



Estudos de Literatura Brasileira
Contemporânea

ISSN: 1518-0158

revistaestudos@gmail.com

Universidade de Brasília
Brasil

Gonçalves Lima Rocha, Francisco José

Topografia ficcional: a construção do espaço nos manuscritos de Osman Lins

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 42, julho-diciembre, 2013, pp. 181-193

Universidade de Brasília

Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323129312011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Topografia ficcional: a construção do espaço nos manuscritos de Osman Lins

Francisco José Gonçalves Lima Rocha¹

A topografia ficcional, como o próprio título o indica, é o objeto principal da monografia *Lima Barreto e o espaço romanesco*,² escrita por Osman Lins e publicada em 1976. Há, na obra, todo um esforço de definir o espaço da ficção narrativa e de determinar suas funções, bem como de analisá-lo, especialmente na obra *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto. O espaço é definido a partir de sua ligação com a personagem:

Podemos [...] dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (Lins, 1976, p. 72).

O “enquadramento” espacial, ou seja, a *delimitação*, tanto física quanto moral, da personagem pelo espaço, e as relações de absorção e acréscimo entre um e outra, se desdobrarão, no texto de Osman, por meio da descrição de três funções diversas do espaço ficcional. A primeira função é a de “caracterização”, quer dizer, ao escolher certos objetos, e dispô-los de uma maneira específica, o autor revela “o modo de ser da personagem” (Lins, 1976, p. 98). O espaço é, por conseguinte, nesse primeiro caso, certa extensão (“acrécimo”) das particularidades dos actantes (hábitos, gostos etc.). A segunda das três funções do espaço, conforme ainda Osman Lins, é a de “influência”. A relação, agora, é de determinação, no sentido de que o espaço “propicia” ou “provoca” as ações da personagem, a qual, por assim dizer, o “absorve” (p. 100). Por fim, a terceira função é a de “situar” a personagem. Aqui, com respeito ao caráter e à ação, o espaço é neutro, mas “contribui para o relevo dos eventos narrados” (p. 102), enriquecendo de sentido os acontecimentos que nele são localizados.

Não se trata, aqui, absolutamente, de julgar a justeza da tese osmaniana em termos teóricos. Melhor seria empregar suas concepções para pensar sua própria obra, o que será feito, mas secundariamente, pois o que nos interessa, sobretudo, é o nível genético no qual são decididas,

¹ Doutor em letras e bolsista de pós-doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: fjirocha@gmail.com

² *Lima Barreto e o espaço romanesco* era originalmente tese de doutoramento defendida em 1973 na Universidade de São Paulo.

pelo escritor, enquanto cria, as funções do espaço na obra. Considerar o espaço a partir de suas funções estruturais, como o faz Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, é colocar-se no nível hermenêutico de análise, no qual se revelam as significações simbólicas. Porém o autor, em seu livro, não deixa de abrir uma porta para o campo da gênese, no qual se mostra não exatamente a multiplicidade interpretativa do espaço, mas sua complexidade instauradora. Isso é legível já na primeira citação deste artigo, na qual Osman afirma ser o espaço algo “intencionalmente disposto”. Assim, ao descrever e determinar a função de uma cidade, uma casa ou um quarto, o escritor intenta a solução de um problema técnico: ele opera uma seleção, entre diversas alternativas, da forma espacial que melhor convenha a sua composição narrativa. O trecho a seguir o diz explicitamente:

O ato de escrever é interrogativo, cada palavra interroga uma sombra intolerante, exigente, rigorosa – uma sombra *que sabe* – e por vezes sucede ao narrador [...] repassar mentalmente restaurantes e quartos recusando-os, chegando, após muitas recusas, a uma solução que lhe parece satisfatória (Lins, 1976, p. 96).

Esse aspecto da topografia ficcional, quer dizer, que ela se insira em um processo de solução de problemas narratológicos, se esclarece razoavelmente pela análise do percurso genético de invenção do espaço, recobrável nos manuscritos de Osman Lins. Os prototextos de seu último e inacabado romance, *A cabeça levada em triunfo*,³ são propícios para tanto.

Seguindo a ordem das razões do planejamento da obra, vemos que Osman Lins estabelece, antes de tudo, a unidade narrativa: “O livro gira em torno da cabeça de um homem.”⁴ A definição dessa unidade

³ Os manuscritos podem ser consultados no arquivo do autor salvaguardado na Fundação Casa de Rui Barbosa – em documentos originais (pasta OL pi. *A cabeça levada em triunfo* (originais) – e no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB – USP) – em cópias xerocopiadas, na caixa OL/LIT/CABEÇA/CX1. Trechos do romance foram publicados por Julieta de Godoy Ladeira, escritora e esposa de Osman Lins, na *Revista do IEB* (Ladeira, 1995). A comparação dos trechos publicados com o manuscrito, mostra que Julieta de Godoy Ladeira o alterou. O estabelecimento de texto que propomos em nossa pesquisa de pós-doutorado, sob supervisão de Telê Ancona Lopez, fixa o romance integralmente conforme seu último estado deixado pelo autor.

⁴ IEB, Fundo Osman Lins, caixa OL/LIT/CABEÇA/CX1, pasta “Esquema de composição da obra”, f. 1. Diversas outras matrizes serão utilizadas por Osman na feitura da obra; além do romance de Hermilo, destacam-se textos de Plínio Salgado, Gustavo Barros e Edgar Carone sobre o Integralismo, e o livro de Mircea Eliade, *Mito e realidade*, particularmente a passagem que trata da “cruzada das crianças”, e exemplares do jornal *Diário de Pernambuco*. Podemos analisar a transposição, feita por Osman, dessas matrizes para o contexto da criação do romance em nosso artigo “As matrizes textuais de *A cabeça levada em triunfo*, romance de Osman Lins”, a ser futuramente publicado. Daqui para diante, nas citações dos documentos manuscritos, faremos menção apenas à pasta e ao fôlio, pois todos se encontram na mesma caixa do arquivo do IEB, mencionada acima.

é motivada pela matriz principal do romance, como afirma o próprio Osman: “O fato está relatado num romance de Hermilo, *A Margem das Lembranças*.”⁵ Nesse livro de Hermilo Borba Filho, que se propõe como autobiografia ficcionalizada, o episódio da luta pela cabeça de Manuel Izidoro – chefe cangaceiro – é um dos muitos vividos pelo narrador-protagonista. Cidadãos de Palmares, entre os quais o narrador, indignados com a petulância de soldados paraibanos que mataram e, no momento, transportam a cabeça de um justiceiro pernambucano – além de manter prisioneiro e humilhado um palmarenses colaborador de Izidoro –, decidem tomar a cabeça e libertar o concidadão (Borba Filho, 1993, p. 157-177). Ao recontar a história, Osman opera uma transposição criativa: o acontecimento, episódico no romance de Hermilo, se torna *núcleo* da trama de *A cabeça levada em triunfo*, desenredada a partir da perspectiva da personagem principal, e também narrador, Deodoro. Este é um próspero comerciante de Palmares, de cinquenta anos, paralítico e apaixonado por Eloísa, trinta anos mais jovem, que reluta em se casar com ele. Ao mesmo tempo em que, no romance, se narra a luta pelo corpo de Eloísa, narra-se, a partir das lembranças de Deodoro, a luta pela cabeça de um cangaceiro, também chamado Izidoro, como no livro de Hermilo, ocorrida trinta anos antes, luta da qual o narrador toma parte ao lado da população, que quer retomar a cabeça e expulsar os soldados. Essa luta está na origem de sua paralisia.⁶

A problemática espacial – e também a temporal, mas desta não trataremos de forma detalhada – se segue imediatamente, e se liga intrinsecamente, ao estabelecimento da unidade narrativa:

Dois problemas sérios: o tempo e o espaço. Em que época se passa? Não sei bem. 1932, 33, 34, talvez até antes. A cidade? Palmares. Igual a tantas outras cidades do Nordeste. Inventar uma topografia. Será indispensável um mapa. Mas este mapa não será necessariamente o de Palmares, ou de outra cidade qualquer do interior. Será antes o mapa de alguma velha cidade bíblica. Ou uma cidade imaginária.

⁵ O fato de Osman Lins tomar o texto de Hermilo como matriz principal dá verossimilhança ao relato de Julieta de Godoy Ladeira de que o romance *A cabeça levada em triunfo* nasceu de um “combinado” de Osman Lins com Hermilo Borba Filho, tendo, ambos, vivenciado a atmosfera das lutas de soldados contra os cangaceiros, quando crianças (Ladeira, 1995, p. 224).

⁶ Transforma-se, também, relativamente ao romance de Hermilo, a estrutura temporal. Em *Margem das lembranças* os acontecimentos são contados como recordação pelo narrador-personagem; na narrativa de Osman, passa-se, sem transição, das lembranças de Deodoro à expressão de seu sentimento amoroso por Eloísa, num entrecruzamento temporal – passado e presente – vertiginoso. Além disso, Osman Lins faz uso de uma dicção diversa da de Hermilo – a qual considera “ligeira” –, contaminada pelo caráter alucinante e visionário do narrador, além de introduzir tensões psicológicas e significados simbólicos inexistentes no episódio de *A margem das lembranças*. Vide nosso artigo citado na nota 4.

Ou de papel. De qualquer modo, quero esforçar-me para que essa cidade seja uma criação e seja presente, nítida, palpável (IEB, pasta “Esquema de composição da obra”, f. 1).

Ao colocar o problema espacial (onde se passarão os acontecimentos?), Osman Lins já tinha um referencial topológico, a cidade de Palmares, pois planejava recontar, como vimos, de maneira diferente da de Hermilo Borba Filho, a disputa, em terras palmarenses, pela cabeça decapitada de um cangaceiro. Mas o escritor recusa o puro decalque do modelo real, a cartografia da cidade de Palmares, e se impõe uma topografia fictícia que lhe seja “clara e palpável”. Em busca desse espaço nítido, Osman Lins opera tanto verbal, com notas de planejamento, quanto iconicamente, desenhando mapas que se acompanham de notas de trabalho.

Encontramos, entre os manuscritos de *A cabeça levada em triunfo*, três esquemas topográficos que clarificam o espaço, além de servir de dispositivo genético que estabelece relações entre os elementos narrativos. No primeiro deles,⁷ a cidade se representa em perspectiva aérea, com linhas tênues, pontuando-se, sem mais detalhes, a localização de seus componentes (estação, feira, mercado, botecos, delegacia, cemitério). Vimos que a primeira concepção do espaço urbano, no plano da obra, se modalizava factualmente, pelo imperativo (“Será indispensável um mapa. [...] Inventar uma topografia”), e epistemicamente, pela incerteza (“Mas este mapa não será necessariamente o de Palmares, ou de outra cidade qualquer do interior. Será o mapa de alguma uma velha cidade bíblica. Ou uma cidade imaginária. Ou de papel”). Não se pode dizer ao certo se Osman escolheu algum desses referentes como modelo, ou algum outro qualquer.⁸ Mas, independentemente disso, certo é que as proposições injuntivas mostram que o desenho tem uma função específica: ele nasce do esforço de aclaramento do espaço ficcional. Daí a sua indispensabilidade, para Osman. Ao ser desenhado, antes cambiante e tênue, enquanto pura concepção noética, o espaço se fixa e se torna palpável com a representação gráfica. É essa uma das funções do desenho ficcional, dispositivo de clarificação do espaço inventado. Há, aliás, exemplo disso em outros escritores

⁷ O desenho encontra-se no anexo A. No fundo Osman Lins, se grafa em um fôlio solto da pasta “Manuscritos da obra”).

⁸ O relato de Julieta de Godoy Ladeira, segundo o qual Osman Lins visitou a cidade de Palmares durante a escritura do romance, reforça a hipótese de que a cidade pernambucana tenha sido seu modelo. O relato encontra-se na primeira apresentação que Julieta de Godoy Ladeira escreveu dos trechos de *A cabeça levada em triunfo*, os quais pretendia publicar. Ver IEB, pasta “Projeto de Julieta de Godoy Ladeira de publicação de trechos do romance”, f. 3.

que, no trabalho de criação, também fizeram uso frequente da cartografia, como, por exemplo, Emile Zola.⁹ É o que afirma Olivier Lumbroso ao analisar os manuscritos icônicos do romancista francês:

O desenho ficcional [...] se estiliza para poder acolher o complexo. Ele é uma estrutura espacial clarificada, que ancora e estabiliza os dados quando o roteiro busca fixar as propriedades da espacialidade épica do romance (Lumbroso, 2011, p. 39).¹⁰

A concepção do desenho, além disso, serve à gênese mais ampla da obra, pois permite estabelecer conexões entre personagens, ações e coisas.¹¹ No caso de Osman Lins, as propriedades topológicas representadas são simples, mas essa simplicidade é necessária, pois é adequada à perspectiva de enquadramento da ação a ser narrada. Confira-se o que o autor escreve em nota que acompanha o segundo dos esquemas citados:

Ele não mora necessariamente na frente da estação. Inclusive porque a narrativa não é vista a rigor pelo homem atual e sim pelo que participou dos feitos. Mas também não fica inteiramente fora da estação. Vê os soldados passarem, ouve o sino etc. E o armazém não fica longe.

A cidade não é descrita minuciosamente. Tudo pode ser visto das janelas. (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, fólio solto; grifo nosso).

⁹ Poderíamos dar também como exemplo os manuscritos de *Avalovara*, dos quais não trataremos detidamente aqui. Esses manuscritos podem ser consultados em Pereira (2009). Em seu trabalho, Eder Pereira organiza e descreve os prototextos da grande obra de Osman. Entre as páginas 162 e 175 são dispostos os manuscritos ligados à concepção da Cidade, lugar imaginário, prenhe de significações simbólicas, buscado por Abel, personagem principal do romance. Entre notas de pesquisa geográfica, arquitetônica e histórica que tratam de Istambul, da Mesquita de Bayaceto II e de Constantinopla, além da descrição de uma cidade (onírica ou apagada pelo esquecimento?), há um mapa da Cidade, desenhado por Osman, cuja função clarificadora se evidencia nas notas que o acompanha, pois confirmam o estabelecimento de sua configuração (“A cidade tem 3 moinhos de um só lado do rio, formando Δ isósceles” (p. 172-173), e indicam que o desenho provém de um visão reveladora: (“Pelo espaço de um segundo, eu vi e sonhei o que buscava” (ibidem). Os manuscritos organizados e comentados por Eder Rodrigues, além disso, atestam a pertinência de alguns trabalhos sobre o espaço em *Avalovara*, como o de Regina Dalcastagné, *A garganta das coisas* (Dalcastagné, 2000). Considerando apenas o primeiro dos termos da série espacial decrescente – Cidade, catedral e casa – interpretada por Dalcastagné como símbolo ético e estético (“[A Cidade é uma] nostálgica lembrança do Paraíso, sua imagem se confunde com a ideia de Criação” (p. 35), vemos que tal interpretação se harmoniza com o designio de Osman, quando este escreve em nota de planejamento: “A vinda da cidade liga-se: à busca de uma forma artística: de uma sociedade ideal, ecos das antigas idades de ouro; da própria identidade; de uma harmonia com o mundo” (Pereira, 2009, p. 162).

¹⁰ “*Le croquis fictionnel [...] se stylise pour pouvoir accueillir le complexe. Il est une structure spatiale clarifiée, qui ancre et stabilise les données quand le scénario cherche à fixer les propriétés de la spatialité épique du roman.*”

¹¹ Ou como afirma ainda Olivier Lumbroso: “*La stylisation permet donc d’atteindre deux visées artistiques : la construction poétique de l’espace romanesque et un espace génétique de construction du romance*” (Lumbroso, p. 39). Tradução: “A estilização [do desenho] permite, portanto, alcançar duas visadas artísticas: a construção poética do espaço romanesco e um espaço genético de construção do romance”.

A cidade se desenha por um esquema simples, sem detalhes descritivos, devido ao fato de que as ações do romance são menos vividas na rua que vistas do interior da casa. Isso ocorre porque o ponto de vista central é o do narrador e personagem principal em seu estado presente, um paraplégico que raramente abandona sua morada. A janela é, por assim dizer, seu olho. Por ela, o narrador observa o lento movimento das pessoas:

– Onde levo o senhor? Na oficina?

– Não. *Diante da janela.*

A cidade e sua marcha vagarosa. A cidade e sua agonia: relógio velho e emperrado, um dia pararemos todos por falta de corda (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, f. 2, grifos nossos).

Ou, ainda, a estação de trem:

[...] continuo aqui, continuo plantado *na frente da janela*, olhando o prédio amarelo da estação, os vagões cor de tijolo, [...] *diante da janela*, sob o telhado largo, negro e escavado pela ventania, frente ao qual, sempre revolvido por bandos de urubus, como se caibros e ripas estivessem encharcados do cheiro dos vagões de gado e das mercadorias que às vezes apodrecem no depósito, envelhece, já semeado de telhas curvas, o telhado plano da estação. [...] A mulher do chefe-de-estação na janela do primeiro andar, penteando os cabelos, sem se dar conta dos urubus no telhado. [...] Os urubus voejam assustados, como se tivessem ouvido algum disparo (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, f. 4-5, grifos nossos).

Mas não só a cidade presente e os acontecimentos que acolhe são vistos dessa perspectiva. Também a cidade passada, com seus acontecimentos de trinta anos atrás, uma cidade que ninguém vê, mas que é “real”¹² para o narrador, se põe diante dos olhos, através da janela. A memória, no romance, se aviva por alucinações. O narrador *vê* diante de si os eventos se repetirem: os soldados carregando a cabeça do cangaceiro morto, a própria cabeça e a luta pela cabeça. A rememoração alucinatória é no início bruxuleante, as imagens vêm e vão, e depois se fixam em seu retorno:

Os dois soldados desapareceram. E pois? Assim tem sido, surgem e somem, até que tudo retorna e se articula, a tropelia, o pó, as armas, a cabeça, o motim, o velório da cabeça, o tiroteio, o triunfo, a traição (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, f. 7).

A revivescência alucinada do passado se exprime pelo diálogo, que atravessa todo o texto, entre o narrador e uma Máquina inútil por ele construída, que o interpreta, julga e guia. Em certo ponto da narrativa, a Máquina

¹² “Por enquanto, no pino do meio-dia, uma cidade que não vês, Eloísa, mas real para mim [...], tenta digerir a tropa armada e a cabeça na barreira” (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, f. 65).

incita Deodoro a olhar para rua – pela janela – e ver a si mesmo no momento – passado – em que se dirige para ver a cabeça do cangaceiro na estação:

Olha – articula com solenidade a Máquina –, olha agora mesmo *para fora* e verás que a barricada está na calçada da estação, no exato limite entre espaço culpado e inocente, como um objeto posto entre o sol e a sombra. [...] Está ali, centro de Palmares e do mundo[...].

Sobes também na calçada – recita a Máquina –, sobes devagar, tu, não o teu coração, que se debate, sobes com movimentos emperrados, buscas entre os homens, impregnado até a alma por aqueles cheiros que assanham os urubus (mas também há por ali um cheiro irresistível de triunfo), procuras entre os homens o cabeça, o maior, trocas com ele esse curto olhar de abismos [...] que ele te lança bem por cima dos dentes, respirando pausado [...], o olhar com que condena um inimigo antes de matá-lo a sangue frio (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, f. 37-38, 49-50, nossos).

A partir daí, os acontecimentos do passado são narrados em primeira pessoa (“Não lhe estendo a mão. Não lhe pergunto nada. Dou-lhe as costas. Abro caminho entre as armas e os soldados” (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, f. 50)), mas o leitor já sabe que se trata da narração de um *visionário*, para quem o passado retorna alucinadamente, como, aliás, Osman determina explicitamente em seu plano (“Ele não recorda propriamente. As coisas voltam. [...] De repente aparece aquela figura que ele detesta: essa figura é ele próprio” (IEB, pasta “Esquema de composição da obra”, f. 1)).

Dessa forma, não é somente o espaço externo (cidade) e interno (casa), que se articulam nesse entre-dois fenestrado. Os tempos passado e presente da narrativa também, pois os eventos outrora ocorridos acontecem *lá fora*, em retorno no tempo, visionariamente. Ao desenhar, portanto, uma cidade que somente se vê da janela, desdobrando-a em uma cidade presente e uma passada, Osman Lins determina a posição espaciotemporal do narrador, espectador, a um tempo, atual, de uma Palmares que despreza, e anacrônico, de uma Palmares ao lado da qual lutou.

Como corolário do problema do espaço externo (o da cidade), põe-se, para Osman Lins, o problema do espaço interno ocupado pelo narrador: de onde vê tudo? No plano da obra, há o esboço desse espaço íntimo:

A casa do narrador é de 1º andar. Embaixo talvez fica um armazém ou depósito. De cereais? Frequentado pelos ratos? Acho que sim. [...] O pavimento superior é montado sobre o pavimento térreo. Há um quintal. A moça cultiva flores no quintal. Às vezes, quando está no quintal, ele roda a cadeira até a janela dos fundos, de onde fica olhando-a. [...] O que precisa estabelecer é a planta dessa casa e o seu decorado. Livros? Que móveis? (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, f. 2).

Tal como na concepção da cidade (“Inventar um topografia”), também na concepção da casa Osman se impõe – já que seu discurso se modaliza injuntivamente – uma representação icônica (“O que precisa estabelecer é a planta dessa casa”). E o faz certamente para que tenha mais nítido o espaço interior onde vive, a maior parte do tempo, o protagonista. O desenho será efetivamente realizado. Aliás, dois, que completam, com o desenho da cidade, os três esquemas gráficos concebidos por Osman. A relação do primeiro com a obra é hipotética.¹³ Em favor da hipótese está que o desenho representa, vista do exterior, uma casa com térreo e primeiro andar, conforme a descrição feita, no plano, por Osman, além do fato de estar localizado entre os documentos relativos ao romance, organizados por Julieta de Godoy Ladeira. Contra, o fato de não haver, no fólio, nenhuma nota que o ligue à obra. Com respeito ao segundo desenho, não há dúvidas, trata-se efetivamente da planta da casa. Nele são dispostos o dormitório, os jardins, árvores (um cinamomo e um bálsamo), a oficina, o poço, plantas.¹⁴ O esquema permanece, tal e qual, no texto da obra. Basta compará-lo com a seguinte passagem, entre outras: “Ninguém sabe mais quem teria plantado no quintal, junto ao poço, aquele cinamomo e aquele bálsamo” (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, f. 8-9).

O desenho é acompanhado da seguinte nota: “Poucos móveis e muitos utensílios”. A quase ausência de mobiliário é não somente uma extensão da condição paraplégica do narrador, mas também o espaço propício para sua relação com Eloísa, a jovem por ele desejada, mas que se esquiva, obrigando-o a sempre persegui-la, buscá-la. A casa magra proporciona o vaivém da jovem, e que o narrador a acosse renovadamente:

Eloísa [...] atravessa a sala no seu passo mole e flexível, os sapatos de sola muito grossa fazendo-a parecer mais alta e percutindo com um som cavo nas tábuas já um tanto fora de nível, transformando-se – várias Eloísas – a cada passo [...]. *Poucos móveis. Assim, Eloísa fica mais fácil de ir e vir, buscar, buscar, quando a ânsia se torna dolorosa, o chapéu ou coroa invisível, aquele arco na altura das minhas têmporas, sempre a mudar de posição na casa, onde enfio a cabeça e deixo-me ficar, pacificado, até que ele se move e o desespero volta* (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, f. 11, grifo nosso).

Percebe-se que o espaço do romance é, aqui, exatamente o que afirma Jean Weisberger, “um conjunto de relações” estabelecido entre “o indivíduo

¹³ O desenho encontra-se em um fólio solto, na pasta “Manuscritos da obra”.

¹⁴ O desenho encontra-se no anexo B. No fundo Osman Lins, está em um fólio solto na pasta “Esquema de composição da obra”.

que conta os eventos e as pessoas que deles tomam parte”¹⁵ (Weisgerber, 1978, p. 14). Essas relações propiciadas pelo espaço exprimem o desejo amoroso irrealizado e sempre revigorado, já que a casa, ampla e quase vazia, é o lugar perfeito para a perseguição de uma Eloísa fugaz.

Além disso, tal espaço exprime o ponto de vista do narrador.¹⁶ Esse ponto de vista, como já dissemos anteriormente, está entre o espaço da cidade, descrito sem minúcia, visto de fora, e o espaço da casa, detalhadamente descrito, vivido por dentro. É o ponto de vista da janela. O narrador “nunca sai de casa. [...] De qualquer modo, nunca é visto pela população”.¹⁷ Mas a janela não é somente uma passagem espacial, é também, como já vimos, uma passagem temporal, já que também é por ela que se contempla a cidade passada, como rememoração visionária. Portanto, temos a separação interno/externo mediada pela janela, que determina as relações entre o narrador e os eventos, pois ele os vê como realidade ocorrendo lá fora, sempre de dentro de sua casa. E nesta, por sua vez, outra relação se estabelece, agora entre o narrador e Eloísa, não mais de contemplação, mas de busca. Tudo está perfeitamente ligado à condição paraplégica e ao estado de consciência alucinado do narrador-personagem. A concepção de um espaço fenestrado que separa casa e rua é, dessa forma, a solução de um problema técnico de “enquadramento”, conforme conceituação osmaniana. Determina-se, com tal espaço, o “modo de ser” de Deodoro. Mas também o espaço, agora enquanto casa sem móveis, o “influencia”, já que excita seu desejo de estreitar Eloísa.

Por fim, a topografia do romance, assim construída, está imbuída de simbolismo, um simbolismo que permeia toda a obra, claramente expresso pelo autor no plano da obra: “Evitemos as dicotomias muito nítidas. Mas este romance não é um romance sobre a conquista de uma cabeça cortada. Ou sobre a paixão de um homem maduro por uma jovem de 20

¹⁵ “*L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qu'y prennent part*” (Weisgerber 1978, p. 226). Tradução: “O espaço do romance não é, no fundo, senão um conjunto de relações existente entre lugares, meios, cenário de ação e as pessoas que essa ação pressupõe, quais sejam, o indivíduo que conta os eventos e as outras que deles tomam parte”.

¹⁶ Para Weisgerber, justamente, trata-se de determinar o grau do vínculo entre espaço e “ponto de vista” do narrador: “*Ayant défini l'espace comme réseau de relations, nous avons pu constater in situ à quel pont il est lié au 'point de vue' du narrateur*” (Weisgerber, 1978, p. 227). Tradução: “Tendo definido o espaço como rede de relações, pudemos constatar *in situ* até que ponto ele está ligado ao ‘ponto de vista’ do narrador.”

¹⁷ O que, explicitamente, determina o procedimento narrativo: “Nada de idas e vindas inúteis. Evitam-se descrições variadas de ambientes, permitindo a concentração e a minúcia no cenário quase único.” (IEB, pasta “Esquema de composição da obra”, f. 3).

anos. É sobre CABEÇA E CORPO” (IEB, pasta “Esquema de composição da obra”, f. 2).

A espacialidade reflete a problematização dessa dicotomia na medida em que associa a casa à cabeça e a rua ao corpo. Em um fólio solto, no qual reflete sobre o problema dicotômico na obra, Osman expressamente contrapõe o alto da casa – autocontrolado – ao baixo da rua – caótico. Por isso, Deodoro não vai quase nunca à cidade, já que “na rua, ele desceu, caindo no domínio do corpo. E em casa, no alto, domina a cabeça, a mente” (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, fólio solto). Aqui, sem dúvida, Osman se refere à duplicidade da personagem principal. Quando jovem, militante do integralismo, vivia entre as ruas da cidade, queimando do desejo de se tornar o líder, tendo inclusive planejado o assassinato de Plínio Salgado, sem que conseguisse realizá-lo, e se envolvendo, também inconsequentemente, na luta pela cabeça. Era, portanto, um corpo sem cabeça, assim como a cidade. Agora, aos cinquenta anos, a casa duplica sua condição parálitica, a de ser uma cabeça sem corpo. Nela permanece, pois somente aí pode exercer o controle de si, no entanto sempre ameaçado por Eloísa, que vai a sua casa, “subindo-lhe à cabeça”, trazendo a cidade consigo ao “deixar a porta aberta” (IEB, pasta “Manuscritos da obra”, fólio solto). Pode-se afirmar também que a casa é como que uma compensação do inútil corpo do narrador, pois facilita a perseguição do corpo de Eloísa. Além disso, na medida em que Deodoro vê o passado que retorna através da janela, ele está entre um espaço culpado e inocente, tal como a cabeça do cangaceiro morto, conforme citação anterior. Culpado e sombrio é o interior onde vive e expia seus erros passados, o espaço da cabeça. Inocente e ensolarado, o espaço do corpo, da cidade, repetindo-se no tempo como um Significante que exige retratação. A volta dos acontecimentos passados é, dessa forma, algo como um reconhecimento de Nêmesis. Revendo, muito tempo depois, a cabeça, a luta, o triunfo, o tiro que o leva à paralisia, tudo sente como um castigo pela sua soberba de juventude.

Todo o esforço de Osman, ao construir o romance dessa forma, parece ir no sentido de multiplicar os exemplos em que a nítida e exclusiva relação de comando entre cabeça e corpo seja borrada. Há, na obra, cabeças sem corpos: o narrador paraplégico, a Máquina “sem serventia” por ele construída e que o aconselha, o cangaceiro decapitado, além de outros exemplos. E há, também, corpos sem cabeça: o próprio narrador quando jovem, imbuído de soberba, Eloísa, moça e tola, a massa sem comando etc. O espaço é apenas um dos aspectos dessa problemática dicotômica, em que a casa (cabeça) representa uma proteção contra a cidade (corpo), proteção insuficiente, pois a segunda sempre invade perturbadoramente, como lembrança ou por meio do corpo de Eloísa, a primeira.

Referências

- BORBA FILHO, Hermilo (1993). *A margem das lembranças*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2000). *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editora UnB.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, Arquivo da (s/d). Fundo Osman Lins, pasta OL pi. *A cabeça levada em triunfo*.
- IEB, Arquivo do (s/d). Fundo Osman Lins, caixa OL/LIT/CABEÇA/CX1.
- LADEIRA, Julieta de Godoy (1995). O novo desafio de Osman Lins: apresentação de trechos do romance inacabado do escritor. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 38, p. 223-225.
- LINS, Osman (1976). *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática.
- LUMBROSO, Olivier (2011). Le manuscrit iconique chez Zola: de la fonction au fantasma. In: BUSTARRET, Claire; CESBIOLLES, Yves; PAULHAN, Claire (co-ords.). *Dessins d'écrivains: de l'archive à l'oeuvre*. Paris: Le Manuscrit.
- PEREIRA, Eder Rodrigues (2009). *A chave de Jano - os trajetos da criação de Avalovara* de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- WEISGERBER, Jean (1978). *L'espace romanesque*. Paris: L'Âge d'Homme.

Recebido em dezembro de 2012.

Aprovado em abril de 2013.

resumo/abstract

Topografia ficcional: a construção do espaço nos manuscritos de Osman Lins

Francisco José Gonçalves Lima Rocha

Na construção do espaço narrativo de seu último e inacabado romance, *A cabeça levada em triunfo*, Osman Lins opera tanto verbal, com notas de planejamento, quanto iconicamente, por meio de desenhos. Tentar-se-á mostrar que a finalidade desse trabalho prototextual é clarificar a topografia da obra, pois estabelece e harmoniza suas funções técnica – ou seja, como o espaço, segundo afirma Osman Lins, “enquadra” a personagem – e simbólica, quer dizer, de que maneira reflete, como todos os outros elementos da obra, a problematização da dicotomia cabeça-corpo.

Palavras-chave: Osman Lins, *A cabeça levada em triunfo*, topografia ficcional, cabeça, corpo.

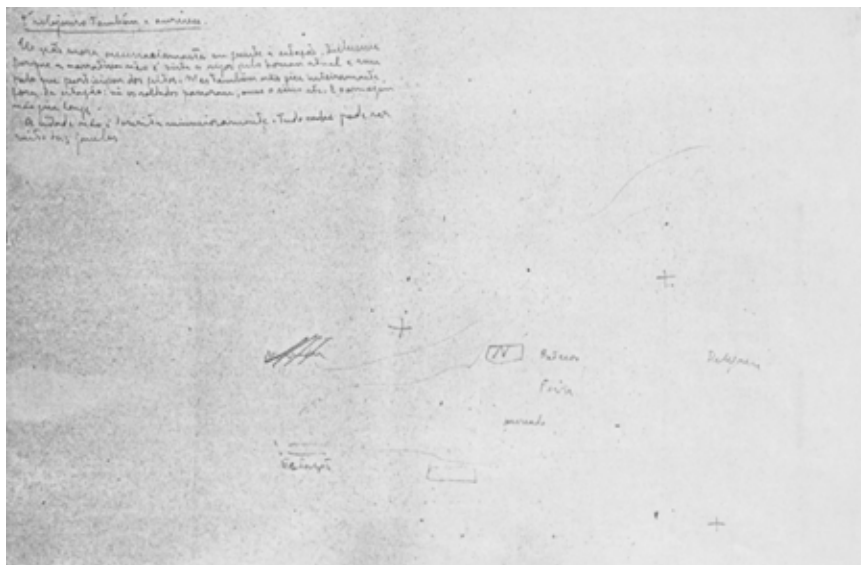
Fictional topography: the construction of the space in the manuscripts by Osman Lins

Francisco José Gonçalves Lima Rocha

In the construction of the narrative space of his final, unfinished novel, *A cabeça levada em triunfo*, Osman Lins operates both verbal, with notes planning, as iconically, through drawings. Will try to show that the author's purpose is to clarify the topography of the work, because it establishes and harmonizes the technical functions - ie, like space, says Osman Lins, "frame" the character - and symbolic means, ie. how the space reflects, like all other elements of the work, the questioning of the head-body dichotomy.

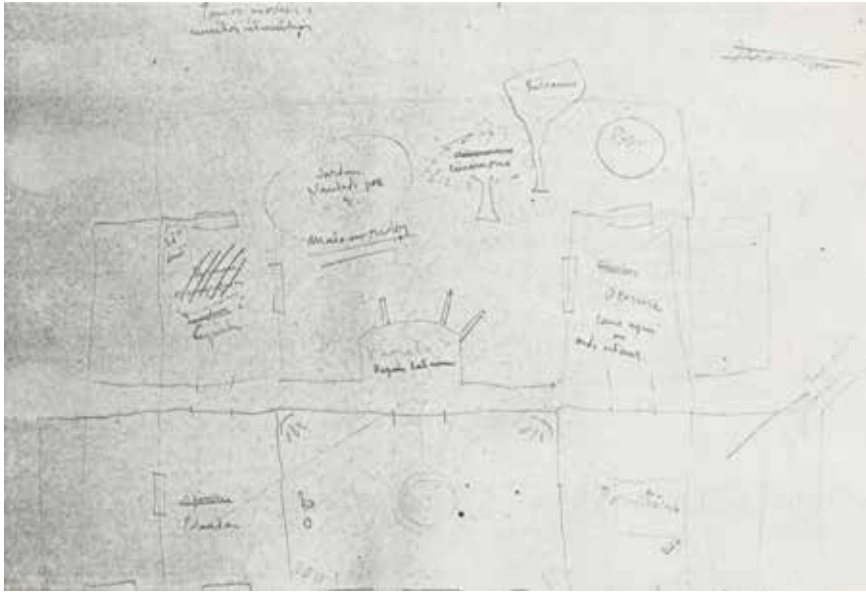
Keywords: Osman Lins, *A cabeça levada em triunfo*, fictional topography, head, body.

ANEXO A



Esquema topográfico, desenhado por Osman Lins, do espaço urbano de *A cabeça levada em triunfo*. Arquivo do IEB, fundo Osman Lins, caixa OL/LIT/CABEÇA/CX1, pasta "Esquema de composição da obra", fólio solto.

ANEXO B



Esquema topográfico, desenhado por Osman Lins, da casa onde vive Deodoro, narrador de *A cabeça levada em triunfo*. Arquivo do IEB, fundo Osman Lins, caixa OL/LIT/CABEÇA/CX1, pasta “Esquema de composição da obra”, fólio solto.