

OS GESTOS DE OSMAN LINS: um exercício de percepção do outro

Luiz Ernani Fritoli*

Resumo: O presente artigo busca explicitar, pela análise dos contos de *Os gestos*, a essência da poética de Osman Lins: uma idéia de literatura como busca de conhecimento de si, do outro e das relações (im?)possíveis no estabelecimento do ethos individual através da palavra.

Palavras-chave: Osman Lins, *Os gestos*, incomunicabilidade.

Os gestos, by Osman Lins: an exercise of perception of the other

Abstract: This study seeks to explicit, by the analysis of the short stories of *Os gestos*, the essence of Osman Lins' poetic: an idea of literature as a search for knowledge about outself, the other and the (im?)possible relationship between one another through the word.

Keywords: Osman Lins, *Os gestos*, incommunicability.

A true "penetration" into the novel is more than a mere scholarly investigation of it: it is a sortie onto a battlefield, where victory belongs (but never for long) to the one who can best map the movement of hostile forces. Mikhail Bakhtin, The Dialogic Imagination.

Osman Lins foi um dos escritores mais importantes das décadas de 60 e 70 no Brasil. Inovador, intelectual, consciente, militante pelo valor literatura no âmbito da cultura e da sociedade. Doutor em Literatura pela Universidade de São Paulo, com a tese Lima Barreto e o espaço romanesco, nada tinha do "escritor artista inspirado" e alheio ao mundo ao seu redor. Profundo conhecedor de teoria literária, era contra os "experimentalismos estéreis" e pregava a necessidade, para um autor, de conhecer os mecanismos de composição tão bem quanto qualquer artesão deve conhecer suas ferramentas. A literatura, para Osman Lins, é um fato de cultura profundamente ético, um espaço de questionamento do indivíduo e da sociedade, do outro e de si; o texto literário - que jamais deve abrir mão de sua dimensão artística - deve manifestar uma visão de mundo, sendo ao mesmo tempo instrumento de ordenação do conhecimento do mundo:

Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam. Neste sentido é que eu disse, ainda há pouco, escrevo antes de tudo para mim. Sem experiência, decerto, não há conhecimento. Contudo, pelo menos no meu caso, mesmo o conhecimento obtido pela experiência é desordenado e informe. Só o ato de escrever me permite sua ordenação; portanto, escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. Minha salvação, meu esquadro, meu equilíbrio¹.

Nisso poderia se resumir a essência da poética de Osman Lins, de um ponto de vista filosófico: o ato de escrever é a busca da identidade, do auto-conhecimento. A inserção consciente do indivíduo na cultura de seu tempo é a via de acesso ao conhecimento: conhecer o outro para conhecer-se. Mesmo que esse outro seja um personagem, uma criatura de tinta e papel, menos real do que as letras de seu nome²; não importa: será sempre um produto e um meio da inteligência. "Uma obra literária é um artefato valioso, mas só adquire relevo na medida em que se insere numa Literatura; (...) e uma Literatura não é apenas um catálogo de obras, mas o comércio ativo entre um determinado contexto social e essas obras (insignificantes e significativas)³."

É dessa concepção de literatura que parte todo texto ficcional de Osman Lins. Cada livro seu representa uma nova fase da ininterrupta investigação sobre a literatura, sobre si mesmo e o mundo. Seu primeiro livro, o romance *O visitante*, é uma primeira fase no processo, a fase do indivíduo em conflito consigo mesmo, com a própria consciência. Já nos contos de *Os gestos* a questão central amplia-se e adquire uma dimensão social que ultrapassa o ethos individual: é a busca de uma compreensão que está além da quotidianidade dos sentidos, uma epifania que só se opera na interação com o outro.

Os gestos

Alfredo Bosi define muito bem qual é o espírito que orienta o conto contemporâneo, e que parece especialmente aderente à obra realizada por Lins em *Os*

gestos: "O contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Literariamente, ele explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda de percepção⁴."

Todos os contos têm como ponto focal um ritual ou um momento de passagem. Por isso o autor busca, economicamente, fixar num gesto o momento de tomada de consciência de um indivíduo diante de outro. Ou de si mesmo como outro. Ou diante de uma realidade ou verdade antes não percebida, mas que, uma vez racionalizada, passa a redefini-lo como sujeito - como subjetividade. O olhar do narrador ou dos personagens é o meio mais imediato de acesso às coisas do mundo; mas é preciso aprender a ver, aprender o que ver. A visão busca captar toda a concentração e a densidade de uma essência revelada num átimo fugitivo, vislumbrando-o como uma breve revelação e já desvanecido, perdido pela impotência de exprimi-lo. Esse é o drama ao mesmo tempo dos personagens que ilustram o tema, e do escritor que luta contra a impotência de expressão daquele instante único, daquele átimo fugitivo. No Prefácio à segunda edição de *Os gestos* (intitulado "O outro gesto"), o autor define muito claramente sua filosofia de composição e objeto de sua busca:

Quando escrevi os contos aqui reunidos, todos alusivos ao tema da impotência (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem etc), minha ambição centrava-se em dois itens: a) lograr uma frase tão límpida quanto possível; b) não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse⁵.

Formalmente os contos do livro *Os gestos* são bastante convencionais, pois não apresentam ainda nenhum traço das inovações conceituais ou gráficas que veremos a partir de *Nove, novena*. Em relação aos temas, há, além do que diz o autor em seu citado Prefácio, uma outra identidade que os une apesar da grande variedade: a insensibilidade e a incomunicabilidade são dois elementos que dão continuidade à seqüência dos contos. De várias maneiras manifesta-se essa incapacidade de fazer-se entender ou de compartilhar uma emoção, um sentimento, uma memória, e a conseqüente solidão de cada um em meio aos outros. Nesse sentido, há três contos paradigmáticos: "Os gestos", "Reencontro", e "Tempo". Os outros, não obstante a autonomia, riqueza e variedade de temas, mereceriam uma análise mais acurada do que o pouco espaço de que



disponíveis. Pela semelhança de orientação composicional e atmosfera, procuramos associá-los sob um mesmo rótulo ou atmosfera, cientes de que esse gesto minimiza a dimensão literária de cada conto, mas obrigados pela necessária concisão. Na maioria dos contos aparece a figura do casal; dos treze contos, oito têm como personagens marido e mulher (nem sempre ambos protagonistas). Outros quatro têm como protagonista a figura do solitário.

“Episódio” parece ser a continuação da história interrompida em “Cadeira de balanço”; e ambos dão continuidade temática a “Tempo”. Embora as situações sejam diferentes, os três contos têm como pano de fundo o machismo e a insensibilidade de um marido cuja visão de si como superior, “chefe” da família, obscurece-lhe a realidade humana em torno de si e impede-lhe um maior contato com a esposa ou com o filho. A sua idéia arquetípica de identidade, moldada pela cultura dominante, impede-lhe não só a expressão de uma sua identidade profunda, latente, mas também cerra-lhe o acesso à compreensão dos outros. De forma diferente o conto “Os olhos” também mantém um ponto de contato com “Tempo” e “Episódio”: a consciência a que chegam as personagens (a mulher, em “Os olhos”, o homem, em “Tempo” e “Episódio”) não é verdadeira revelação, mas sim o momento de confirmação de uma verdade (uma derrota contra a vida) já prefigurada, ou pressentida, mas não aceita.

“A partida” e “Lembrança” (e até certo ponto “Reencontro”) têm um traço comum: são narrativas de memória, com aquele algo de melancólico que sempre acompanha a recordação de um tempo passado e de um espaço mítico como o da infância ou adolescência, em que somos comparativa e retrospectivamente felizes. A consciência de que a felicidade vivida (mas não vivida como felicidade) é irrecuperável é contaminada pelo poder deformador da imaginação; e as lembranças tornam-se reinvenções do passado, dos fatos e dos gestos suavizados ou intensificados pelo desejo de reter algo da felicidade passada. “A partida” tem origem na biografia do autor, lembrando a sua partida para Recife, deixando Vitória de Santo Antão, no interior de Pernambuco, onde nasceu e foi criado pela avó.

“Elegiada” fica a meio caminho entre a melancólica narrativa de memória (como “A partida” e “Lembrança”) e “O vitral”, uma espécie de hino à alegria. Na verdade “O vitral” e “Elegiada” parecem descender de um mesmo tema musicado em tons contrários: em um alegre tom maior o primeiro, em um triste tom menor o segundo. Opõem-se apesar de ambos terem como tema de fundo a caducidade das alegrias. Em “O vitral”, a protagonista parece entrar em comunhão com a natureza e sente-se preenchida e iluminada:

Ela apertou o braço do marido e sorriu, a sentir que um júbilo quase angustioso jorrava de seu íntimo. Compreendera que tudo aquilo era inapreensível: enganara-se ou subestimara o instante ao julgar que poderia guardá-lo. 'Que este momento me possua, me ilumine e desapareça pensava. Eu o vivi. Eu o estou vivendo.'
Sentia que a luz do sol a trespassava, como a um vitral⁶.

“Elegiada”, ao contrário, é o último discurso de um velho diante de sua mulher morta, antes que a levem. O velho relembra momentos de extrema felicidade, que sabe terem-se extinguido com a mulher. Sabe que não poderá nem mesmo contar tais momentos a alguém, porque não o entenderiam, porque as palavras servem para contar, mas o que se conta não foi feito de palavras:

E agora, querida, com quem repartirei estas memórias? Tu te vais e o peso do passado é muito grande para que eu o suporte sozinho. As palavras todos sabem são mortalmente vazias para exprimir certas coisas. Quando nos sentávamos, sós, a recordar nossa vida, não eram elas que restauravam os fatos: éramos nós⁷.

A solidão é tudo o que o aguarda: “Eu vou ficar tão sozinho, querida...”. A impotência das palavras é o tema não só deste conto como de todo o livro, e de toda a fase que o autor atravessava nessa época. “As palavras (...) são mortalmente vazias para exprimir certas coisas.” A sua, que sempre foi uma busca da perfeição na expressão, com Os gestos transformava em literatura a sua angústia diante da palavra, ou melhor diante da premência de transfigurar em palavras uma realidade em si mesma inapreensível. Essa mesma atmosfera de angústia e a mesma situação reaparecerão no início de Guerra sem testemunhas com o mesmo resultado: transformar a angústia e a impotência diante da palavra em tema, e finalmente em texto. Essa conquista do texto - que é a vitória da ordem sobre o caos - é mais do que expressão, é uma impressão (inefável) de si sobre a matéria crua do conto.

Solidão é também o elemento marcante do conto “O navio”: a história de um rapaz sem família, sem amigos, e por decisão própria, sem namorada. A dificuldade de relacionamento, a homossexualidade quase confessada, a tendência ao suicídio, tudo leva o rapaz a isolar-se. Solitário e depressivo, entra no mar e deixa-se levar, comparando-se ao navio que deixa o porto:

“O navio deixa o porto empestado pensava. Vai embora para o alto mar. Não para fugir à morte. É para fugir das torturas, da angústia da peste. O navio vai embora. Não quer apodrecer no cais. Prefere afundar-se no mar e ancorar-se a uma estrela. O navio vai embora... E nadava⁸.”

Logo “imaginava-se navio naufragado”, mas não naufragará; a um certo ponto a imagem de barco à deriva será brevemente substituída por outra: o mar o retém como a um bebê no líquido amniótico do útero, e reparando-o, o mar o restituirá à solidão da

areia. Nessa metáfora do nascimento, da passagem da mãe ao mundo, e nunca mais do mundo à mãe, ele “não teria mais liberdade de deixar o porto. Estava, agora, ancorado para sempre à sua desolação⁹.”

Solitário também embora no seio da própria família, o velho André, do conto que dá nome à coletânea. O conto “Os gestos” não resume, mas de certo modo concentra o espírito geral que orienta a composição dos treze contos. O velho doente, que perdeu a voz, não consegue, de modo algum, fazer-se entender. Seus gestos, exceto os mais óbvios, ou são ignorados ou mal interpretados. Há um mês sem voz, oscilando entre o delírio, o sonho e a lucidez, observa ou imagina as pessoas, os objetos, animais e plantas ao seu redor e, mesmo numa espécie de semi-consciência, parece compreender que sua condição não é muito diferente da dos outros: cada um tem sua própria verdade e jamais a comunica por inteiro. No final do conto chegará à conclusão de que seus gestos de agora não são menos expressivos do que suas palavras de antes. Há um grande descompasso entre essência e aparência: o que se é não se traduz nem pela voz, nem pelos gestos, nem pela escrita. A não ser em raros momentos epifânicos, em que uma essência é captada; mas a compreensão, que coincide com a apreensão, continua inexprimível.

Resquílios dessa verdade inexprimível excepcionalmente podem aparecer como revelações, visões num átimo evanescente, que se manifestam naquele espaço de fronteira entre o sonho e a consciência. O delírio e a revelação são momentos em que a expressão da verdade escondida chega ao limite possível: o primeiro na expressão de si para os outros, a segunda na compreensão da verdade do outro (oculta até para esse outro) para si. A “revelação” aqui se dá para o velho André, tornado, pela necessidade, hipersensível, especialista em compreender os gestos: acabando de acordar, numa espécie de transe, observa “os últimos gestos da infância” de sua filha Mariana. Nesse momento, ele “sabe” estar presenciando o momento de passagem da infância à adolescência; “sabe” ter captado um momento mágico e irrepitível, uma essência, inexprimível em palavras.

O segundo conto, “Reencontro”, é, na verdade a constatação do desencontro entre um homem e uma mulher que foram amicíssimos na infância. O protagonista-narrador, aliás, nutria uma certa paixão desde aquele tempo; e agora, adulto, “contara com a possibilidade de reencontrá-la solteira, idéia esta mesclada com uma infinidade de anseios¹⁰.”

A conversa sobre as memórias de infância acaba selando a desilusão do protagonista, que somente agora percebe que aquele “reino encantado” da infância está definitivamente perdido e que talvez não tenham realmente compartilhado o que viveram juntos. Não somente porque o tempo passou e não é possível voltar atrás, mas porque descobre que não há memória comum daqueles tempos.

O tesouro que eu supunha comum, é unicamente meu verifico. Apesar de haveremos vivido durante muito tempo as mesmas aventuras, cada um recolheu o que elas continham de si próprio. Evocá-las, jamais repetirá o milagre de fazer com que sejam um elo entre nós se é que mesmo naquele tempo estivemos unidos algum dia¹¹.

O encanto foi rompido. Ele descobre que “essas evocações não têm igual valor para nós”, porque a memória dela “demasiado fiel, não transmuda nem escolhe.”

O conto “Tempo” tem algo de contrário ao conto “Os gestos”: enquanto em “Os gestos” o momento revelado é o de passagem da infância à adolescência, em “Tempo” o clímax é o momento de tomada de consciência do pai de que o filho “moço” idealizado por ele ainda é uma criança, ou seja, é um retorno da idealizada mocidade à infância. “Tempo” conta a história de uma família, pai, mãe e filho, em que cada um vive totalmente isolado dos outros. São três gerações: ele com 46 anos, ela com 35 e o menino um pré-adolescente, que não se comunicam. O tempo brinca com todos eles, mas somente a mãe parece dar-se conta disso. O menino é ainda muito criança para tais elucubrações metafísicas. O pai é o único dos três que não percebe, pela estreiteza de sua visão, a condição de seu filho. Mesmo quando o filho pergunta à mãe qual é a idade do pai, este não registra o verdadeiro sentido da pergunta. É óbvio que o filho acha-o um velho, tendo ele onze anos a mais do que a mãe e pelo menos trinta a mais do que o filho.

A comunicação que se dá pelas palavras é absolutamente exterior, superficial. Não há profundidade nem penetração no interior um do outro. A revolta final do filho contra o pai assinala o momento de passagem: o filho finalmente diz sua verdade, é o único momento de real comunicação; o pai percebe, ou melhor, rende-se ao sentimento que já o dominava sem que ele quisesse admiti-lo: a desanimadora angústia da própria mediocridade. O pai sabe-se medíocre e gostaria de realizar-se

através do filho; mas em sua mediocridade não leva em consideração a individualidade do menino, ainda quase criança. Aliás, o texto enfatiza o fato de que o menino é ainda pequeno, criança; só o pai não o vê assim, porque seu desejo de realizar os próprios sonhos através do filho antecipa-lhe idealmente a maturidade.

O ponto de vista acompanha predominantemente o olhar da mãe, embora esta não seja a narradora. Mas é passando pelo olhar dela que o narrador onisciente em 3ª pessoa nos apresenta o menino, enfatizando sua pouca idade: “Um ano antes (talvez menos), quando ele procurava a cadeira, seus pés ficavam no ar, oscilando.”; “Olhou o menino” que tinha uma “revista infantil nos joelhos”. Mais adiante ela vê o marido estender “a mão grossa para a cabeça da criança”. A seguir pergunta-se: “Chegaria o menino a odiá-los?”. Depois: “O pequeno ergueu a cabeça.” E ainda: “A criança não se voltou¹².” Apesar dessa insistência no fato de o filho ser ainda criança, o pai quer antecipar seu crescimento, roubar-lhe tempo e vê-lo adulto logo: “Você precisa crescer. Substituir seu pai”. E logo em seguida: “É com você que estou falando, moço¹³.”

O menino ainda gosta de ler histórias em quadrinhos, algo com o que o pai se irrita, pois gostaria que o filho lesse “uma coisa mais instrutiva”. Ele mesmo gostaria de ler alguns livros instrutivos, científicos. Mas sente-se cada vez mais cansado. Sabe-se impotente diante da inutilidade de suas conquistas, que são apenas materiais, e cujo símbolo máximo é a escrivantina. Esta última, aliás, simbólica de uma situação em que a palavra parece não ter nenhum valor: “possuía muitos nomes e nenhuma utilidade”. Ele a imaginava cheia de “livros de contabilidade, pastas com recibos, fichários”, mas só encontrava nela “papéis sem importância, receitas médicas ou calendários velhos”. Estes, os calendários velhos na gaveta da escrivantina inútil, são o verdadeiro núcleo do conto. Todo o conflito familiar encontra aí a imagem-símbolo do drama individual. Para a mulher as gavetas inúteis que guardam calendários velhos ecoam uma outra versão de si mesma, cheia apenas dos anos que se passaram, e que agora, como os dos calendários, embora conservados, parecem inúteis. Sua preocupação com o tempo que parece passar cada vez mais rápido liga-se também mas nem tanto à estética; o seu envelhecimento principal é sentimental antes que físico-cronológico. A saudade que ela sente é da felicidade e despreocupação dos vinte anos, da atenção e carinho que o marido lhe tributava, muito mais do que da beleza que vai esmaecendo. Para o marido a escrivantina representa a conquista de uma “situação estável”, os bens materiais que adquiriu, a casa, o lar, a família e também a herança para o filho. Herança para um filho ideal, que não existe; para o filho real a escrivantina é o objeto que concentra a maldição paterna, símbolo material da mediocridade e insensibilidade do pai. No momento de explosão da revolta há tanto contida, é a “mesa” que o menino rejeita violentamente: “- Não quero sua mesa, não quero nada. Quando crescer vou embora.” Não quer a “mesa” porque esta simboliza a vida medíocre do pai, que ele não quer para ele. Com a consciência de ser ainda criança (“quando crescer vou embora”), talvez não saiba tudo o que quer, mas sabe muito bem o que não quer. Sabe que ainda é criança, que precisa crescer antes de ir embora. Quer ser criança, o que o pai só compreende (até que ponto?) depois de tê-lo esbofetado: “Considerava o autêntico rosto da criança, baço ou invisível até aquele momento.” Parece finalmente compreender que o filho ainda não é o homem que ele gostaria que fosse, e não tem os mesmos pensamentos e aspirações do pai e não está pronto para substituí-lo à frente dos negócios e não o fará nunca. É como se o som da bofetada lhe falasse mais claramente do que todas as palavras e todos os gestos anteriores do filho e da mulher.

Se não considerarmos “Vital” como um emblema a ser ainda desenvolvido em termos de paradigma estético¹⁴, o conto “O perseguido ou conto enigmático” é provavelmente o único indício de uma idéia que se desenvolverá futuramente, inclusive em Nove, novena: o título duplo, que pode levar a duas interpretações diferentes. É a história realmente enigmática de um homem que viaja de trem e sente-se perseguido por um velho irreal que exige vingança por algo que o viajante deve ter feito. Esse algo que ele deve ter feito ou de que foge é o enigma a ser desvendado. Nada é claro e definitivo, mas tudo leva a crer que o viajante ou assassinou ou testemunhou o assassinato de uma menina, enforcada. A narração é feita em primeira pessoa e o narrador, além de mentalmente perturbado, parece ter perdido a memória, lembrando apenas vagamente de *flashes* do passado, real ou imaginário, difícil dizer. Há muitas imagens de morte na narração do viajante, e a imagem de uma garotinha enforcada é recorrente:

O homem, à minha frente, parece dormir. Tem as pálpebras cerradas e a cabeça oscila como a de um cadáver recente.;

Não posso deixar de imaginar como eram estes [os galhos], que aves construíram neles seus ninhos ou se alguém enforcou ali uma criança.;

Vejo um ataúde pequeno, estendido numa sala.;

um objeto semelhante a uma chave ou atizador, oscila, balança sem cessar, tal um corpo de enforcado ao vento.;

Vejo uma corda sobre um lençol de criança.;

“Vejo a silhueta de uma garota, de pé sobre uma janela. Oh! irmãzinha. Com suas pernas separadas e os braços abertos, lembra um boneco de papel. Sua imagem se fixa em meu ser. Mas os braços pendem; seu corpo balouça, seu corpo balouça, balouça no ar.”

Todas essas referências nos permitem avançar a hipótese (não a certeza) de que o homem, num acesso de loucura, enforcou uma garotinha de nome Luci, mas sua mente confusa não tem exata noção do que fez. Outra hipótese possível (embora particularmente ache-a menos provável) é a de que ele fosse, por exemplo, o pai da menina, que entrou em estado de choque e confusão mental ao ver a filha morta enforcada. Chegando à estação, a ambigüidade da cena permite entender que os homens que esperam o viajante amparam-no ou prendem-no. Inclino-me fortemente à hipótese da prisão:

“Três homens vêm em minha direção. A certa distância, eles param. Escondo novamente o rosto. Um dos homens, alto, magro, aperta meu punho e abraça-me. Sinto que o contato não me é estranho. Sigo caminho. Eles me acompanham. Fazem-me entrar num automóvel e seguem em silêncio para destino desconhecido. Alguém menciona a pobre Luci. Mas o homem que me abraçou, toca em seu ombro e ele se cala¹⁵.”

Tudo leva a crer na narração de um ser mentalmente perturbado, pouco consciente tanto daquilo que fez ou presenciou quanto do que lhe está acontecendo agora. Não parece conhecer os homens que o esperam nem sabe para onde estão indo, mas não parece importar-se com nada disso. Tudo isso, mais a imagem recorrente da garota enforcada, levam a crer na hipótese do assassino, tentando debilmente fugir ao passado, um velho que está sempre no nosso encaixe, não nos deixará jamais em paz, mas nunca conseguirá efetivamente encarar-nos. A única possibilidade de esconder-se (não de escapar) é refugiar-se além da consciência e da lucidez. Além das palavras. Além da própria identidade. Nada é certo, o conto continua enigmático: a interpretação é uma eterna perseguição.

Todos os contos, como afirma Lins, são construídos sobre o tema da impotência, da incomunicabilidade, da impossibilidade de expressão daquilo que é maior ou mais complexo do que as palavras, “mortalmente vazias para exprimir certas coisas”. Mas na verdade é um jogo duplo jogado pelo autor, que, se por um lado parece nos convencer da limitação das palavras para exprimir, por outro está usando as palavras para evocar, isto é, para suscitar em nós a idéia e o sentimento exatamente daquilo que afirma ser inexprimível.

O jogo - ou a luta - do escritor com as palavras é interminável; e o que ele nos apresenta nesse conjunto de contos como um exercício de percepção do outro é também um exercício de expressão de si: “minha verdade. O que sou, o que vejo, o que sinto¹⁶.”

Notas

* Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Professor de Língua e Literatura Italiana na UFPR. E-mail: fritoli@ufpr.br, tel (41) 3223-2466, cel: 9215-9867. End.: Rua Amintas de Barros, 39, ap. 1204, Centro Curitiba, CEP: 80060-200.

1 LINS, Osman. Evangelho na taba. Outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977, p. 152-3.

2 Cf. Guerra sem testemunha: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974.

3 Idem, ib.

4 BOSI, Alfredo. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 9.

5 LINS, Osman. Os gestos. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 5.

6 Os gestos. Op. cit., p. 130.

7 Idem, p. 139.

8 Idem, p. 119.

9 Idem, p. 121.

10 Idem, p. 26.

11 Idem, p. 32.

12 Os exemplos citados encontram-se em Os gestos, op. cit., p. 55-57. Os grifos são meus. Há, além desses, vários outros exemplos, mas não cremos que a quantidade acrescente valor à idéia.

13 Op. cit., p. 59, grifo meu.

14 O objeto artístico “vital” é uma imagem paradigmática da obra de arte para Osman Lins. Aliás, a relação entre a estética das artes visuais e a estética literária é um elemento fundamental de sua poética.

15 Os gestos, op. cit., p. 75.

16 Evangelho na taba, op. cit. p. 134.