorno das coisas se tornara sabedoria infantil, e a vida

uma antiquíssima embriaguez do poder com a orquestra mecânica no centro” (BENJAMIN, 1987, p. 106). Nessa passagem, Benjamin mostra que o real não é uma massa compacta, mas se estrutura em camadas, o que se opõe à *orquestração* da ideologia dominante que, ao ditar o ritmo da vida social, amortece a percepção dos indivíduos.

Assim, sob o enfoque da ideia de *limiar*, é possível, por exemplo, compreender o título do romance. *O visitante* indica o agente executor da ação do verbo *visitar*, o qual não é um morador, mas um ser em trânsito. A palavra *visita*, no sentido comum, refere-se a um ato cortês, por vezes, uma obrigação social. O visitante vai ao encontro do outro movido por alguma necessidade; ao cumprir seus propósitos, ele retoma a posição original. Entretanto, não é isso que acontece na obra. Apesar do caráter profissional de que se reveste, a primeira visitação de Artur provoca certa perplexidade: “— Aliás, minha visita, o motivo, você vai estranhar. Vim matricular meu garoto, o menor. Se for possível” (OV, 1979b, p. 10). O avançado da hora, também, acrescenta incômodo à situação, por isso o Professor se antecipa em dizer: “— Aliás, devo-lhe desculpas. Uma hora dessas! Passa das oito, não?” (OV, 1979b, p. 9). O excesso de trabalho e a consequente falta de tempo terminam justificando a necessidade de se contratar os serviços de outro mestre para ensinar o filho caçula.

A partir desse momento, as visitas se tornam rotineiras, o que descaracteriza sua acepção ordinária. O título da obra, portanto, guarda um eufemismo à medida que o epíteto de Artur torna-se um disfarce para sua condição na vida de Celina e, por extensão, uma ironia, tendo em mente a natureza de suas relações, as quais ultrapassam a pura cordialidade. Dessa forma, o Professor expande seu domínio territorial àquele espaço até então adverso. É curioso que mesmo quando ele está ausente, a proprietária cultua sua presença:

Se ele afastava um objeto do lugar habitual, aí o reencontraria quando tornasse a visitá-la, pois ela não se encorajava a desfazer aquela lembrança de sua passagem. Também não afastava, por pouco que fosse, a cadeira na qual ele se sentara: tudo que o amigo tocava, investia-se, para ela, de inestimável valor.

(OV, 1979b, p. 71)

O adultério é, também, uma situação limiar. A relação de Celina e Artur se caracteriza como o intermédio entre o casamento e o namoro, quer dizer, eles não podem *avançar* para o estado matrimonial, dado o pacto sociorreligioso de indissolubilidade do casamento, cujo fundamento bíblico se observa desde a antropogonia: “Então o homem [Adão] exclamou: ‘Esta sim, é osso de meus ossos e carne de minha carne! Ela será chamada ‘mulher’, porque foi tirada do homem!’ Por isso um homem deixa seu pai e sua mãe, se une à sua mulher, e

eles se tornam uma só carne” (Gn 2,23-24). Por outro lado, consumado o ato sexual, os amantes não podem retornar ao estado idílico da conquista e da amizade afetiva. Só lhes resta, então, um impasse que, por sinal, favorece o homem. Veja-se que nem a gravidez de Celina tem a força de romper a *estabilidade oscilante* do casal. Pelo contrário, de comum acordo, eles tomam a decisão de abortar o filho; estratégia de conservação do prestígio social de ambos, como também forma de preservar o caso amoroso na tensa zona sob a qual fora construído. Assim, a um só golpe, Artur mantém o domínio sobre a amante e anula a intervenção da sociedade em sua aventura extraconjugal. A docente, sob a clandestinidade do afeto, torna-se dependente do *visitante*.

Acrescente-se, ainda, que as alusões míticas, bíblicas e litúrgicas trazem à tona o sagrado e o profano numa configuração de limiar. As referências ritualistas — sacramentos e cerimônias —, bem como o registro edênico se revestem de uma *sacralidade profana* na narrativa. Cria-se, então, uma espécie de dualidade irrevogável, tal como Jano, divindade romana com dois rostos, evocada por Lins em mais de uma ocasião: “[...] Jano, com seus dois rostos, atentos ao que se passa no interior e fora dos recintos [...]” (GST, 1974, p. 53). Em outro momento, o romancista atribui um caráter cosmogônico a esse deus:

Os dois rostos de Jano, gravados em tantas efígies monetárias, representam, leio talvez em Ovídio, um vestígio do seu estado primitivo: nas trevas onde o mundo ainda não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo, Jano, *deus dos limiares* — e portanto das partidas e das voltas — chama-se Caos. Liga-se, simultaneamente, à ordenação e à desordem.

(AVL, 1973, p. 271, grifos nossos)

O binômio sagrado-profano, a exemplo de Jano, forma um conjunto inseparável na obra. Sacralidade e profanação são agentes móveis no jogo metafórico e intertextual da escrita osmaniana. De forma genérica, é possível dizer que os três *cadernos* que estruturam o enredo representam intercâmbios entre o divino e o secular. Note-se que, de início, Celina pratica uma religiosidade esvaziada de sentido, logo, a aparente devoção é, no fundo, *a-religiosa*. Ao se relacionar com Artur, a professora substitui a crença pelo adultério, ou seja, troca o *falso-sagrado* — a fé superficial — pelo *real-profano* — o amante. No último lance, a protagonista rompe a relação ao perceber o resultado danoso de todo seu empenho em manter um romance a respeito do qual nem ela mesma está totalmente convencida. Paralelo a isso, Celina descobre uma forma mais autêntica de conceber sua fé, contudo não se trata de um simples retorno ao estado original; ela é tomada por um ardor religioso, mas também místico, mítico, existencial e humanista.

Por questões de ordem social, Celina retorna ao seio da igreja; todavia, levando-se em conta as mudanças por que ela passa, essa volta não significa um retrocesso. Decorrido o ato que a destitui de sua *torre de marfim*, a professora já não pode, nem almeja, recuperar o antigo modo de vida, pois “[...] a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra, como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o objeto esteve retirado do seu uso comum. O que se pode fazer é apenas um novo uso” (ASSMANN, 2010, p. 10). Fazendo jus ao sentido *celestial* de seu onomástico, a personagem vislumbra o alto céu de sua humanidade por meio do despertar antropogônico.

Nessa conjuntura, vê-se que a atitude profanadora atinge não apenas a estrutura romanésca, mas também o próprio ato escritural, conforme se discute no próximo capítulo. Por ora, é importante dizer que a irrupção *profana*, na ótica de Giorgio Agamben (2010), difere do sentido dicionarizado. Segundo o *Houaiss*, profanar significa “violiar ou tratar com irreverência o que é sagrado; desonrar” (2003, p. 422). Por seu turno, o pensador italiano define o termo como o retorno de algo/alguém ao circuito humano: “Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens” (AGAMBEN, 2010, p. 65), ou seja, “O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana” (AGAMBEN, 2010, p. 66). Nesse sentido, lembre-se o ritual da entrega de Celina a Artur, no qual a profanação retira a mulher do oratório doméstico e a devolve ao chão de sua humanidade. Nessa nova situação, ela conhece o jardim dos gozos físicos, a tortura da consciência, o medo social e, por mais estranho que pareça, a alegria dolorosa de sentir-se viva.

Em seu estudo, Agamben (2010) considera que a religião tem um relevante papel no processo de sacralização/profanação, sendo uma das formas mais perspicazes de interdição: “Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (p. 65). Associando divindade e hierarquia social, o jogo dominante instrui que a atitude humilde do fiel ao sagrado repita-se frente aos senhores do poder. Vê-se, então, que Celina, em decorrência da educação cristã e da frustração frente à opinião pública, figura um ser apartado da própria vontade. Dessa maneira, a intervenção do *visitante*, além de expor as fissuras da frágil *santidade* da amante, a retira do cerúleo paraíso ilusório, a devolve ao húmus de seu *Éden* interior, bem como a expõe ao julgamento da sociedade.

Na esteira de Agamben, compreende-se que Artur afasta Celina da religiosidade oficial, mas não a liberta. Pelo contrário, em nome do que sente pelo *amigo*, ela afasta-se das práticas devotas: “Sofrera uma grande mudança em seus hábitos, alguns dos quais haviam sido abandonados por bem definidos motivos. Assim, deixara de comparecer à Missa dos domingos e, conseqüentemente, às reuniões da Pia União. Abandonou também as costumeiras visitas ao Abrigo e não mais se confessou” (OV, 1979b, p. 66). A repetição sistemática das visitas se torna um símile profano dos ritos sagrados, os quais precisam ser reiterados com certa regularidade. Nessa trilha, Andrade (2014) mostra que “Sob a luz do texto religioso refletido por Celina, as visitas estruturam-se de acordo com o procedimento ritual do ano litúrgico, paixão e morte — numa reprodução cronológica de acontecimentos sagrados que vão sendo profanados” (p. 98). Desse modo, a beata imerge numa nova e perigosa *religião*, ou seja, a relação com o Professor, o qual separa, com vistas ao usufruto particular, a vida dessa *fiel* alienada.

Além de exigir o enclausuramento da companheira, ele incentiva a sustentação do disfarce piedoso: “Artur, que via nessas coisas [o afastamento de Celina da igreja] um modo inábil de fugir aos remorsos, aborreceu-se: tais escrúpulos poderiam destruí-la. O mundo ainda não evoluíra bastante para compreender certa espécie de ações: uma vez colhidos pela desconfiança pública, estariam aniquilados” (OV, 1979b, p. 66). Diante do medo de Celina em confessar-se, ele reverte de sacralidade o adultério: “— Não é preciso você confessá-lo — replicava Artur. Desde que estamos certos de nossa inocência, por que haveremos de confessar a alguém um ato que, para nós, é santo?” (OV, 1979b, p. 67). A estratégia profanadora do *visitante*, enformada numa linguagem desenvolta, não demora a surtir efeito, Celina torna-se sua presa.

Além de enclausurar-se a pedido desse *deus* invasor, a personagem, qual um medievo monge copista, se dedica a transcrever as poesias do *amigo* como forma de penitência por tê-las rejeitado de início, em vista de sua discutível qualidade:

Durante vários dias, [Celina] ocupou suas horas vagas a copiar aqueles versos que tão má impressão lhe haviam causado e que relia agora com uma ternura comovida. “Eles me entristecem — pensava. Mas eu devo ser superior a qualquer sentimento menos nobre. Tudo que não seja inteira dedicação a Artur, deve ser abolido. Tenho de sacrificar-me e afogar dentro de mim até os maiores desalentos”.

(OV, 1979b, p. 70)

A referida passagem é analisada por Ribeiro (2014) nos seguintes termos: “Celina funciona como um escriba ou copista, ao transcrever os originais de Artur. Contudo, essa transcrição não seria para publicar o escrito ou perpetuá-los, mas foi para a professora um ato de devoção, uma prova de amor” (p. 404). Veja-se que Celina, na tentativa de convencer-se da autenticidade de sua afeição pelo Professor, é tomada pela obsessiva ideia de mortificação, “Então, para certificar-se de que não se iludia, para estar bem segura de que não fora vítima de um engano, entregava-se a atos que pouco tinham a ver com qualquer espécie de paixão e que, afinal de contas, nada provavam” (OV, 1979b, p. 70). Como uma *eremita urbana* em atitude sacrificial, a docente jejua, aceita o comportamento impróprio dos alunos, bem como “Não admitia, aliás, nenhuma alegria que não fosse dosada de amargura e sua mais perfeita satisfação era verificar que a tranquilidade se fora” (OV, 1979b, p. 71).

Essa postura de Celina alinha-se com o que diz Agamben (2010) a respeito do trânsito entre o sagrado e o profano: “O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício” (p. 65-66). Este propicia a “[...] passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina”, por outro lado, “O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana” (AGAMBEN, 2010, p. 66). Nesse quadro, o autossacrifício de Celina é um poderoso dispositivo que intercambia a passagem da devoção cristã a Artur, como também, num segundo momento, seu desligamento do companheiro. A propósito, lembra Agamben (2009) que o conceito de *dispositivo*, oriundo do pensamento de Michel Foucault, pode ser definido da seguinte forma:

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (p. 40).

O filósofo italiano exemplifica que, dentre outros, prisões, escolas, manicômios, fábricas, formulações jurídicas, confissão, escritura, literatura e a própria filosofia são dispositivos, tendo em vista sua relação com o poder, embora, às vezes, tais conexões nem sempre sejam evidentes. Por fim, Agamben (2009) propõe que a linguagem é o “[...] mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam — teve a inconsciência de se deixar capturar” (p. 41). Diante disso, todo e qualquer mecanismo de fortalecimento e/ou manutenção do *status quo*, pode ser entendido como um *dispositivo*. Assim, o aparato devocional — ritos e leituras sagradas — são estratégias que anulam a visão crítica de Celina.

Em termos ideológicos, isso significa o emudecimento da mulher perante a sociedade falocêntrica; numa visão mais ampla, implica o silenciamento de todos os que possam desafiar a estrutura dominante.

Nessa conjuntura, as visitas de Artur desautomatizam o dispositivo religioso a que a solteirona beata está sujeita. Ele profana o universo *sacro* de Celina, devolvendo-a ao uso comum, porém a recaptura em vista de seus desígnios particulares. Tem-se, então, a mulher como um joguete nas mãos do homem, seja o patriarcalismo institucional, sejam os caprichos de um sujeito específico. Na trilha do pensamento agambeniano, a linguagem é o principal dispositivo empregado por Artur para atingir seus intentos. Autorizado pela profissão, e pelo gênero, ele detém a primazia linguística, propagando a ideia de que a *palavra social* pertence ao macho da espécie. Ressalte-se o contraste: os amantes são docentes, contudo, Celina exerce a profissão no interior da casa — símile da situação feminina confinada aos *deveres* do lar — ao passo que o outro leciona “[...] nos dois colégios da cidade” (OV, 1979b, p. 10), o Ginásio e o Colégio das Damas, ou seja, no espaço público — campo tradicional de atuação masculina. Portanto, como *senhor da linguagem*, a força profanadora do *visitante* é avassaladora sobre sua amante-vítima, objeto de prazer e cúmplice de seus desvios.

Seguindo a veia subversiva, a escrita profana de Osman Lins desconstrói a maneira como Celina é cerceada por Artur. A conquista da mulher efetiva-se mediante os entremeios de um discurso falacioso, como também, ao contrário do previsível, pela ausência de atributos físicos do homem: “O mestre parecia frágil e acossado, tinha qualquer coisa de vítima e ela [Celina] não via outra maneira de ser-lhe útil, senão escutando-o” (OV, 1979b, p. 27). Ademais, ele “[...] se veste com desmazelo, parece tímido, não tem beleza — pensou [Celina]; quando muito, causará piedade” (OV, 1979b, p. 10). Essa *piedosa sedução* é o princípio de ruptura do dispositivo religioso que ata os dias insossos da professora, a chave que abre as portas da profanação, conforme se vê adiante.

2.5 Piedosa sedução

Desde o título, a figura de Artur se anuncia, porém ele é um ser de limiar, opondo-se, portanto, à natureza do herói épico cujo itinerário de aventuras finda com a chegada ao lar, a exemplo de Odisseu. Tem-se, pois, um romance carente do tradicional protótipo aguerrido. Com efeito, seu protagonista segue a linha de personagens como Bentinho (*Dom Casmurro*), Brás Cubas (*Memórias póstumas*), Paulo Honório (*São Bernardo*) e João Romão (*O cortiço*),

os quais configuram seres em queda moral, sujeitos de um mundo que não comporta mais o heroísmo. Dessa forma, o *visitante* é o agente mobilizador da intriga romanesca, gatilho da crise crítico-psicológica de Celina e pivô dos conflitos ético-sociais que a obra alavanca.

Divergindo do protótipo de virilidade, Artur não utiliza os meios convencionais de sedução. O ardiloso homem adota uma imagem capaz de atrair o interesse de Celina, apelando aos seus sentimentos piedosos. Segundo o *Catecismo da Igreja Católica* (CIC), são três as virtudes teologais, a saber, fé, esperança e caridade²⁰; esta última orienta a conduta da protagonista, conforme ela declara: “— Quanto a mim, não vejo nada mais cristão do que a caridade” (OV, 1979b, p. 19). Logo, em vista do preceito religioso, ela acolhe o *visitante* como alguém carente de sua atenção: “Ela contemplou-o. O Professor lembrava um convalescente: tinha qualquer coisa de frágil, que estimulava sua compaixão” (OV, 1979b, p. 18). Além do aspecto físico, o *visitante* reveste seu discurso de beatitude, o que suscita o fervor da beata: “— Para mim, a maior virtude a alcançar na vida é a humildade — confessou ele [Artur]. Veja: perante nós mesmos — um freio à soberba; perante os homens — respeito às leis, aos poderes que regulam nossa vida; perante Deus — submissão a seus desígnios” (OV, 1979b, p. 18-19). Repare que, numa configuração irônica, a *catequese* de Artur surte efeito, quer dizer, Celina abre mão da *casta soberba* da elevação espiritual ao ceder aos desejos carnis, bem como substitui a devoção religiosa pelo novo *mestre* e, seguindo a vontade desse deus perverso, isola-se dos olhares públicos.

Segundo Perrone-Moisés (1998), no artigo *Promessas, encantos e amavios*, o verbo *seduzir* (do latim *seducere*) significa *levar para o lado, desviar do caminho*. Dessa forma, a ação profana de Artur consiste em adentrar o templo da professora para, então, expulsá-la desse recinto sagrado, tirando-a do casulo devocional que a protege das intempéries da vida. Tendo conquistado a compaixão da mulher, ele, ciente de sua precariedade física, mostra-se hábil no manejo da linguagem: “As palavras confundiram-na. Eram entusiásticas; destoavam das frases habituais do Professor, em geral apagadas, sem ânimo, quase inaudíveis” (OV, 1979b, p. 20). Perrone-Moisés (1998) mostra, ainda, que “A linguagem não é só o meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu começo, meio e fim. As línguas estão carregadas de amavios, de filtros amatórios, que não dependem nem

²⁰ “As virtudes teologais fundamentam, animam e caracterizam o agir moral do cristão. Informam e vivificam todas as virtudes morais. São infundidas por Deus na alma dos fiéis para os tornar capazes de proceder como filhos seus e assim merecerem a vida eterna. São o penhor da presença e da acção do Espírito Santo nas faculdades do ser humano. São três as virtudes teologais: fé, esperança e caridade” (CIC, §1813).

mesmo de uma intenção sedutora do emissor” (p. 13). Assim, o *visitante* envolve a mulher numa teia de dizeres que a confundem, fazendo-a abandonar a vida anterior e jogar-se, inadvertidamente, em seus braços.

O cerco de Artur não consiste numa simples conquista amorosa com vistas à satisfação sexual. Com efeito, suas investidas intentam subjugar a amante, por isso à medida que ela se entrega, a face sádica do homem se mostra. Além de afastá-la do convívio de todos, ele tem uma prova que pode acusá-la como a caluniadora de Rosa, a saber, a carta escrita sob sua influência: “Vamos, eu dito o que você tem de escrever. Tenha calma. Tenha calma. Ponha a data de trasanteontem. [Artur] Parecia quase alegre; e enquanto ditava a carta, chegou mesmo a sorrir uma vez” (OV, 1979b, p. 79). Nesse caso, tal como afirma Perrone-Moisés (1998), “[...] a linguagem sai da dimensão do jogo, para entrincheirar-se naquela que também pode ser sua: a dimensão do Poder” (p. 18).

A partir do episódio da morte de Rosa, Celina toma consciência da perigosa trama tecida pelo *amigo*: “[Artur] Espoliara-a de tudo ou quase tudo: sua pureza, sua tranquilidade, sua amiga, sua confiança e até seu segredo ele arrebatara ou conspurcara. Não sabia dessas coisas qual mais preciosa; sentia por todas; feria-a mais profundamente, porém, naquele instante, saber que fora enganada” (OV, 1979b, p. 143). Cumprido o ciclo de degradação moral, a professora vê sua dignidade ser aviltada, porém, a situação a desperta para a verdade dos fatos. Em mais uma reversão irônica, ela consegue reconhecer o caráter de Artur a partir de seu próprio discurso. Assim, cai a máscara da humildade e revela-se a da crueldade:

Celina ficou em silêncio. Mais uma vez intimidava-se diante daquele homem, a quem olhava com fascínio. Ele passara a maltratar a morta, por cujo infortúnio responsabilizava: não fosse ela uma doida e nunca alguém ter-se-ia lembrado de inventar a história. Mas agora ela estava podre — acrescentou com um sorriso — ela que tanto gostava de perfumar-se, que chegava ao Colégio sufocando todo mundo com seus indiscretos perfumes.

(OV, 1979b, p. 134)

As reflexões de Perrone-Moisés (1998) em torno da temática da sedução levam-na a sentenciar que “As palavras são diabólicas” (p. 14). Na esteira desse pensamento, Celina reconhece em Artur um ser demoníaco, haja vista sua habilidade em distorcer os fatos, mediante a manipulação da linguagem, para atingir seus intentos:

Sempre adivinhara nele qualquer coisa de ameaçador. Nunca, porém, aquele homem lhe parecera tão claramente um enviado do mal. Já houvera momentos em que sua presença parecia obedecer a uma predestinação malévola, mas esta ideia era sempre

evitada. Agora, ela o temia e o odiava como a um inimigo dissimulado, implacável, que se comprazia em atormentá-la, e que parecia nutrir-se desse tormento.

(OV, 1979b, p. 142-143)

No território da linguagem, Artur movimenta-se com desenvoltura, compensando, dessa maneira, a falta de atrativos físicos, o ânimo combalido e a idade avançada. Aliado ao gestual expressivo de um ser carente, o homem constrói uma *personagem* que fala e age conforme as expectativas piedosas de Celina. Desse modo, a intervenção do *visitante* desencadeia o processo introspectivo da professora, o que a devolve à esfera humana da qual ela havia se apartado como forma de sobrevivência social e pessoal. Sob o enfoque genesíaco, vê-se que a ação linguístico-sedutora do Professor alude à artimanha da Serpente edênica em volta de Eva na tentativa de convencê-la a provar o fruto proibido. Superada a interdição, apesar da expulsão do Paraíso, o casal é devolvido ao barro elementar de sua constituição, ou seja, à sua humanidade.

Desse modo, o registro mito-bíblico da obra guarda relações estreitas com os manejos de linguagem que se desenvolvem no relato mitológico, bem como na liturgia cristã. Assim, partindo da cosmogonia bíblica, o próximo capítulo discute o traçado escritural do *corpus* mediante a interface mito e literatura.

Capítulo III – Jardim verbal

A criação artística não é um jardim doméstico, bem aparado pelo jardineiro; é uma selva cheia de buracos e mistérios. Há que ir até o fim e dizer tudo. Pois ou se diz tudo ou não se disse nada.

(LINS, 1979a, p. 170)

A inscrição mito-litúrgica n’*O visitante*, não obstante a tessitura profana, reporta ao antigo consórcio literatura e mitologia. Atualmente, uma parcela considerável da sociedade entende o mito como sinônimo de mentira, superstição, ignorância, história sem credibilidade (ALMEIDA JÚNIOR, 2014). Afastado de seu nascedouro, não é raro o uso do vocábulo na linguagem jornalística, na propaganda, nas ciências humanas, no meio artístico, como também nas conversas informais. Seja como for, o mítico permanece no horizonte da trajetória humana como depositário de questões inquietantes e nunca totalmente respondidas, matéria lapidar para as artes.

Em suas origens, a mitologia é fator determinante para a vida social dos grupos onde surge. Nesse sentido, E. M. Mielietinski (1987), folclorista e mitólogo russo, mostra que o conhecimento da verdadeira natureza do mito pressupõe observá-lo em suas formas mais elementares, ou seja, nas sociedades arcaicas. “Nessas sociedades, a mitologia é o dominante da vida cultural, embora a experiência empírica bastante rica e a prática da produção impulsionem por si mesmas as concepções espontaneamente materialistas” (MIELIETINSKI, 1987, p. 189). Em vista disso, o pesquisador ressalta o caráter comunitário do fenômeno, pois “O mito é profundamente social e até mesmo sociocêntrico, tendo em vista que a escala axiológica é determinada pelos interesses sociais do clã e da tribo, da cidade e do estado” (p. 197-198).

Assim, o mito é o primeiro esforço intelectual do ser humano em prol do autoconhecimento e de apropriação da realidade, pois “Para os povos primitivos, o mito é a história verdadeira por excelência; em muitos desses povos, são os relatos do cotidiano que são chamados de ‘histórias falsas’” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 106). A intrincada natureza do fenômeno mostra que ele não é um mero passatempo esotérico de seres incultos em reduzido estágio intelectual. Pelo contrário, sua vivência é fator determinante para a formação das sociedades ditas *primitivas*, entendendo-se esse adjetivo, não com o significado de atraso,

mas no sentido de *primeiridade* desses povos nos enfrentamentos diários de um mundo, ainda, totalmente desconhecido.

Nessa conjuntura, a escuta dos relatos e a prática dos ritos, a um só tempo, unifica a tribo, fortalece a construção identitária de seus membros e, também, conduz a uma experiência com a divindade. Em consonância com esse pensamento, Mircea Eliade (2010), mitólogo romeno e cientista das religiões, demonstra que “[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir [...]” (p. 11). Vê-se, então, que o relato mitológico, em suas raízes, operacionaliza o sagrado, o social e o científico via representação simbólica, o que o aproxima das artes, em especial, da literatura.

Com o advento do racionalismo, a mitologia, gradativamente, deixa de orientar todos os aspectos da vida humana. Apesar de ter passado por momentos de negação, como no Iluminismo (MIELIETINSKI, 1987), os mitos continuam a povoar o ideário humano. Se a visão lógico-científica da sociedade tecnológica fecha as portas aos deuses, as artes não deixam de acolhê-los. Em relação a isso, Eliade (2010) salienta que “[...] a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares” (p. 163). Endossando esse pensamento, Monfardini (2005) assegura que “Afastando-se da filosofia, da história, e das ciências de um modo geral, é no campo da literatura que o mito vai encontrar abrigo, e é aí que terá continuidade, ainda que sofrendo algumas alterações” (p. 51).

Em razão disso, Segolin (2006) assegura que “[...] o mito é o primeiro gesto literário do ser humano, gesto este que acabou determinando o nascimento da literatura tal como hoje a entendemos” (p. 74). Esse pensamento encontra respaldo nos estudos de Mielietinski (1987) ao garantir que “Em seu processo de evolução, a literatura utilizou os mitos tradicionais com fins artísticos durante muito tempo” (p. 1). Em outro momento, o mitólogo russo evidencia que “Nas civilizações antigas, a mitologia foi o ponto de partida para o desenvolvimento da filosofia e da literatura” (p. 189). Portanto, além de fornecerem o substrato da matéria literária em seus primórdios, os mitos estão no centro das discussões dos primeiros filósofos, seja como refutação ou como reinterpretações; Platão, por exemplo, os utiliza como artifício estético em seus diálogos (TANNERY, 2011).

Considerando a criação mito-poética, Bastazin (2006) propõe que a leitura mítica — mitocrítica — é um modo inovador de se examinar a obra literária, pois “Se a literatura tem se expressado como um exercício de observação e escuta dos processos de representação, a Mitologia surge como uma nova forma, que, acoplada ao literário, evidencia outra possível maneira de representação” (p. 80). Tanto pelos alicerces imagéticos quanto pela cosmovisão, a presença mitêmica na literatura é um movimento *natural* de criação, quer dizer, como produtos textuais, literatura e mito deslizam nos escarpados vales da linguagem em busca de um dizer que seja pleno, o Graal nunca encontrado, mas que não se pode deixar de perseguir.

De igual modo, a escritura osmaniana não se furta a estabelecer liames com o mitológico. Assim como Lins recorre ao mito em sua primeira fase, o mesmo se dá na segunda, não obstante o experimentalismo e o cerebralismo dessa etapa criativa. Diante desse fato, Igel (1988) lembra que o escritor “[...] foi um dos ficcionistas, entre nacionais e estrangeiros, que mais exploraram a mitologia universal na sua ficção” (p. 166). O autor, por mais de uma vez, em entrevistas, atesta essa propensão: “Eu tenho algo de intelectual, mas sou um primitivo. No sentido de que os instintos, as coisas elementares, o incompreensível contam para mim” (ET, 1979a, p. 179). Assim, o legado mítico de sua obra inclui misticismo, astrologia, hagiografia, numerologia, como também alusões à narrativa épica cujo fundamento é o mundo dos deuses, a exemplo da *Eneida*, em *O fiel e a pedra*. Acrescente-se, ainda, a temática do duplo e elementos mito-bíblicos, como o edenismo.

Em relação ao conto edênico, o *Dicionário de mitos literários* garante que “Dentre todos os relatos bíblicos, pode-se dizer que o mais mítico é aquele do drama do Éden” (COUFFIGNAL, 2005, p. 294). É oportuno, então, ressaltar que o *Livro do Gênesis* apresenta duas versões dessa narrativa, a primeira encontra-se em Gn 1,1—2,4a, enquanto a segunda está em Gn 2,4b-25. No primeiro relato, tem-se, de fato, uma cosmogonia em vista da narração da origem do mundo. No segundo, a geração do homem é o foco principal, caracterizando-se como uma antropogonia. No terceiro capítulo desse livro sagrado, vê-se o episódio da expulsão do Paraíso.

O mesmo *Dicionário de mitos literários* informa que o conto genesíaco “É uma narrativa com função religiosa, pois ensina que nossas desventuras provêm de nossa desobediência à ordem divina” (COUFFIGNAL, 2005, p. 294), contudo não deixa de mencionar que “Embora o relato possa ser mítico sob vários aspectos, é à primeira vista uma

obra literária; podemos ignorar o nome de seu autor, mas ele se define facilmente por sua escrita, tanto por seu estilo original como pelas ideias-forças com que trabalha [...]” (COUFFIGNAL, 2005, p. 295). Assim sendo, a natureza mítico-literária do edenismo abre perspectivas de análise do *corpus*, sobretudo, no que concerne às nuances metafóricas do texto bíblico no romance inaugural de Lins.

No bojo dessas reflexões, a pesquisa do registro mítico objetiva não um mero reconhecimento de analogias e/ou afastamentos entre romance e mito, mas busca compreender as representações mito-escriturais tendo em vista a cosmovisão de seu autor, quer dizer, o mito funciona como uma chave de leitura capaz de abrir outras portas, mas sem a ânsia de esgotar as possibilidades interpretativas da obra. Nessas condições, os tópicos seguintes analisam as reelaborações edênicas no *corpus*, sobremaneira, as implicações simbólicas dos discursos de Artur, Rosa e Celina, os quais trazem à superfície o projeto escritural de Osman Lins.

3.1 Estética profana

Linguagem e cosmogonia, duas importantes vertentes da escritura osmaniana, também se imbricam no mito edênico, no qual, a palavra é um elemento central, posto que a ação criacionista funda-se no pronunciamento divino: “Deus *disse*: ‘Haja luz’, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. *Deus chamou* à luz ‘dia’ e às trevas ‘noite’. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia” (Gn 1,3-5, grifos nossos). Assim, a estrutura narrativa do *Gênesis* obedece ao esquema frasal do *Deus disse* como princípio desencadeador do processo cosmogônico durante os sete dias da Criação. Walter Benjamin (2013) chama atenção que “Nesse ‘Haja’ e no ‘Ele chamou’, no início e no fim dos atos [criadores], aparece, a cada vez, a profunda e clara relação do ato criador com a linguagem. [...]. Em Deus o nome é criador por ser palavra, e a palavra de Deus é saber por ser nome” (p. 61).

De forma análoga, o verbo é a força estético-ordenadora do fazer literário. Por conseguinte, é possível associar os narradores literários — guardiões da palavra *mágico-criadora* — ao Deus bíblico, em cujas manifestações, a despeito do recurso imagético — fogo, nuvem, vento, dentre outras —, preponderam o discursivo. Por exemplo, na primeira aparição a Moisés, a palavra divina se faz ouvir de um arbusto em inesgotável combustão: “E Deus o chamou do meio da sarça. Disse: ‘Moisés, Moisés!’ Este respondeu: ‘Eis-me aqui.’”

(Ex 3,4)²¹. Na transfiguração de Jesus, no monte Tabor, mais uma vez, Deus fala, embora a figuração seja outra: “E uma nuvem desceu, cobrindo-os [discípulos] com sua sombra. E da nuvem saiu uma voz: ‘Este é o meu Filho amado; ouvi-o’” (Mc 9,7)²². Apesar da aparência indefinida, a imagem de Deus se firma, ao longo do texto bíblico, por meio da palavra sagrada, não por uma forma exterior.

No que concerne ao edenismo, constata-se que suas principais personagens — o Criador, a Criatura e a Serpente — guardam íntima relação com a linguagem. Veja-se que Javé cria pela palavra e, em seguida, dá ao homem o direito de nomear o mundo recém-criado: “Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse” (Gn 2,19). Nesse processo, “O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens, mas, para o homem, não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse” (Gn 2,20). Diante disso, Deus cria uma companheira para Adão a partir de sua costela, o que o leva a chamá-la de *mulher*. Informa os exegetas da *Bíblia de Jerusalém*, em nota, que o hebraico joga com os vocábulos *’isha* (mulher) e *’ish* (homem). Depreende-se disso que Eva, pela intrínseca ligação com seu duplo, também, possui a capacidade nomeadora.

Analisando o relato genesíaco, Benjamin (2013) postula que “A criação divina completa-se no momento em que as coisas recebem seu nome do homem, a partir de quem, no nome, somente a língua fala” (p. 56). Assim, se o ser humano é criado à *imagem e semelhança* de Javé (Gn 1,27) e este é o detentor da palavra criadora, igualmente, a criatura possui essa natureza inventiva, o que se confirma no ato simbólico do sopro sagrado durante a antropogonia: “Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (Gn 2,7). Esse sopro, segundo o filósofo alemão é, “[...] ao mesmo tempo, vida e espírito e linguagem” (2013, p. 60). “Por isso, ele [o homem] é o senhor da natureza e pode nomear as coisas” (BENJAMIN, 2013, p. 56).

A terceira personagem edênica detentora da habilidade linguística caracteriza-se pela esperteza. Sendo a encarnação do Mal, “A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito” (Gn 3,1). Esse dado revela o caráter ambíguo da

²¹ Ex – *Livro do Êxodo*.

²² O episódio da transfiguração é narrado, também, em Mt 17,1-8 e Lc 9,28-36.

linguagem, a saber, a nomeação criadora — o Bem — e sua perversão. A criatura recebe o atributo divino da palavra, todavia o relato mitológico não esclarece quem munuiu o Tentador com essa capacidade. Diante disso, supõe-se que a narrativa sagrada apresenta, por meio desse intrigante ser, o dualismo da linguagem, a qual abriga a profanação e a sacralidade. No episódio da sedução, Eva esclarece que a proibição divina quanto ao fruto da árvore do conhecimento tem em vista preservar-lhes a vida, ao que o animal contra-argumenta: “A serpente disse então à mulher: ‘Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal’” (Gn 3,4-5). Portanto, a linguagem faz do homem senhor do mundo, dividido entre as ânsias do Paraíso e as delícias perecíveis da vida terrena.

N’*O visitante*, as três personagens centrais se constroem, cada qual a seu modo, sob o signo de um discurso, o qual permite, dependendo do ponto de vista, associá-los às figuras *falantes* do mito bíblico. Ao lado dos monólogos interiores de Celina, a fala de Artur propaga-se ao longo dos dois primeiros *cadernos*. Por mais breves que sejam, as aparições de Rosa são contrapontos às falas do Professor, conforme se observa, por exemplo, em um diálogo que ela trava com a amiga: “— Tolice maior é acreditar que ele presta. Artur é baixo. Só você não vê. Eu sei o que ele andou contando a meu respeito” (OV, 1979b, p. 105). Em outro momento, Rosa adverte Celina: “— Há qualquer coisa diferente nele, que põe a gente desconfiada. [...]. Se eu fosse você, fazia com [que] ele viesse menos aqui” (OV, 1979b, p. 31-33). No *terceiro caderno*, a palavra do companheiro perde seu efeito sobre a amante, tanto que ela o acusa: “— Você é um criminoso Artur” (OV, 1979b, p. 163).

É importante lembrar que as três figuras osmanianas são profissionais que lidam com a palavra. Portanto, quando Ribeiro (2014) ressalta que “As peculiaridades da profissão deles [Artur e Celina] já pressupõem que eles dediquem boa parte de seu tempo entre as atividades de ler e de escrever” (p. 397), deve-se estender o pensamento a Rosa, também professora. Assim, considerando o desempenho romanesco, o discurso de Rosa caracteriza-se como *fantasmagórico-libertário*; o de Celina, *epifânico-existencial*; e o de Artur, *piadoso-falacioso*.

Conforme dito anteriormente, Artur, tal qual a Serpente edênica, mostra-se um exímio manipulador de discursos. Sua aparência frágil é mais um artifício de que ele dispõe para atingir seus objetivos. Sob o disfarce da carência, ele destila o veneno de sua palavra nas veias abertas de Celina. Esta, movida por uma *lúbrica piedade*, deixa-se arrastar pela sedução

profanadora. Note-se que o caráter maléfico da figura do *visitante* é fundamental para o desenrolar da trama. Sem a nefasta interferência masculina, Celina jamais teria experimentado o gosto amargo da vida, mas também o esplendor de descobrir sua potencialidade humana. Apesar de não ter sido formada a partir da costela do Adão-Artur, Eva-Celina ganha vida mediante as palavras sedutoras da *serpente osmaniana*. Munido dessa *Excalibur-linguagem*, o Artur de Lins conspurca o reino (pseudo)sagrado da amante e, também, destrói a vida de seus inimigos, em especial, Rosa, vítima da campanha difamatória por ele encabeçada.

O gestual de Artur — os escamoteios, o olhar enviesado, o tique nervoso de tirar e por os óculos e a postura recurva — remete ao tortuoso movimento das serpentes. Chama atenção um curioso sestro do homem, o que lembra o constante mover da língua dos répteis: “[Artur] Falando devagar, sem muito nexo, colhendo palavras, fazendo pausas que empregava em chupar distraidamente a língua, estendeu-se em justificativas, suposições e queixas” (OV, 1979b, p. 27). A sinuosidade comportamental do homem exterioriza a obliquidade da linguagem. É interessante frisar que, por várias vezes, menciona-se o veneno do Professor. Em sua segunda e última aparição, decorrida a calúnia em torno de seu nome, Rosa destaca, por mais de uma vez, essa capacidade do *visitante*:

A atitude sobranceira de Rosa aumentava a dúvida no espírito de Celina, que começava a sentir-se culpada, desprezível — sensação incômoda e imprevista, que procurava combater.

— Que veio fazer aqui, além de insultar-me?

— Vim dar uma lição a você.

— Podia guardá-la, Rosa. Talvez precise mais do que eu.

— Quem lhe envenenou?

[...]

— Por que você tem ciúmes dele? inquiriu.

— Celina! Onde está com a cabeça?

— Você gostava de Artur.

— Não sabia que ele estava lhe envenenando.

[...]

— Agora só vivo doente — acrescentou [Celina]. Ele me trouxe remédio. É cuidadoso.

— Ele lhe envenenou.

(OV, 1979b, p. 102-107)

O veneno da palavra é o poderoso fármaco de Artur. Essa temática, volta à tona no *terceiro caderno*, em decorrência do mistério que envolve a morte de Rosa, o que leva Celina a perguntar ao Professor: “— Envenenou-se?” (OV, 1979b, p. 133). Ele lembra que, em sua agonia final, ela se agitava durante as injeções: “[Rosa] Gritava que queriam envenená-la, mas para mim isso era um truque — sabe? — arдил para não tomar remédios. Quando estive lá, no sábado, não gritava mais. Quase perdera a voz, mas dizia, a intervalos, que a haviam matado”

(OV, 1979b, p. 134). Dessa forma, desqualificada pelo *visitante*, a versão de Rosa pulveriza-se no enredo, criando uma intrigante elipse narrativa. No entanto, isso não impede que se levantem conjecturas, dentre as quais, não é de todo infundada a hipótese de um efetivo envenenamento da amiga de Celina pelo perigoso homem. No tocante a esse tema, Andrade (2014) comenta:

O diagnóstico impreciso de Artur envolve a morte de Rosa num mistério, ora atribuindo-a a uma doença física que devia ser tratada à base de injeções, ora atribuindo-lhe uma causa psicológica, uma obsessão. A desconfiança de Celina quanto ao professor tende a ver em sua interpretação uma indicação de culpa pela morte da amiga, adicionando-se à suspeita que já tinha nele o responsável pelo seu afastamento de Rosa. Daí Celina incriminá-lo, chegando a desconfiar de que até as injeções mencionadas pelo professor conteriam o veneno que inala Rosa. A suspeita de assassinato não é verbalizada, mas fica subentendida [...] (p. 100).

Seja como for, esse fato — homicídio simbólico e/ou efetivo — evidencia o poder destrutivo da linguagem quando assumida pelo *visitante*, conforme propõe Celina: “Veja o caso de Rosa. Ninguém falava mais nela. Mas ela morreu da calúnia [de Artur]” (OV, 1979b, p. 132).

Em analogia com o dualismo da linguagem, o veneno, dependendo da dosagem, pode tornar-se remédio. Lembre-se que o soro antiofídico tem como matéria-prima a própria peçonha do réptil que o inocula. Nesse sentido, é interessante observar a representação dual da serpente no contexto bíblico. Por exemplo, no *Gênesis*, ela figura o diabólico, todavia, numa passagem do *Livro dos Números*, o simples ato de olhar sua imagem traz a cura mágica: “Moisés, portanto, fez uma serpente de bronze e a colocou em uma haste; se alguém era mordido por uma serpente, contemplava a serpente de bronze e vivia” (Nm 21,9).

Partindo da filosofia platônica, Jacques Derrida (2005) aproxima escritura e fármaco, lembrando que “É preciso saber que Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo” (p. 46). Em seguida, o crítico sentencia que “O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico” (p. 46). Ainda, segundo Derrida (2005), “O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou de morte” (p. 52). Na verdade, talvez seja mais interessante dizer que esses dois elementos operam no limiar vida/morte, uma vez que o veneno possui, em sua substância, o antídoto. De igual modo, o remédio pode levar à morte se ministrado em dose excessiva ou contraindicativa.

Em sintonia com essas reflexões, propõe-se que Artur, sob o olhar da subversão, conjuga as metaforizações que a Serpente e o Criador suscitam no texto bíblico. Nesse sentido, a ação do *Tentador* osmaniano tem um efeito benéfico-doloroso, pois retira Celina do estado de nulidade no qual ela vivia mergulhada, levando-a, depois, a um despertar da consciência. De forma análoga, a associação do Professor com o divino se dá na trilha da negação já que ele desconstrói a sacralidade do universo da amante, trazendo-a ao mundo terreno. Assim, a personagem reencontra sua humanidade, quer dizer, o martírio e a glória de sentir-se vivente.

Artur, o *criador profano* de Lins, apresenta à sua Eva as ruínas da vida amorosa, da profissão e da religiosidade. Ao passo que Javé cria um território de perfeição em contraste com o exterior mundano, o Professor traz à tona um jardim de clausura, sem idílio, sem paz interior, sem paixão, sem amor. Nem mesmo o ato sexual desperta maiores sensações em Celina: “No entanto, embora se julgasse cada vez mais responsável pela felicidade dele e se achasse capaz das maiores loucuras para torná-lo feliz, estaria bem longe da verdade quem supusesse que ela experimentava grande prazer quando a ele se unia” (OV, 1979b, p. 71). A relação, em vez da natureza amorosa-sensual, encaminha-se muito mais como um ato de penitência, segundo mostra o narrador ao devassar os sentimentos da professora: “Aos poucos, seus olhos se faziam servos de sua fantasia. Ao fitá-lo, escapava-lhes o aspecto insignificante do homem, sua falta de garbo, sua pobreza de maneiras. Ou viam essas coisas sob um novo prisma, que transformava tudo isso em pretextos para compaixão ou ternura” (OV, 1979b, p. 71).

Como um *deus vencido*, Artur é a imagem da derrota. Por isso, ele só pode oferecer aos outros aquilo que a vida lhe fez. Conversando com Celina sobre o mundo da leitura, ele informa que não é dado a romances: “— Isso eu lia quando ainda era muito moço, cheio de ilusões. Hoje em dia, preciso apenas de conhecer bem as regras gramaticais, definições, trechos de autores escolhidos e alguma aritmética” (OV, 1979b, p. 17). A docente argumenta que a leitura ensina muitas coisas, ao que ele responde: “— Qual! A vida, essa sim, é que ensina” (OV, 1979b, p. 17). Ribeiro (2014) estranha que Artur, sendo professor, não acredite na função pedagógica da leitura e, mais ainda, que se dedique a ler, superficialmente, apenas em detrimento da profissão. Nesse quadro, acrescenta a estudiosa: “Ao defender que quem ensina é a vida e ao colocar em prática um plano tão devastador em relação à sua amante, Artur comprova que aprendeu com o que havia de pior em sua realidade. Sua manipulação

desvenda o jugo da sociedade patriarcalista e falocrática sobre a mulher [...]” (RIBEIRO, 2014, p. 407). Portanto, sua defesa do utilitarismo da leitura faz parte do jogo dominante, o qual percebe — e, por isso, busca evitar — que esse hábito desautomatize o leitor, ou seja, o que o *visitante* defende é uma espécie castração do pensamento.

Nota-se, pois, que a frustração de Artur atinge a profissão: “— As aulas dele são uma anarquia. Põe notas imerecidas, bate nas costas dos alunos. Mas nada disso adianta. Os meninos levam ele na troça” (OV, 1979b, p. 31); o casamento: “— Eu não devia dizer. É ridículo. Mas não sou respeitado em casa. Não mando em minha casa, Celina” (OV, 1979b, p. 21-22); a culpa pela morte da única filha: “— Só uma coisa eu sei [diz Rosa]: não dormem [Artur e a esposa] no mesmo quarto. Por causa da menina que morreu. [...]. Foi uma que morreu hidrófoba. Mordida de cachorro” (OV, 1979b, p. 32); e a aparência física: “Mas [Artur] era um homem aflito, a quem as menores satisfações sempre haviam sido negadas. [...]. Ele não era como os outros. Era um homem austero, sem atrativos” (OV, 1979b, p. 62).

Diante disso, vê-se que o Professor representa o desalento humano, razão pela qual ele não consegue fazer feliz quem está ao seu lado, pelo contrário, “Talvez ele exercesse uma influência corrosiva, que minasse de maneira sutil o espírito de todos que o cercavam, estiolando-o” (OV, 1979b, p. 111). Além da fragilidade do sentimento que une os amantes, paira sobre eles uma atmosfera de medo ante a expectativa do adultério ser descoberto, o que prejudicaria, muito mais, a mulher. De início, analisando a figura de Artur, Celina, numa atitude ingênua, não enxerga nele nada que possa tentá-la, embora pressinta que um perigo a rodeia:

[...] as mãos: eram moles e envelhecidas [...] o rosto, feio, com os olhos fundos demais e os lábios finos, informes, como se lhe faltassem os dentes. A voz, igualmente não poderia atraí-la: alteava-se ou ficava abafada sem motivo, era pouco expressiva, tinha vibrações metálicas, sombras inexplicáveis, e nem a leitura dos sonetos [que o homem escrevia] lhe infundira emoção. Também espiritualmente, não parecia ser possível admirá-lo. Havia qualquer coisa na alma dele que desconcertava e aterrorizava. Dava a impressão de uma via escura, com grandes cavernas, onde seria impossível caminhar com segurança. Muitas vezes, como um rumor suspeito que se ouve alta noite, tinha ele o poder de sobressaltá-la, subsistindo, por muitas horas, um resquício de pânico que só lentamente a abandonava.

(OV, 1979b, p. 28-29)

Na verdade, Celina não percebe que a ameaça de Artur, disfarçado na atitude humilde, reside em seu poder discursivo. Esses (des)atributos físicos do homem formam a armadilha *invisível* em que incorre a solteirona devota, uma sedução fundamentada na estética do feio e

do desprezível. Em outros termos: profana-se a beleza em detrimento da feiura física do protagonista, metáfora narrativa do horrendo que subsiste ao seu discurso de mansidão. A esse respeito, Igel (1988) lembra que a figura masculina, na obra de Osman Lins, não condiz com o modelo de autoritarismo e virilidade, “Pelo contrário, eles são quase absorvidos por características comumente associadas a mulheres: passividade, compaixão, amor e paciência” (p. 31). Segundo a pesquisadora, essas personagens destacam-se como conciliadoras e protetoras, tais como Bernardo (*O fiel e a pedra*), o Tesoureiro (*Avalovara*) e Dudu (*A rainha dos cárceres da Grécia*). Por outro lado, Igel (1988) ressalta que são raros os homens de caráter destrutivo no universo osmaniano, dentre os quais, além de Artur, sobressaem-se Nestor (*O fiel e a pedra*) e Olavo Hayano (*Avalovara*). Com isso, diz-se que *o visitante* inaugura a *linhagem da perversão* na escritura osmaniana, característica que não alude apenas ao falocentrismo, mas também aos (des)caminhos da palavra literária.

Isso posto, é oportuno frisar que, antes mesmo de ser desmascarado pelo seu discurso, *o visitante* mostra, por meio dos poemas que escreve, sua natureza cosmogônica invertida. Desse modo, chama-se de *estética profana* sua escrita, dado que seus textos trazem à tona o feio, o mau gosto, conforme atesta a amante: “Aos poucos, a curiosidade de Celina foi cedendo lugar ao tédio e à surpresa. Tédio devido à má qualidade dos versos e à invariabilidade dos motivos; surpresa, porque, contra toda expectativa, em sua quase totalidade, eles eram demasiado juvenis” (OV, 1979b, p. 25). “Pelos impressões de Celina, pensamos que os versos de Artur devam representar o pior da epigonia romântica. Nem como escritor ele vingaria” (RIBEIRO, 2014, p. 402), contudo o homem se mostra hábil na oralidade e no gestual cênico ao enredar a beata. Por isso, ele abandona a poesia depois de ter inscrito seu texto profanador na vida dela. Assim, a criação negativa de Artur se efetiva, tanto no plano escritural, quanto no trato com as outras pessoas.

Diante desses fatos, verifica-se que Artur, operando na contramão do discurso harmônico-construtor, reafirma o poder da linguagem na obra, sobretudo, em sua faceta inquietante, deflagradora de uma lucidez (des)ordenada. Ao contrário do Criador edênico, *o visitante* é o autor de cosmogonias do embaraço, o que se comprova em sua escrita desconcertante. Ao mesmo tempo, suas ações retiram Celina do céu cinzento da ilusão em que ela vivia e a lançam no poço escuro da vergonha e do constrangimento moral. Apesar disso, ele a devolve à experiência humana de sentir-se vivente. Na pele do Tentador, ele profana a falsa sacralidade de um mundo coeso e, por outro lado, ratifica o poderio masculino na

sociedade falocêntrica. Lembre-se, ainda, que a serpente é um símbolo fálico, logo sua fala também o é.

Por meio de seu protagonista, Osman Lins expõe o horrível de um mundo opressor, cuja imagem escritural efetiva-se na estética profana de seus poemas toscos e na carta que ele induz Celina a escrever, o que, depois, torna-se uma prova contra a remetente no caso da calúnia de Rosa. Da mesma forma, suas movimentações cênicas confirmam o proceder vil e arditoso, garantindo-lhe o domínio da situação, subjugando a vida das três mulheres que o cercam, quais sejam, Celina, Rosa e Leonor, a esposa. Entretanto, a contradição do poder vem à tona na obra, em especial, quando se observa o discurso *fantasmagórico-libertário* de Rosa, assunto da próxima seção.

3.2 Grito perfumado

Na já referida entrevista ao *Jornal Flan* à época de lançamento d'*O visitante*, Osman Lins comenta a forma de apresentação da personagem Rosa, a qual, excetuando duas aparições, surge por meio de alusões e referências do casal protagonista. Contudo, sua participação na trama é relevante à medida que põe em xeque o discurso do Professor e traz à tona as incoerências sociais em relação à situação feminina, além de contrastar e aproximar sua figura da de Celina. Apesar da ausência sistemática no palco de Lins, Rosa, qual uma nota dissonante, interfere na sinfonia profana de Artur, acentuando a face dual da linguagem.

Desde a primeira cena, a imagem de Rosa surge na obra. Recorde-se que ela indica os serviços educacionais da amiga ao Professor, justificando, assim, a abertura do ciclo de visitas. Nesse quadro, ela é o ponto comum entre a dupla de professores, os quais, ainda sem intimidade, comentam seu caráter:

- Boa moça. Um tanto irônica [diz Artur].
- Rosa é mordaz — concordou Celina. Mas sempre se pode contar com ela. E é tão alegre!
- Realmente. Alegre. Os alunos adoram-na. Os meus...

(OV, 1979b, p. 9)

De imediato, vê-se o incômodo de Artur em relação ao comportamento de Rosa. Com efeito, a postura libertária da amiga de Celina não se ajusta ao sistema patriarcal no qual ela vive, por isso o Professor, representante dessa estrutura, mostra sua reserva. Por meio dessa personagem, o romance expõe a exclusão, os preconceitos e o atraso cultural do país, metaforizado no microcosmo da interiorana cidade nordestina onde o enredo se desenvolve.

Nesse conjunto, a participação de Rosa é bem mais complexa do que aparenta. Por um lado, ela é o contraponto ao discurso do *visitante*; por outro, ela compartilha com Celina o *destino* da mulher na sociedade machista e, ao mesmo tempo, contrasta com a amiga no modo de ser. Segundo Andrade (2014), “Rosa funciona, no romance, como o extremo oposto de Celina: era expansiva e alegre enquanto Celina é triste e introvertida” (p. 95). Dessa forma, o narrador coloca Rosa como o fiel da balança romanesca, criando uma espécie de triangulação com o casal protagonista, uma zona de atritos e atrações.

Seguindo a trilha aberta por Andrade (2014), percebe-se a diferença comportamental das duas mulheres na obra — Leonor está em um estágio de exclusão tal que nem mesmo se presentifica na trama. Dessa forma, em oposição a Celina, Rosa figura o desabrochar feminino. Em sua primeira aparição *física*, a postura nada convencional vem à tona: “[Rosa] Olhou as unhas largas, polidas, e riu sem motivo, como um garoto. As pernas cruzadas entremostravam suas coxas roliças” (OV, 1979b, p. 30). Depois de mostrar enfado com os livros de Celina — provavelmente românticos — ela:

Voltou a sentar-se e cruzou as pernas, de modo que suas coxas ficaram novamente à mostra.

— Você está descomposta, Rosa.

— Que tem isso? Vamos sair, que eu me componho.

[...]

Celina baixou a vista.

— Precisa ser menos irreverente — censurou.

(OV, 1979b, p. 31)

A vestimenta de Celina revela sua reclusão e, depois do caso com Artur, torna-se uma máscara social: “Tinha sempre em mente que necessitava preservar, a todo custo, a reputação do amante (nunca lhe dera tal nome), e era por isto que, contra a vontade, ainda se mantinha fiel a certos pequenos hábitos como o uso de mangas compridas ou a maneira de pentear-se” (OV, 1979b, p. 69). Por seu turno, Rosa não demonstra pudores em exhibir-se: “Tinha a cintura larga, pesados seios [...]. Trescalava um perfume sufocante, que enchia o ar quando ela se movia. Em seu vestido rubro, demasiado curto, era uma presença patética e insolente” (OV, 1979b, p. 30). Adiante, “A cabeça de Rosa tombou para trás; Celina escutou sua risada e admirou os lábios vermelhos, entreabertos naquele gesto fugaz” (OV, 1979b, p. 31). Como sugere seu nome, Rosa é uma flor no jardim insípido de Celina, um colorido no céu brumoso da beata.

Culturalmente, a rosa representa o feminino e sua cor vermelha, a paixão, o ardor do desejo. Nessa configuração, é possível imaginar uma relação homoafetiva inconsciente entre as personagens. Recorde-se que, na lírica medieval portuguesa, o *amigo* das cantigas trovadorescas é, na verdade, o ser amado. No romance de Lins, a amizade das professoras data da adolescência e, ao que consta, ambas continuam solteiras, como que incompatibilizadas com um par do sexo oposto. Recorde-se que Celina não sente prazer ao deitar-se com o amante. Ao passo que Rosa revela feminilidade, a outra possui atributos físicos que a masculinizam, por exemplo: “a face retilínea, comprida, um pouco gasta, quase máscula” (OV, 1979b, p. 60). Em outro momento, lê-se: “Desagradava-lhe [a Celina] a ideia de que o estranho [Artur], ao abrir sua gaveta, veria peças íntimas, humildes, grosseiras, sem rendas, *como roupas de homem*, e repetiu com energia que não era preciso [pegar-lhe um lenço]” (OV, 1979b, p. 52).

Na trilha dessa hipotética ligação homoerótica das *amigas*, é notável que Artur, talvez percebendo em Rosa um rival no interesse por Celina, queira vê-la longe. Nesse processo, o homem exige que a amante rompa relações com a amiga, argumentando que é preciso resguardar o adultério de todos os olhares, mas não se exclui, nessa atitude, laivos de ciúmes da jovem professora. Diante disso, a companheira pondera: “Não se explicava que ele pudesse ter tal ciúme de uma mulher, a não ser que nutrisse alguma animosidade especial por ela, o que também não se justificava em face da reconhecida bondade da amiga” (OV, 1979b, p. 77). Em sua segunda aparição, Rosa conta a Celina: “Eu pedi a Artur que se afastasse de você — revelou então a amiga. Respondeu-me que talvez fosse mais bem-vindo do que eu. Que eu era mulher; não podia satisfazê-la. Sim, isso — repetiu, ante um gesto surpreso de Celina. E de modo grosseiro” (OV, 1979b, p. 104). Seja como for, é fato que Celina rompe com o amante ao descobrir que ele é o culpado da calúnia de Rosa e, quiçá, de sua morte física, pois quanto ao envenenamento moral da amiga, a docente não tem nenhuma dúvida.

Nitrini (2003) chama atenção que, após sua morte, Rosa é responsável por levar Celina à verdade dos fatos por meio de um bilhete que lhe escrevera pouco antes do falecimento, ou seja, os “Detalhes do bilhete enigmático de Rosa revelam a Celina que a amiga tivera acesso a sua intimidade com Artur e, particularmente, ao primeiro ato sexual dos dois, como as referências à queda dos óculos e à cena em que seu parceiro beija-lhe os pés” (p. 110). O fio que une as duas professoras — uma cândida amizade ou um platônico afeto — demonstra a posição nada confortável da mulher na sociedade falocêntrica. A pesquisadora da USP

observa que aspectos sociais do romance revelam-se mediante as situações vivenciadas por Rosa e Celina, “Ambas são vítimas de preconceitos, ativados por iniciativa de Artur: daí seu caráter envenenador e destrutivo. Rosa chega a ser vítima fatal. Celina tenta enfrentar, a seu modo, a sociedade. No entanto, ela é desprovida de consciência política e social abrangente” (NITRINI, 2003, p. 107).

Ao contrário de Celina, Rosa não aceita o que lhe tentam impor. Sua altivez incomoda o meio em que vive, razão pela qual a opinião pública não perdoa sua audácia em querer afirmar-se como *ser* enquanto seu *destino* é assumir uma existência quase objetal. Sua expansividade, portanto, não tem lugar nesse palco de repressão. Por causa disso, ela paga um preço muito alto. O *tribunal inquisidor* da pacata e moralista cidade não perdoa a emancipação da jovem professora, um *mau exemplo* a ser extirpado do meio. Enquanto exigem que a mulher apresente o cenho fechado, ela insiste em ostentar a face da alegria. Entende-se que o lugarejo considera a sobriedade um índice do recato feminino, logo, a expansividade é um atributo inerente ao homem. Entretanto, Rosa quebra esse paradigma, o que leva a amiga ao seguinte pensamento: “Sem dúvida, Rosa fora caluniada. Mas quem não enxergaria leviandade em seus gestos, em seu espanto, em sua *alegria desmedida*?” (OV, 1979b, p. 97, grifos nossos). Lembre-se que, no aniversário do filho de Artur, “Rosa o expusera [o anfitrião] ao ridículo, mas não por maldade. Ela cantara com os meninos e amarrotara o vestido carregando-os às costas. Fora a sua doçura que fizera da reunião uma festa” (OV, 1979b, p. 26). Sua alegria aborrece os brios da vigilância *dos bons costumes*.

Se, por um lado, Rosa enfrenta as adversidades do conjunto social, Celina e Artur, contrariamente, disfarçam o quanto podem a verdade dos fatos. Incapaz de contrapor-se à opinião pública, a beata dissimula a paixão adúltera e não titubeia em praticar um aborto a fim de resguardar a imagem de pureza que todos conhecem. Temendo as suspeitas em torno de sua *amizade* com o *visitante*, ela analisa seu comportamento e o de Artur, comparando-os com as atitudes da amiga. Por isso, conclui que seu proceder não abre espaço para qualquer suspeição, mas, ao contrário:

Rosa era alegre, tonta, favorecia a espécie de comentários que a haviam perdido. Dela, no entanto, quem suspeitaria? Seus modos não eram os de uma moça que faz loucuras. Exigiriam provas para acreditar. E que provas conseguiriam? As visitas de Artur? Ele também era austero, idoso, ninguém admitiria que fosse capaz de um ato impensado. Necessitariam de provas; não as obteriam.

(OV, 1979b, p. 97)

Nesse palco de disfarces sociais, Artur é hábil em sustentar máscaras e Celina é levada a isso por uma questão de sobrevivência na comunidade. Rosa, por seu lado, recusa o artifício, prefere a *limpidez* do rosto, uma espécie de alusão à nudez edênica. A hipocrisia social, no entanto, exige que as *máscaras comportamentais* — religiosas, conjugais e profissionais — sejam, constantemente, ostentadas em público. Assim, os que recusam, como Rosa, os papéis pré-estabelecidos são duramente penalizados. As atitudes da amiga de Celina proclamam uma liberdade que a estrutura dominante não lhe reserva.

Perante o conselho docente, depois de decidida sua expulsão das escolas devido aos boatos em torno de sua moral, Rosa não se deixa humilhar, “[...] pois a atitude dela, conhecido o resultado do escrutínio, fora a mais *acintosa* possível. Mantivera-se durante todo o tempo de *rosto erguido*, como se nada tivesse com o assunto” (OV, 1979b, p. 86, grifos nossos). Em atitude guerreira, ela enfrenta, corajosamente, os colegas de profissão nesse episódio: “Chamou-os de ingratos, de hipócritas e disse que se julgavam ter-se livrado dela com tão indecente votação, estavam muito enganados” (OV, 1979b, p. 86). A réplica da direção confirma a assertiva da professora: “O Diretor tomou então a palavra e fez-lhe ver que a sua inocência não estava em discussão e era mesmo um ponto que não interessava. O objetivo visado e aprovado pela maioria era afastá-la das instituições que se cobriam de ridículo com aquela vergonha histórica” (OV, 1979b, p. 86). Em território de máscaras, o rosto *despido* incomoda. Na perspectiva edênica, diz-se que a moral de Rosa equivale ao estado de inocência antes do *pecado original*, por isso sua *rebeldia* não a envergonha.

Nessa conjuntura, o romance inaugural de Lins destaca, por meio de Celina e Rosa, a presença feminina como um dos elementos caros à sua poética, conforme se nota nas obras posteriores. Por outro lado, Igel (1988) assinala que a temática da ética e da justiça fazem-se presentes nessa narrativa, bem como a “[...] silenciosa violência moral que compôs sua trama” (p. 35), em especial, no caso de Rosa. De fato, essa personagem é lançada na arena pública e devorada pelos leões da maledicência. É notável que, mesmo depois de comprovada sua inocência, inclusive com atestado médico, ela não consegue reerguer-se aos olhos inquisidores da cidade. Artur, não sem contentamento interior, informa a Celina que “Ela [Rosa] não tem mais conceito. Esta semana, tudo desmentido, passou na Praça e quase foi vaiada. Está ouvindo?... Todo mundo a espreitava. Olhava-se por trás das janelas. Houve quem assoviasse. Não tem mais conceito. [...]. Ela tem de mudar-se” (OV, 1979b, p. 91).

Segundo Oliveira (2004), Osman Lins é “[...] um dos escritores brasileiros mais críticos e verberadores de nossa realidade” (p. 22). Em vista disso, o crítico e amigo próximo do escritor destaca que n’*O visitante* há um halo de contestação, sobretudo quando se observa Rosa. A propósito, lembra o estudioso que o romance é dedicado à *minha Rosa*, conforme aparece apenas na primeira edição — Editora José Olympio, 1955 —, lapso a ser corrigido numa futura edição crítica, há muito necessária. Como investigasse com parentes do romancista, sem sucesso, a existência de uma Rosa *real*, Oliveira (2004) conclui que a *heroína moral do romance* “[...] permanece como um símbolo precoce e antecipatório da inquietação que se apossou do espírito de Osman, traduzida depois em personagens e situações presentes em seus livros de maturidade” (p. 23). Por fim, o crítico sumariza: “Rosa significa honradez, retidão de caráter e vontade de luta. Não se rende às falsidades levantadas contra ela pelos honrados professores, seus colegas, que a expõem à execração pública. Perde tudo, mas não se deixa vencer. Acima de interesses imediatistas coloca sua probidade pessoal” (OLIVEIRA, 2004, p. 23).

Tendo Rosa como modelo inicial, Oliveira (2004) propõe que a *inteireza moral* de marcantes personagens de Lins coaduna-se com sua postura ética, tanto na vida pessoal, quanto na atividade literária. Com efeito, no plano ficcional, não são raras figuras enfrentando o poder. Sobre esse assunto, Nitrini (2001) lembra que “A dimensão política das narrativas osmanianas deixou-se abafar por suas inovações poéticas de modo que a crítica silenciou sobre esse aspecto” (p. 48). Por exemplo, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, Maria de França luta, infatigavelmente, contra a estrutura burocrática excludente na tentativa de conseguir um benefício da previdência social. No *Retábulo de Santa Joana Carolina*, a protagonista, uma professora do interior nordestino, não se acomoda diante dos desmandos dos poderosos. A respeito dessa narrativa, Lins declara que ela é “[...] um protesto violento contra o modo de como o pobre é tratado no meu país” (ET, 1979a, p. 220). Assim, a dimensão político-ideológica de sua obra traça um novo perfil de herói. Este não precisa de armas, sua força reside no discurso coerente com a prática e na capacidade de manter-se íntegro em suas convicções. Em Osman Lins, heroico é ser ético.

A par das considerações a respeito de Rosa, verifica-se que ela desafia o *status quo*, seja representado em seus embates contra a cidade, seja na postura *feminista*, seja, ainda, em oposição direta ao *visitante*. Observando a inscrição mito-bíblica, infere-se que a amiga de Celina, contrapondo-se ao discurso *piadoso-falacioso* da Serpente-Artur, assume o posto do

Criador na representação cosmogônica de Osman Lins. Nesse cenário, o escritor profana o texto genesíaco ao privilegiar o elemento feminino em detrimento do homem, pois, o Livro Sagrado, tendo nascido numa cultura patriarcal, culpa a mulher pelo *pecado original*. Em sentido contrário, a *sedução pecaminosa* no romance osmaniano tem procedência masculina.

Ressalte-se, contudo, que a postura discursiva de Rosa não engendra mundos harmônicos, pelo contrário, sua fala descontrói o consenso hipócrita de normalidade do lugar onde vive. Na esteira do pensamento agambeniano, a personagem é, também, uma profanadora, porém seu esforço moral difere do de Artur, quer dizer, sua luta é pela verdade dos fatos, pois ela caminha na luz, não nas trevas do disfarce. Em outros termos, diz-se que ela tenta capturar a cidade para devolvê-la ao bom senso e à justiça.

Como a Criadora do *Éden osmaniano*, Rosa figura o *Bem*, entendendo-se este como o proceder ético e não a postura harmonizadora da divindade bíblica. De certa forma, a personagem de Lins é o próprio jardim paradisíaco, o que seu onomástico vem reforçar. Nesse recanto romanesco, vibram o rubro e o perfume dessa Rosa rebelde, a bem dizer, seu discurso possui o vermelho da paixão pela verdade e o aroma da ética. É oportuno destacar que Artur, representante falocrático, tem verdadeira ojeriza da fragrância da professora, como se o cheiro da mulher denunciasse sua pestilência interior.

Portanto, a fala da personagem é um brado contra a espoliação dos excluídos, quer dizer, seu discurso é um grito perfumado que exala a fragrância da probidade, um libelo literário de seu jovem autor contra as injustiças do país. A propósito, nas seguintes palavras de Lins, ao comentar o ofício escritural, parece ecoar o espírito aguerrido de Rosa: “O escritor está sempre em guerra. Guerra com o texto, com os editores, lutando incessantemente para impor uma forma própria, para dominar as fraquezas do seu espírito. O escritor tem que ser, é um homem em guerra” (ET, 1979a, p. 146).

Além de sua presença discursiva, Rosa é responsável pelo ato escritural decisivo no rompimento de Celina com o amante, a saber, o bilhete póstumo entregue pelo vigário quando a professora retorna à cidade depois do aborto. Nitrini (2003) mostra que a missiva funciona como um duplo da carta que Celina escrevera, por influência de Artur, rompendo a amizade. Sandra Nitrini ressalta, ainda, o poder desmistificador do escrito de Rosa, o que leva a destinatária a uma clarividência dos fatos. Ribeiro (2014), por sua vez, assegura que o referido bilhete é um documento que comprova as mentiras de Artur, gatilho que aciona a separação

do casal. Com isso, vê-se a preocupação de Osman Lins com a tessitura narrativa de seu romance de estreia, o que se torna uma marca de sua poética.

Assim sendo, a mensagem de Rosa é um dispositivo textual com o poder de *profanar a profanação* de Artur, um duplo discursivo que opera a desautomatização da protagonista, princípio de um despertar crítico, o qual assinala a epifania final da obra. Assunto que se discute no próximo tópico.

3.3 A hora da estrela

A leitura do bilhete de Rosa, qual uma voz vinda da eternidade, aciona um processo de reflexão em Celina que a leva a tomar posse de sua vida. Com o aborto, um ciclo se fecha, o que a deixa sem direção, ainda mais com a surpreendente notícia do falecimento da amiga. Contudo, a visita do padre, ou melhor, a mensagem por ele trazida, muda o rumo dos acontecimentos. Apesar da estranheza que ela desperta no portador, a docente, transcorrida a confusão inicial, percebe que a mesma consiste na chave *mágica* capaz de abrir a cela de sua prisão. Dessa forma, vale a pena retomar o trecho da obra no qual surge o escrito:

[Celina] Olhava as letras irregulares, exaustas, que mal lembravam a caligrafia de Rosa e que, ainda assim, tão profundamente a atingiam. “Sempre, sempre fui sua amiga” — era o período final e o único evidente, espécie de juramento lúgubre, que a sufocava. O mais, breves palavras obscuras, ela não entendia; pareciam ocultar alguma verdade terrível.

— Exigi que eu próprio lhe entregasse — esclareceu o padre. Talvez não estivesse muito certa da bola.

Quis responder qualquer coisa; não pôde falar. “Beijou o verdugo os pés de sua vítima? — relia. Caíram seus olhos e se partiram sobre o chão, como vidros, ante a resistência da sacrificada? Compaixão talvez, mas nenhum temor. A vítima e o algoz não foram revelados.”

(OV, 1979b, p. 140)

Imediato à saída do vigário, a memória de Celina reata a cena da primeira conjunção carnal com o *visitante*: “Via Artur diante dela, pálido, transtornado, revivia o seu pavor e reconstituía o gesto infeliz que lhe quebrara os óculos. Depois, houve aquele tempo vazio, ou, antes, cheio de ameaça, em que a primeira sensação experimentada fora a de um pranto ardente sobre seus pés, que ele beijara” (OV, 1979b, p. 142). Perplexa com essa descoberta, a professora conclui que o próprio amante revelara aqueles detalhes a Rosa, o que ele vem confirmar em seguida. Então, o embuste de Artur fica evidente:

Celina afastou as mãos [de Artur] e contemplou, com indizível asco, aquela sombra soluçante a seus pés. “Há quase um ano, essa criatura de quem me compadeci e a

quem cheguei a amar, urde em torno de minha existência uma teia de insídias, inclusive forjando contra mim a prova de um crime que ele mesmo cometeu [...]

(OV, 1979b, p. 164)

Sandra Nitrini (2003) salienta que o bilhete demanda “[...] um esforço de decifração por parte de Celina contendo em pequena escala o traço enigmático do discurso literário de Osman Lins, em *Nove, novena, Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*” (p. 110-111). Discutindo o assunto, Ribeiro (2014) frisa que o bilhete de Rosa foge ao paradigma desse gênero textual, o qual pressupõe simplicidade e objetividade. Devido ao fato, a estudiosa adverte que a linguagem do escrito não é coloquial, mas misteriosa, contudo a mensagem possui uma função libertadora para sua destinatária. Partilhando da mesma ideia, Nitrini (2003) acrescenta que “[...] o poder libertário e desmistificador do bilhete de Rosa, duplo da carta de Artur, anuncia, em *O visitante*, importantes elos poéticos entre a palavra e a mulher, uns dos traços característicos da ficção inovadora de Osman Lins” (p. 113).

É de se notar, pois, a urdidura da obra no que diz respeito às articulações escriturais que a engendra. Contrapondo-se à carta de Celina ditada por Artur, motivo pelo qual a amizade se rompe, o bilhete de Rosa desconstrói a mentira do *visitante*, revelando o verdadeiro caluniador. Recorde-se, também, que as *imaturas* poesias do Professor, obedecendo à *estética profana*, trazem à baila o pragmatismo de sua personalidade torpe. Nesse meio, vale mencionar, ainda, a escrita do diário com a qual Celina reveza a prática devocional e as atividades docentes.

O diário ocupa os dias ociosos da solteirona beata, resguardando-a do completo naufrágio existencial. Ribeiro (2014) caracteriza a escrita de Celina como objetiva, dado que “[...] as peculiaridades do diário não o caracterizam como obra, pois é fragmentado, não possui uma coerência textual explícita, faz referência a experiências concretas e traz informações abreviadas” (p. 398). Continuando sua abordagem, a pesquisadora menciona que o aspecto documental e descritivo do diário refuta o literário, quer dizer, é um escrito que não visa à publicação e tem como destinatário potencial o próprio autor; trata-se, pois, de uma mensagem autocentrada no emissor. A propósito disso, recorda a estudiosa que não tem sido raro o uso desse gênero textual como estratégia narrativa, a exemplo de *A rainha dos cárceres da Grécia*, bem como a presença de personagens escritoras desses cadernos particulares em obras, caso de Celina.

À medida que o relacionamento com Artur aprofunda-se, Celina, temendo ser desmascarada, abandona a escrita íntima: “Desde então, ao sair de um lugar, era frequente assaltar-lhe a impressão de que deixara algum indício comprometedor [...]. Por providência, arrancou algumas páginas do Diário em que fazia leves alusões aos seus sentimentos e absteve-se de continuá-lo” (OV, 1979b, p. 68). Com isso, verifica-se que essa prática é uma forma de Celina substituir as ausências de sua vida, quais sejam, dos pais, do irmão, de um marido, de filhos; em suma, ela sente falta dos alicerces institucionais que compõem a estrutura da sociedade tradicional.

Não custa lembrar que, na ótica de Nitrini (2003), o diário de Celina funciona com um duplo das poesias de Artur. Segundo a pesquisadora, a importância desses escritos reside no fato de caracterizar e contrastar o casal, quer dizer, a professora escreve diário — um gênero *a-literário* — ao passo que seu amante cria poemas, mas repudia a leitura em geral. Dessa forma, “Parece que há uma troca na atribuição do diário a Celina (sonhadora e idealista) e das poesias a Artur (realista). Mas esta inversão de atribuições acentua a complexidade das personagens” (NITRINI, 2003, p. 111). A par dessas considerações, vê-se que, não obstante a aparente linearidade da narrativa, ela se constrói num jogo de luz e sombra, no qual carta, bilhete, poemas e diário são estratégias discursivas que (des)velam a exatidão dos eventos diegéticos, contrastam as personagens e constroem a teia interdiscursiva do romance.

No que concerne à inscrição mito-poética, diz-se que Celina é uma Eva escrevente encarcerada em seu *Éden* artificial ou uma escriba, responsável por registrar a litania monótona de seu quase ostracismo existencial. Assim, ao provar o fruto proibido do corpo, ela é expulsa de seu *paraíso* de anulação, por isso descarta o diário, símbolo que a liga ao passado familiar, como também a todas as suas irrealizações, sobretudo a falta de uma estrutura familiar condizente com as expectativas sociais. Na impossibilidade de continuar o diário, ela se penitencia por meio da transcrição das poesias enfadonhas do companheiro.

Seguindo, pois, o roteiro da profanação osmaniana, Celina, ao contrário da esposa de Adão, rejeita a maternidade por bem de resguardar as aparências. A propósito, recorde-se que as dores do parto é um dos castigos impostos à mulher no episódio edênico. Sob esse prisma, constata-se que a protagonista, na condição de uma Eva abortiva, rejeita a pena promulgada na expulsão do Paraíso. Nesse quadro, veja-se que a mulher, tendo descoberto o caráter de Artur, planeja uma segunda gravidez para expor os crimes do amante, todavia o intento não se

concretiza por duas razões; primeiro, a repugnância que o Adão-Serpente lhe desperta: “[Artur] Falava junto ao seu ouvido e aquela voz lhe pareceu bestial, transtornada por um desejo irresistível, semelhando pequenos arquejos soluçantes. Isto provocou-lhe um estremecimento de enjoo e ela viu que jamais seria possível entregar-se novamente” (OV, 1979b, p. 161). O segundo motivo é o medo da condenação social:

[Celina] Reconhecia, com serena tristeza, nunca poder chegar a atitudes extremas, embora fosse capaz de imaginá-las. [...] agora, porém, que tivera a seu alcance a oportunidade de tentar redimir-se a seus próprios olhos pelo sacrifício e escapar, com a eliminação do segredo, ao jugo de Artur, dominara-a a ideia tantas vezes afastada de que também a atingiria o mesmo colérico julgamento que o arruinaria — e cedera ao temor.

(OV, 1979b, p. 165)

Considerando, ainda, a inscrição mitêmica na obra, Celina, diferente do amante e da amiga, não possui a falácia da Serpente-Artur, nem o discernimento ético do Criador-Rosa. No entanto, após o itinerário profanador, ela atinge uma autonomia discursiva, chamada, aqui, de *epifânica-existencial*. Nesse sentido, o percurso da protagonista pode ser lido, também, à luz do episódio da *Paixão* de Cristo. Segundo a visão salvífica cristã, o sacrifício do Filho de Deus resgata a humanidade perdida na queda edênica, ou melhor, reaproxima o divino e o humano. No âmbito dessa questão, Andrade (2014) mostra que “O mito da paixão de Cristo corresponde à ordem do pensamento religioso de Celina em relação a Artur: como adúltera, a queda trágica de Celina se anuncia em seu afastamento de Deus, assim como de Rosa” (p. 96). Contudo, adverte a estudiosa que, “Ironicamente, Rosa, e não Celina, é o personagem que segue de perto o exemplo de Cristo: vítima inocente da calúnia do povo, Rosa é acusada injustamente de adultério e morre jovem e abandonada por todos” (ANDRADE, 2014, p. 95). Por outro lado, Celina, na profanação de seu casto leito, ritualiza o sacrifício de Cristo no calvário. Da mesma forma, as *visitas* de Artur simulam o ciclo sacramental da missa católica.

Nessa conjuntura, Rosa e Celina integram, por analogia e contraste, o episódio da *Paixão* de Cristo, a saber, a primeira, na calúnia, na condenação e na morte física; a segunda, no sacrifício ritual das missas-visitas profanas, na morte moral de seus princípios, como também na ressurreição ao final da obra. Acrescente-se, ainda, que Osman Lins inscreve a liturgia cristã natalina no romance, a qual é absorvida por Celina, mote que desencadeia sua epifania final. A propósito desse tema, Olga de Sá (2000) lembra que o termo, proveniente do grego — *epi*: sobre; *phaino*: aparecer, brilhar —, denota manifestação, aparição, iluminação. O fenômeno epifânico, originalmente, pertence ao campo do sagrado, significando as manifestações de Deus aos homens sob as mais diferentes formas. “A epifania constitui,

portanto, uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até ao tato (Gn 32,24; Jo 20,22)” (SÁ, 2000, p. 168). No ciclo litúrgico do Natal, por exemplo, existe a celebração da *Epifania do Senhor*, na qual se revive a visitação dos magos do Oriente ao menino Jesus.

Por intermédio de James Joyce, o vocábulo *epifania* migra para o âmbito literário (SÁ, 2000). É importante frisar que, mais do que o registro dessa palavra, o procedimento epifânico é um caminho criativo que enriquece o fazer artístico. No bojo dessa discussão, Sant’Anna (1989) demonstra que “Em geral conhece-se o termo epifania sempre em relação à religião, mas é um termo específico em literatura” (p. 5), por isso o define como “[...] uma súbita revelação da verdade” (p. 5). O pesquisador informa que o epifânico, no campo literário, “É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade dos êxtases pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem” (p. 5).

No entender de Andrade (2014), esse momento de clarividência epifânica dissipa as trevas dos olhos de Celina, fazendo-a enxergar melhor o mundo à sua volta. Assim, a liturgia do Natal faz com que a professora recupere a “[...] fé nela mesma através da identificação verdadeira com as palavras natalinas. Estas liberam-na da mentira em que vivia, num primeiro momento significante que a reintegra a uma *promessa universal*”, ou melhor, “O momento epifânico de autorreconhecimento de Celina é simbólico do mundo cativo libertado” (ANDRADE, 2014, p. 102, grifos da autora). Essa consciência da *verdade* conduz a personagem ao encontro com sua essencialidade em oposição ao sombreamento do cotidiano. Isso não implica dizer que a vivência epifânica provoque rupturas práticas — veja-se que Celina, ao final, acomoda-se ao corpo social —, contudo o conhecimento dessa *realidade última* operacionaliza mudanças profundas no interior do *ser*, fazendo com que ele olhe com desconfiança tudo que o cerca. Uma vez vivenciado o surto epifânico, o sujeito, consciente da violência do fenômeno, busca fugir a ele, porém sabe que, a qualquer instante, pode ser revisitado novamente por essa explosão de luz ofuscante.

N’*O visitante*, a inscrição litúrgica natalina não se dá apenas por inferências interpretativas, mas se constrói pelo jogo intertextual do narrador, o qual registra trechos do missal católico lido por Celina na sequência final. É interessante notar que o Natal celebra o

nascimento do Menino-Deus, cerimônia que toca fundo na personagem em vista do aborto premeditado. Ao mesmo tempo, ela se insere nesse ritual como forma de anular a profanação do sacrifício orgíaco, símbolo de sua morte moral. Nessa perspectiva, ela busca um novo nascimento/ressurreição ao assumir as figuras de Jesus e sua mãe, pois do fundo de suas entranhas, ela gera um novo ser, qual seja, ela mesma.

Em meio a isso, a leitura do texto litúrgico, na véspera de Natal, desencadeia a epifania da protagonista. Enquanto aguarda a Missa do Galo, Celina apanha o missal e marca-o a esmo, passando a ler alguns trechos, “Mas era impossível permanecer alheia àquelas palavras; embora tantas vezes as houvesse relido quase com indiferença, estacava agora ante elas, que pareciam haver adquirido um sentido íntimo, vivificante” (OV, 1979b, p. 149). Sem dar-se conta, ela é tomada pelo inusitado da revelação epifânica: “Atraída, sem notar que os rumores noturnos fugiam, deixou-se levar. As orações, os ofertórios, as epístolas e os evangelhos do Natal, pareciam ser vistos pela primeira vez. Não compreendia como pudera ficar insensível, durante tantos anos, à suave beleza que se desprendia daquelas palavras” (OV, 1979b, p. 149). A personagem sai, então, da cronologia temporal e mergulha numa temporalidade mítica, na qual ela experimenta a delícia do (re)encontro com o divino, tal uma Eva redimida de volta ao Éden. Em vista disso, “Havia uma alegria indizível nas imagens, certa leveza matinal no ritmo das frases; o nascimento daquela Criança que anulava a solidão dos homens, tinha um quê de prodígio, que exaltava e confundia” (OV, 1979b, p. 149).

Nesse processo, Celina interpreta as palavras do missal como referências a si mesma. De tal modo, quando lê: “Entre o esplendor da Santidade, eu te gerei em meu seio, antes da aurora” (OV, 1979b, p. 149), ela se reconhece como o Cristo concebido no coração de Deus. No próximo excerto, a professora identifica-se com a Jerusalém celestial cujo rei vem ao encontro: “Exulta, ó filha de Sião; enche-te de júbilo, ó filha de Jerusalém! Eis que vem o teu Rei, o Santo, o Salvador do Mundo” (OV, 1979b, p. 149). A partir desse ponto, uma atmosfera mítica invade a obra, redimensionando a existência da protagonista, sobretudo porque “Havia, porém, uma frase que lhe parecia um tanto obscura, mas fascinava-a e reacendia a sua esperança: ‘Concedei, Vos pedimos, ó Deus onipotente, que o novo Nascimento de vosso Unigênito, feito homem, nos livre do jugo do pecado em que nos retém o antigo cativo’” (OV, 1979b, p. 150). Celina acredita que esse *novo nascimento* se inicia ao romper com Artur, ou melhor, a expulsão do amante descortina o caminho de volta ao Paraíso.

Renascida a partir da leitura do texto litúrgico, Celina busca um meio de livrar-se de Artur. Diante do fracasso de uma nova gravidez, só lhe resta, qual Javé ao banir os transgressores do Paraíso, expulsar o intruso, de forma direta e definitiva, de sua vida: “— Você deve ir embora. E nunca mais voltar. [...]. Agora, o senhor pode ir [...]. Espere que a chuva passe — acrescentou ela. Mas não volte, nunca” (OV, 1979b, p. 164-165). Com a saída do homem, Celina sente o total desamparo de seu ser e chega a uma espantosa conclusão: “Oh! os pobres motivos de minha vida, minha paz, minha amiga única, minha fé, tudo ele extinguiu. Talvez... — e isto foi difícil de pensar — porque nada fosse autêntico, nem a minha amizade, nem minhas alegrias, nem meu fervor” (OV, 1979b, p. 166). Decorrida a lucidez desse pensamento, a docente é envolvida por um tempo mítico, no qual ela experiencia a epifania que encerra a obra em mais uma cena marcada pela atmosfera poética do texto osmaniano:

Um relâmpago luziu nas telhas-vãs, e, através das lágrimas, um ombro e uma face de Cristo resplandeceram no oratório, e a súbita e esplendente visão atravessou-lhe a alma, veloz, difusa e refratada, como um feixe de luz penetra a água intranquila. Uma dor cingiu-lhe os rins, punhal em fogo. Ela abafou um soluço maior, forte e súbito como um grito, e revolveu-se no leito. O trovão estalou, e a presença do pai fez-se vívida no quarto.

— Meu pai! — gemeu.

Chamava um morto, como se ele fora vivo. Porque também morri, eu também morri — pensava. Mas era como se pressentisse, na escuridão do túmulo, que a raiz de uma flor tocava o seu coração destruído, ligando-o à luz do Sol.

(OV, 1979b, p. 166-167)

Na cena em referência, Celina, qual o Cristo, desce ao túmulo, mas vê a perspectiva de um renascimento, como se a morte de Rosa — *a raiz de uma flor tocava o seu coração destruído* — pudesse lhe devolver a vida. Sob esse prisma, nota-se uma intertextualidade osmaniana com a escultura *Êxtase de Santa Teresa* (1645-1652), de Gian Lorenzo Bernini, o que antecipa as relações da escritura de Lins com as artes plásticas, característica que se intensifica a partir de *Nove, novena*. A propósito, a referida escultura barroca tem como fundamento uma experiência mística vivida pela freira carmelita ao ser visitada por um querubim:

Quis o Senhor que eu visse aqui algumas vezes essa visão: via um anjo junto de mim do lado esquerdo em forma corporal, o que não costumo ver, a não ser por maravilha. [...]. Esta visão quis o Senhor que eu visse assim: não era grande, mas pequeno, muito bonito, o rosto tão aceso que parecia dos anjos muito elevados que parecem que se abrasam inteiros. Devem ser os que chamam querubins [...]. Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão

excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante (D'ÁVILA, 2010, p. 267-268).

Portanto, nessa cena final, imbricam-se epifania, misticismo, religiosidade, artes plásticas e escritura. A partir disso, Celina, envolvida nessa atmosfera, está habilitada a empreender uma nova trajetória. Nessa ótica, o romance, destacando o registro intertextual, apresenta uma configuração bíblica, o que enseja a hipótese, não de todo improvável, de que a professora integre a instância narradora da obra, conforme se discute na última seção do trabalho.

3.4 Um portfólio bíblico-literário

Dentre as referências mito-litúrgicas, o jogo intertextual d'*O visitante* apresenta citações bíblicas, sobretudo no tocante a Celina, leitora assídua das Sagradas Escrituras. Em consonância com a construção profana da obra, o texto religioso insere-se no literário por meio de recortes. Nesse sentido, vale lembrar o estado físico da Bíblia da professora, conforme ela declara a Artur:

— Li a [epístola] dirigida aos Efésios e a Primeira aos Coríntios. Tinham vários trechos marcados por meu pai. É uma Bíblia velhíssima, com registro de família, *sem as primeiras páginas do Gênesis e as últimas do Apocalipse*. Linguagem difícil; quase nada entendi. Mas a parte que fala na ressurreição me deu... Não sei, é uma coisa que intimida.

(OV, 1979b, p. 19, grifos nossos)

Além de não entender direito o texto bíblico — metáfora de sua superficialidade devocional —, a Bíblia que Celina lê não traz as páginas iniciais do *Gênesis* — nas quais se registram a cosmogonia e o edenismo —, nem as finais do *Apocalipse*, livro que profetiza o triunfo de Deus sobre as forças do Mal e a morte, ou seja, anúncio de uma vida restaurada no reino eterno. A respeito dessa temática, Andrade (2014) assegura que “Para ela [Celina], a ordem do Bem e do Mal residia nas suas incompletas leituras das epístolas, texto religioso convertido em prática de vida” (p. 97). A estudiosa mostra, ainda, que esse fato leva a personagem a um contato superficial com a palavra sagrada, por isso “[...] seus hábitos religiosos são como suas leituras, porque se repetem em palavras cujas origens perdidas fazem-na desconhecer sua própria razão de ser [...]” (p. 98). Nessa perspectiva, a escrita d'*O visitante* é uma tentativa subversiva de preencher as lacunas da Bíblia incompleta da personagem, quer dizer, recuperar o relato da criação, o mito edênico e a narrativa da

ressurreição. Propõe-se, então, que o romance osmaniano seja uma espécie de bíblia profano-literária.

Dessa forma, levanta-se a suspeita de que Celina, talvez disfarçada num narrador onisciente, decorrida a epifania final da obra, reata as pontas de seus dias como a autora da narrativa, visto que, “Pertencendo a palavra à própria natureza de Deus, não existem epifanias mudas. O portador da palavra está sempre no centro da manifestação divina” (SÁ, 2000, p. 169). Corrobora para esse pensamento a dedicatória do romance — *à minha Rosa* —, na qual Celina-narradora se desvela em estima pela amiga injustiçada e que, escrevendo seu *evangelho ético*, a alça a um patamar heroico. Por outro lado, pode-se pensar, também, que o narrador, em consórcio com a protagonista, adere à sua cosmovisão. Seja como for, no primeiro caso ou no segundo, a inscrição profana do texto sagrado é uma maneira de recuperar o vazio da experiência leitora de uma Bíblia sem início e fim.

Nesse contexto, o romance divide-se em três blocos narrativos — *cadernos* —, os quais são antecidos por epígrafes bíblicas. Ao contrário do Livro Sagrado, a obra apresenta, não dois, mas três *cadernos-testamentos*. Essa denominação das partes do enredo alude ao campo profissional das personagens centrais, em especial, Celina, escritora de um *caderno-diário*. Nesse quadro, Igel (1988) considera irônica a nomeação das seções do romance, uma espécie de jogo machadiano, pois essa terminologia remete à sala de aula e, ao mesmo tempo, ao tédio com que Artur encara seu trabalho. Segundo a estudiosa, a tripartição é uma forma ordenada de apresentar a crescente tensão de uma narrativa linear e tradicional.

Por sua vez, Nitrini (2003), além de destacar a nomeação incomum das partes do romance, observa que elas circunscrevem etapas importantes do relacionamento do casal protagonista. Ao fazer a leitura etimológica da palavra *caderno*, a professora da USP frisa, por um lado, que o termo acena a profissão de Artur e Celina. Por outro, relaciona a construção literária com o trabalho do artesão, dadas as etapas de recorte, colagem e costura das folhas do *quaternu*, étimo do vocábulo em questão. Assim, tomando o conjunto criativo do autor como referência, Ribeiro (2014) assegura que os *cadernos* de *O visitante* significam o início da poética osmaniana e sua abertura para o exercício da escrita. A partir disso, é possível dizer que a obra de Lins é um *quaternu* literário preenchido com labor e perspicácia à maneira dos mais refinados artesãos.

Nesse conjunto, a estrutura romanesca revela a precisão de Osman Lins nos processos inventivos que adota, seja como ironia ou como alusão ao magistério, seja como referência ao caráter artesanal da literatura ou à atividade escritural do autor, dentre outras possibilidades interpretativas. Tendo isso em mente, a divisão do enredo delinea as três etapas do aprendizado existencial de Celina. *Caderno*, aqui, pode ser lido como metáfora da vida. Em três *lições*, a professora escava sua essência, a qual fora soterrada por valores sociais, patriarcais e religiosos. Desse modo, escrever os cadernos das *visitações* é a maneira da personagem efetivar sua existência escritural.

Sob esse ponto de vista, a lição do *primeiro caderno* é a da conquista profana, o que leva Celina a trair os valores tradicionais. O *segundo caderno* traz a difamação de Rosa, então, a beata aprende a dúvida e, paradoxalmente, a importância do erro como passo necessário ao seu desmonte/recriação. No *terceiro fôlio*, a prova de fogo: o despertar para a verdade, momento de recolher tudo aquilo que Artur não conseguiu destruir; é quando a professora se apossa de sua subjetividade, momento de dilacerante gozo. É oportuno lembrar que caderno, diferente de livro, é um espaço carente de escrita. Dessa forma, as folhas em branco — tal como um diário — servem para as mais variadas anotações, as quais mediatizam a construção da aprendizagem. Ao desistir do diário, Celina se recusa a escrever as impressões de um cotidiano insípido. Fechado o ciclo experiencial das visitas profanas, ela empreende, então, a escrita dos *cadernos d'O visitante*.

Assim, os *cadernos-testamentos* da bíblia estético-profana de Lins anunciam as etapas de formação do homem rumo ao conhecimento de sua realidade existencial. Sob esse prisma, o *paraíso* literário de *O visitante* se mostra como um espaço ascensional, uma escalada interior ao efervescente núcleo do *ser*. Nesse conjunto, os textos bíblicos que introduzem os três *cadernos* procedem, respectivamente, da *Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios*, das *Lamentações*, e do *Evangelho de Jesus Cristo segundo Lucas*. Assim sendo, é importante situar o contexto de cada uma dessas epígrafes a fim de compreendê-las na nova realidade em que surgem. A primeira citação — *Insensato! o que tu semeias não é vivificado, se primeiro não morrer* (1 Cor 15,36) — pertence ao Novo Testamento. O capítulo em questão é o penúltimo da carta de Paulo à comunidade de Corinto, no qual o apóstolo demonstra que a ressurreição, cerne da fé cristã, é um fato inquestionável.

A segunda epígrafe, pertencente ao Antigo Testamento, é parte do terceiro canto fúnebre pela queda de Jerusalém perante o exército babilônico. O trecho citado no romance — *Os lábios dos que se levantam contra mim e as suas imaginações contra mim todo o dia* (Lm 3,62) — compreende o momento em que a voz poética, personificada em Jerusalém, clama a Javé por justiça devido aos insultos de seus inimigos que, agora, se aproveitam da situação para humilhá-la. A terceira epígrafe — *Mas nada há encoberto que não haja de ser descoberto; nem oculto, que não haja de ser sabido* (Lc 12,2) — expressa uma advertência de Jesus Cristo a seus discípulos quanto à hipocrisia de fariseus e doutores da Lei.

A epígrafe do *primeiro caderno* assinala um paradoxo, a saber, a vida autêntica pressupõe a experiência da morte. É *insensatez* querer assegurar uma existência plena sem passar pelos sobressaltos a que todo ser humano está sujeito. Dessa forma, a inscrição equivale a uma advertência, cuja destinatária é Celina; acastelada na fé e no trabalho em casa, ela tenta se resguardar das turbulências do mundo. Profeticamente, o *oráculo* inicial anuncia a queda da protagonista, etapa necessária para seu re-nascimento.

A inscrição bíblica do *segundo caderno* promulga a censura pública de Rosa. Nesse caso, a voz poética de Jerusalém — centro do poder religioso, bélico e monárquico de Israel — transfere-se para a amiga de Celina. Rosa-Jerusalém cai diante dos inimigos — Artur à frente deles —, mas não perde a dignidade de *cidade* eleita, cuja imagem mítica é retomada no *Apocalipse de São João*: “Ele [um dos sete Anjos] então me arrebatou em espírito sobre um grande e alto monte, e mostrou-me a Cidade santa, Jerusalém, que descia do céu, de junto de Deus, *com a glória de Deus*. Seu esplendor é como o de uma pedra preciosíssima, uma pedra de jaspe cristalino” (Ap 21, 10-11, grifos do autor)²³.

O terceiro excerto, tal como a primeira inscrição, tem caráter profético, ambas direcionadas a Celina. Se, inicialmente, a descoberta da vida implicava a experiência da morte; agora, o *oráculo* do último *caderno* destaca o despertar da protagonista e o desmascaramento de Artur. Em termos edênicos, equivale ao momento em que Adão e Eva, depois de provarem o fruto proibido, enxergam a própria nudez, imagem lírica para a tomada de consciência de sua condição mortal, a eternidade não mais lhes compete. Celina, nessa etapa, expulsa Artur, Adão imprestável, de seu *paraíso* infernal, pois ela não deseja partilhar com ele nem dores nem alegrias. Na sequência narrativa, sob o efeito da liturgia natalina, a

²³ Ap – *Apocalipse de São João*.

protagonista é levada a viver uma experiência íntima que, apesar das adequações sociais a que ela tem que ceder, possui o sentido de uma ressurreição. Assim, os cadernos d'*O visitante*, além do conteúdo bíblico-profano, são lições pedagógico-existenciais, hipoteticamente, escritos por quem trilhou esse percurso.

Nessa conjuntura, percebe-se que *O visitante*, não obstante alguns traços da narrativa tradicional, não se sujeita totalmente a esse modelo literário, sobretudo quando se observa a teia interdiscursiva que o compõe. É oportuno lembrar que, em sua construção, entrecruzam-se as poesias de um ser *a-poético*, o bilhete enigmático, o diário interrompido, a carta-denúncia, a Bíblia incompleta, os fragmentos do missal, as epígrafes deslocadas do texto sagrado e, ainda, uma citação em inglês, retirada de *Hamlet*, de Shakespeare, no início do último capítulo, a saber, “And thus the native hue of resolution/ Is sicklied to’er with the pale cast of thought”²⁴. Esse excerto assinala o fracasso de Celina em desmascarar Artur por meio de uma nova gravidez, ao que pesa o medo do julgamento social e, também, a repugnância que ela passa a sentir pelo homem. Por outro lado, essa epígrafe derradeira mostra a referência literária — não mais o texto bíblico — como o novo suporte intertextual da personagem/narrador.

Considerando o exposto, o romance inaugural de Lins tem o mérito de conjugar o mítico, a crítica social e o olhar sensível acerca das fragilidades humanas. Com efeito, a visão cosmogônica de Osman Lins não se separa de suas preocupações sociais e humanistas. A palavra não apenas ordena o caos do mundo e da página em branco, mas forma o homem como um ser de linguagem. Nesse quadro, lembre-se Mielietinski (1987) em sua afirmativa, qual seja, a “[...] transformação do caos em cosmo constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético” (p. 196). Dessa forma, a inscrição mitológica numa obra não implica afastamento da realidade, mas uma forma diferente de estabelecer liames entre a essencialidade humana e as urgências cotidianas.

É notável que o sentido de organização dos mitos cosmogônicos — dentre esses, o edenismo — serve aos interesses capitalistas que buscam disfarçar os contrastes sociais, criando a falsa ideia de uma convivência harmônica entre dominados e dominantes. Nessa perspectiva, Mielietinski (1987) esclarece que “O mito explica e sanciona a ordem social e

²⁴ Na tradução de Bárbara Heliadora: “E o instinto que inspira as decisões/ Desmaia no indeciso pensamento,” (SHAKESPEARE, 2010, p. 119). O trecho encontra-se no Ato III, Cena I, e faz parte do famoso monólogo do príncipe dinamarquês iniciado pelo “Ser ou não ser, essa é que é a questão”.

cósmica vigente numa concepção de mito, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem” (p. 197). No romance osmaniano, o patriarcalismo ordena a vida comunitária, constituindo-se como um cosmos regido pelas duras leis da dominação ideológica.

Antes da profanação, Celina se deixa arrastar por essa sensação de harmonia, pois acredita que a religião é o depositário de todas as verdades. Como consequência, sua participação ativa na vida eclesiástica a leva a um automatismo ratificador de uma existência vazia, quer dizer, “[...] um dos meios práticos dessa manutenção da ordem é a reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente” (MIELIETINSKI, 1987, p. 197). Logo, a liturgia cristã e a forte religiosidade atuam como anestésicos sobre a consciência da beata. Por outro lado, vê-se o efeito desautomatizador da participação de Artur; a um só tempo, sua ação é destruidora de cosmos aparentes e instauradora de caos-construtores.

Diante disso, vê-se que o *portfólio bíblico-literário* de Lins olha, simultaneamente, o humano, a sociedade e o próprio ato escritural, os quais oscilam entre cosmogonia e caos, essência e aparência, linguagem e silêncio. Se *O visitante* não atinge os altos teores laborais a que chega seu autor nos anos 70, não se pode dizer que ele seja um romance incrustado num tradicionalismo insípido. Pelo contrário, os meandros da linguagem, a condição humana num mundo em ruínas, os ventos do poder soprando contra os excluídos, bem como a defesa da ética e da justiça são as vigas de tessitura dessa obra. Portanto, a busca de valores autênticos — humanistas e sociais — é o veio no qual a narrativa desagua.

Por fim, a linearidade romanesca não esconde a complexidade do mundo e do *ser*, o que leva o escritor a pronunciar: “Irrita-me os que assumem uma atitude autossuficiente diante do mundo, os que acham que o mundo para eles não tem segredos, não esconde nada; e, do mesmo modo, os que se põe[m] diante da obra literária como se a devassassem de uma vez por todas e em todos os meandros” (ET, 1979a, p. 251). Por mais esforços que haja, não se pode esquecer: “Mas o mundo é insondável e a obra é insondável. Mundo e obra só nos oferecem algumas de suas faces inumeráveis” (ET, 1979a, p. 251). Criar, então, é um árduo jogo de espelhos, transparências e ocultamentos; por isso, o exercício crítico, fiel ao objeto que estuda, não precisa beber todas as águas de uma obra. Portanto, a escritura osmaniana aceita o mistério, mas não desiste de revelar o humano nas entranhas da linguagem.

Considerações Finais

Carecendo, é provável, de finura, ao menos sou um profano.

(LINS, 2005, p. 12)

Com a publicação de *O visitante*, Osman Lins visita a literatura brasileira e se instala de vez ao lado de Machados, Alencares, Gracilianos, Aluísios, Mários, Cabrais, Clarices e muitos outros. Se Artur seduz pelo discurso, também o estreante escritor assim o faz. Ao contrário de sua personagem, ele está em casa, não é um invasor, o mundo das letras é seu território; a linguagem, sua chave. Com ela, mostra faces insuspeitas do humano, deixa à mostra as contradições da sociedade e explora, o quanto pode, o potencial artístico da palavra.

Com uma prosa vigorosa, densa, plástica, labiríntica e poética, a obra de Osman Lins se firma como uma importante referência para a literatura brasileira. Apesar disso, seu nome, ainda, não é unanimidade entre leitores e editores. Mesmo no meio acadêmico, há os que desconhecem este que é um dos principais renovadores da prosa de ficção nacional. Todavia, isso não significa um total alheamento de olhares críticos em seu entorno. Pelo contrário, existem estudos bastante relevantes em que se nota o empenho de pesquisadores em destacar a qualidade de sua criação, seja no país ou para além dele.

Alicerçada num trabalho apurado com a linguagem e em profundas raízes telúricas, a escritura osmaniana perscruta a condição humana num mundo excludente, no qual o poder resguarda privilégios de uma minoria e institui disparidades sociais. A preocupação metaficcional é outro viés constante em sua criação. Essas observações apontam o escritor como uma espécie de geômetra-poeta-cidadão. Homem das artes, cômico das misérias de seu tempo, Osman Lins é responsável por uma literatura de refinamento estético, em que se percebe o apuro formal, além da inscrição de questões éticas e existenciais. A tessitura osmaniana coloca o leitor em estado de alerta, inquieta e encanta ao mesmo tempo; o traçado imagético de sua palavra desperta a atenção, desacomoda. Por isso, sua obra é resistente a leituras intempestivas; sem perder a carnadura, ela alça voos etéreos. O seu exigente universo compõe uma textura de agudeza, na qual labor e sensibilidade se entrecem em fino tecido artístico, um constante desafio para leitores e críticos.

O conjunto ficcional de Osman Lins revela uma busca permanente por uma expressão pulsante do humano, sem deixar de fora as reflexões sobre o fazer artístico e a crítica social. Política, experimentalista e metalinguística, sua escritura percorre, assim, diversas trilhas. Talvez a expressão mais adequada para qualificar essa produção de muitas nuances seja *diversidade harmônica*, um abraço no cosmos e no homem que o habita. Por isso, sua obra contundente não passa despercebida.

Ressalte-se, ainda, que as investidas racionalistas de Lins não excluem o sangue das emoções que pulsa nas nervuras de sua palavra. Depois de muito esforço reflexivo, o romancista abre-se às novidades engendradas nos porões de seu espírito inquieto. Assim, entre luzes e nuvens, ele ergue castelos de cristais em fundos abismos, fazendo-os, por intermédio da linguagem artística, reverberarem em suas páginas. Em suma, sua obra se coloca na posição de resistência — pelo teor estético, humanista e político — ao mecanismo que ameaça soterrar a individualidade do *ser* em benefício dos contravalores dominantes.

Ao mesmo tempo em que se metamorfoseia em cada novo livro, o escritor solidifica sua obra na cena literária brasileira e internacional. Rejeitando o molde de uma *etiqueta literária*, ele faz de sua escrita uma permanente indagação artístico-humanista. Nas cercanias do literário, a efervescência da vida assoma e o homem, entre dores e aleluias, se aproxima de seu núcleo. Nesse território criativo, apesar das asperezas, o mundo parece menos árduo. Seduzido pela palavra, o *ser* se (des)constrói em múltiplas transformações.

Assim, de acordo com a proposição inicial da pesquisa, verifica-se que, por meio da inscrição mito-bíblico-litúrgica, a tensão entre a postura cósmica e a visão crítico-social constrói a narrativa inaugural de Lins. Dessa forma, a criação mito-poética osmaniana revela os anseios humanos em choque com a estrutura social dominante, a qual vitima, sobretudo, a mulher, a exemplo de Celina e Rosa. Não se pode esquecer, também, a figura emblemática de Leonor, a qual paira na obra como uma sombra fantasmática. É curioso que, por nenhum momento, o leitor tenha contato com a esposa de Artur, o que faz com que prevaleça, mais uma vez, a versão masculina sobre o universo da mulher. Com a morte de Rosa e o rompimento de Celina, a Leonor cabe aturar o homem, qualquer que seja o estado desse casamento. Em nome dos filhos e da estabilidade familiar, essa *personagem-ausente* tem como sina partilhar os dias com o sombrio marido *até que a morte os separe*.

Por outro lado, o entrecruzamento discursivo na obra — gêneros textuais diversos e registros bíblico-literários — deixa à mostra a preocupação do escritor com o ato escritural, um dos veios que o acompanham ao longo de sua produção literária. Sob esse prisma, destaca-se que a leitura mítica possibilita explorar outras nuances do *corpus*, sobremaneira, quando se tem em mente que as relações interdiscursivas, no âmbito literário, se processam como subversão ou, se se preferir a nomenclatura agambeniana, como profanação. Desse modo, falar em análise mitêmica de uma obra implica investigar as (des)construções operadas no mito durante o processo de criação artística.

Nessa perspectiva, a inscrição subversiva do discurso mítico assinala a contraposição de Osman Lins à fala canônica, o que confirma sua face contestadora. Embora seu laboratório estético esteja centrado na estrutura romanesca, o escritor não se cala diante das urgências de seu tempo. Escrever é a forma que ele tem de se posicionar contra o estado de opressão, contudo isso não significa que Lins se enfileire num engajamento literário míope, pelo contrário, a palavra depurada é sua maneira de pretender a higienização de uma realidade lamacenta.

Nessa trilha, a criação profana evidencia a impossibilidade de se representar, com exatidão, os referentes, sejam o mito ou a realidade. Da mesma forma como a narrativa mitológica surge desconstruída, igualmente a fidelidade mimética é muito mais aparente do que uma *cópia exata* do real. Como um estranho Midas, a palavra transmuta em ouro tudo que toca, quer dizer, ficcionaliza o mundo. Todavia, a (re)criação literária não bane o referencial, mas o transporta à condição estética, pois, entre realidade e obra está a palavra com seu poder nomeador e encantatório.

Em *O visitante*, o sistema ideológico surge como uma força divina onipresente. O leitor não tem acesso *direto* aos dados exteriores, pois eles são conhecidos por meio dos discursos das personagens; em geral, Celina — com ela, o leitor também — fica à mercê das informações vindas de fora. Isso não significa que o poder social seja desprezado na narrativa, pelo oposto, sua força destrutiva e impositiva alcança até mesmo o indivíduo em seu mais recluso ambiente. Assim, no *corpus*, são representados os condicionamentos e interdições a que os cidadãos — em particular, os menos favorecidos — estão sujeitos pela poderosa macroestrutura dominante. Sob esse foco, Osman Lins traz à luz a precariedade das relações humanas num sociedade classista e excludente, como a brasileira. Portanto, no horizonte

profano da obra, palpitam o Éden bíblico, mas também o contexto sociocultural do país à época de publicação do romance, o qual, se bem pensado, e resguardadas as devidas proporções, não diverge muito da conjuntura atual.

Pode-se mesmo dizer que a *filtragem* de Lins cria, na obra, um clima espectral, seja em relação à verdade dos fatos, seja atinente à força ideológica que, feito um deus, perscruta todos os passos dos cidadãos. Ademais, há um laborioso jogo de aparências a conduzir a narrativa, por exemplo, as visitas de Artur não são sinônimo de cordialidade, nem o visitante é apenas um passante, mas um ser perigoso que se disfarça sob a máscara da humildade e do biotipo fragilizado. Em paralelo, a rebeldia de Rosa é a condição ética de alguém comprometido com a verdade, ao passo que a devoção de Celina é um passeio superficial na fé.

Nesse cenário, o narrador, também, modula-se para focalizar as personagens e, usando o mesmo estratagema do Professor, *envenena* o leitor contra Artur. Além do mais, no plano diegético, suspeita-se de que Celina, em decorrência da experiência epifânica final, talvez, integre essa instância narrativa, considerando a aderência linguística com que ela é tratada ao longo do enredo. Tendo em mira a cosmogonia edênica, o narrador assemelha-se ao Criador genesíaco, dado que a elaboração textual é um *gesto* que repete, nos volteios da arte, o ato criativo de Javé. Ao passo que este burila a matéria existencial, o escritor (des)ordena as palavras como uma possibilidade elucidativa da consciência. No entanto, a linguagem é o cerne inventivo de ambos, a saber, a palavra artístico-cosmogônica.

No plano espaço-temporal da obra, vislumbra-se a presença de elementos seculares e mitológicos. Nesse caso, há uma construção limiar da temporalidade romanesca, como também de sua espacialidade. Veja-se que o romance burila tanto a cronologia — tempo profano —, quanto o calendário litúrgico — tempo sagrado. De igual modo, tem-se a representação realista do ambiente — a pequena cidade interiorana do nordeste brasileiro —, mas também o espaço mitêmico no qual se atualiza o ciclo da *Paixão* de Cristo, mediante a ritualização das missas-visitas profanas, bem como o ressuscitar epifânico de Celina.

Excluídos os aspectos escriturais, sociais e mitológicos, o palco osmaniano, em sua plataforma humanista, traz à boca de cena a solidão como metáfora da condição existencial de todo vivente. Celina custa a entender que ninguém é capaz de aplacar essa situação de isolamento do *ser*; nem Artur, nem Rosa, nem qualquer outra pessoa, poderia conduzi-la ao

seu centro nevrálgico. Decorrido seu desmonte, estar sozinha lhe parece monstruoso. Contudo, ela compreende que esse fardo lhe garante o acesso à sua individualidade, uma vitória que se consegue a duras penas. Por isso, ao final da narrativa, um sinal de esperança se insinua no último fluxo discursivo da protagonista. Diz-se, então, que há o encontro do indivíduo com sua mais profunda verdade, a qual se pode chamar de *sacralidade humana*.

Em suma, *O visitante* é o primeiro movimento de Osman Lins em seu laborioso xadrez escritural, armadilha estética para os incautos e descuidados em face dos meandros da linguagem. Em outros termos, uma visita permanente à literatura brasileira, um envolvente cerco nos cipós da palavra, uma poética que abrange, em seu eixo gravitacional, a linguagem, a ética, o social e o humano. Uma embriaguez da palavra, parecida com aquela que toma o narrador-professor de *A rainha dos cárceres da Grécia* em sua derradeira explosão linguística: “[...] somos quem parecemos ser e também somos quem somos noutra lugar numinoso, xô, passarões canhotos, bichos de bico triste e furador [...]” (RCG, 2005, p. 231). Em outros termos, fulgurações do dizer e do *ser*.

Referências

I – Obras de Osman Lins

A rainha dos cárceres da Grécia: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Avalovara: romance. Apresentação de Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. (Série Escalada).

Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979a.

Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974. (Coleção Ensaios, 2).

Nove, novena: narrativas. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O visitante: romance. 3. ed. São Paulo: Summus, 1979b.

II – Fortuna Crítica

ALMEIDA, Hugo (org.). **Osman Lins:** o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. Entre feitiço e fetiche. **Cult** – revista brasileira de literatura, São Paulo, n. 48, p. 50-52, jul. 2001. (Dossiê Cult – A cosmogonia de Osman Lins).

_____. **Osman Lins:** crítica e criação. Prefácio de Roberto Vecchi. 2. ed. rev. Curitiba: Appris, 2014.

_____. Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: ALMEIDA, Hugo (org.). **Osman Lins:** o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 69-111.

DIAS, Maria Teresa. Fortuna crítica. **Cult** – revista brasileira de literatura, São Paulo, n. 48, p. 56-59, jul. 2001. (Dossiê Cult – A cosmogonia de Osman Lins).

IGEL, Regina. **Osman Lins:** uma biografia literária. São Paulo/Brasília: T.A. Queiroz/INL, 1988. (Coleção Biblioteca de letras e ciências humanas. Série 1 – Estudos Brasileiros, 4).

KOHN, Ana Luisa Kaminski. O bicho-palavra produzindo fissuras. In: ALMEIDA, Hugo (org.). **Osman Lins:** o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 47-67.

LADEIRA, Julieta de Godoy. Contos do artista quando jovem (prefácio). In: LINS, Osman. **Os gestos.** 3.ed. Ilustrações de Odilon Moraes. São Paulo: Moderna, 1994, p. 4-6. (Coleção Veredas).

LINS, Osman. Entrevista. São Paulo: Jornal Flan, jun. 1954. Entrevista concedida a Maurítônio Meira. In: _____. **O visitante**: romance. 3. ed. Caderno especial: informativo didático. São Paulo: Summus, 1979c, p. 170-172.

_____. Entrevista. São Paulo: A Gazeta, 23 out. 1954. In: _____. **O visitante**: romance. 3. ed. Caderno especial: informativo didático. São Paulo: Summus, 1979d, p. 170.

_____. O outro gesto (prefácio). In: _____. **Os gestos**. 3.ed. Ilustrações de Odilon Moraes. São Paulo: Moderna, 1994, p. 7-8. (Coleção Veredas).

LITRENTO, Oliveiros. Jornal do Commercio, Recife, [195-]. In: LINS, Osman. **O visitante**: romance. 3. ed. Caderno especial: informativo didático. São Paulo: Summus, 1979, p. 181-182.

MOISÉS, Massaud. O fiel e a pedra, hoje (posfácio). In: LINS, Osman. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 375-381.

MONTENEGRO, Olivio. Diário de Pernambuco, Recife, [195-]. In: LINS, Osman. **O visitante**: romance. 3. ed. Caderno especial: informativo didático. São Paulo: Summus, 1979, p. 182-183.

NITRINI, Sandra. A posse da expressão e o vulgar da vida: uma leitura de *O visitante*, de Osman Lins. **Signótica**, Goiânia, v.15, n.1, jan./jun. 2003, p. 103-115. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3769/3534>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

_____. O tempo na arte, a arte no tempo (Uma leitura de *Marinheiro de Primeira Viagem*). In: ALMEIDA, Hugo (org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 35-45.

_____. Poética de tensões. **Cult** – revista brasileira de literatura, São Paulo, n. 48, p. 46-49, jul. 2001. (Dossiê Cult – A cosmogonia de Osman Lins).

_____. **Poéticas em confronto**: *Nove, novena* e o novo romance. São Paulo/Brasília: Hucitec/INL, 1987. (Coleção Linguagem e Cultura).

OLIVEIRA, Lauro de. Osman Lins: ética na vida e na ficção. In: ALMEIDA, Hugo (org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 17-34.

PAES, José Paulo. A palavra feito vida (posfácio). In: LINS, Osman. **Nove, novena**: narrativas. 4. ed. 2. reimpres. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 201-211.

RIBEIRO, Renata Rocha. *O visitante*: a palavra escrita, a palavra lida. **Eutomia**, Recife, v.1, n.13, jul. 2014, p. 394-414. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/551/469>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

III – Gerais

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: _____. **Teoria da literatura**. 5. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 671-786.

ALMEIDA JÚNIOR, José Benedito de. **Introdução à mitologia**. São Paulo: Paulus, 2014. (Coleção Filosofia em questão).

ASSMANN, Selvino José. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 7-14.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Debates, 24).

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. (Estudos Literários, 22).

BENJAMIN, Walter. O carrossel. In: _____. **Obras escolhidas II**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 106.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013, p. 49-73. (Coleção Espírito Crítico)

BÍBLIA de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA sagrada. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. v. I.

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: _____. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p. 69-87.

CATECISMO da Igreja Católica. Disponível em:

<http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p3s1cap1_1699-1876_po.html>. Acesso em: 15 mar. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Casa. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Com a colaboração de André Barbault et al. 27. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 196-197.

COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 294-306.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da vida**. Tradução e notas de Marcelo Musa Cavallari. Prefácio de Frei Beto. Introdução de J.M. Cohen. São Paulo: Penguin Clássicos Companhia das Letras, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005. (Coleção Biblioteca Pólen).

DICIONÁRIO de nomes próprios: significado dos nomes. Celina. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. 3. reimpres. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates, 52).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (orgs.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.12-26.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. Profanar. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 422.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva: ficção**. Estabelecimento do texto por Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A paixão segundo G.H.**: romance. Estabelecimento do texto por Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

MIELIETINSKI, Eleazar Mosséievitch. **A poética do mito**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. **Terra roxa e outras terras** – Revista de estudos literários. v.5, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 21 nov. 2010, p. 50-61.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Flores da escrivaniinha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 66. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1996.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Clarice: a epifania da escrita (prefácio). In: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1989. (Coleção Nosso Tempo).

SEGOLIN, Fernando. Literatura e mito/fronteiras. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte et al. (orgs.). **Território das artes**. São Paulo: Educ, 2006, p. 73-75.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet. Rei Lear. Macbeth**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções, 10).

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. **Papéis colados: ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, p. 13-33.

TANNERY, Paul. A vida, a obra e doutrina de Platão. In: PLATÃO. **Fedro**. Tradução de Alex Marins. 2. reimpres. São Paulo: Martin Claret, 2011. (Coleção A obra-prima de cada autor, 60).

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: ____ et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-204.