**POTENCIALIDADES DO ENSAIO: CONVERGÊNCIAS
POÉTICAS E CONCEITUAIS**

(*GUERRA SEM TESTEMUNHAS*, DE OSMAN LINS)

DARCY ATTANASIO TABOADA RAMOS

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA
E LITERATURA COMPARADA**

**Potencialidades do ensaio: convergências
poéticas e conceituais**

(Guerra sem testemunhas, de Osman Lins)

Darcy Attanasio Taboada Ramos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada do
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutor em Letras.

**Orientadora: Profa. Dra. Sandra Margarida
Nitrini**

Versão corrigida

De acordo: 10/06/2015

**São Paulo
2014**

Dedico esta tese às grandes mulheres de minha família:
Maria da Glória Ferreira Póvoas, minha avó, pela sabedoria das coisas simples
(in memoriam)
Deolinda Póvoas Attanasio, minha mãe, pela fé e força no trabalho
Odette Póvoas, minha tia, pela delicadeza de sempre
(in memoriam)
Dayze Attanasio de Oliveira, minha irmã, pela amizade

A todas, pela fidelidade que sempre nos uniu.

RESUMO

Esta tese é um estudo sobre o ensaio de Osman Lins, *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social. Por se tratar de um livro que teve duas edições diferentes, foi feito o cotejamento entre elas e detectada as alterações para a segunda publicação. Das buscas documentais de *Guerra sem testemunhas* foi possível acessar suas fontes primárias, o que revelou a existência de *Diários*, que registram a elaboração da obra. Na abertura desta, está posto um desafio ao leitor; lê-lo a partir das epígrafes que aparecem no início. As duas primeiras pertencem ao poeta Deolindo Tavares e as duas outras, ao filósofo Jean-Paul Sartre. Os versos do poeta pernambucano têm como personagem Willy Mompou, que Osman Lins fez migrar para o corpo do ensaio, transformando-o em seu parceiro ao simular uma narrativa que percorre o texto. As do pensador francês espraiam-se pela escrita, em que o diálogo mantido por Osman Lins acontece a partir da fonte dessas duas menções, de *Que é a literatura?*. Neste, as questões acerca do escritor e da literatura servem de ponto e contraponto para Lins apresentar a sua própria visão sobre os temas em questão na obra. Em realidade, esses dois autores, Deolindo Tavares e Jean-Paul Sartre, por essas contribuições, foram analisados como os dois polos a sustentar o ensaio, o poético e o conceitual. Por essas peculiaridades estilísticas, o escritor pernambucano ocupa o espaço potencializado pelo próprio gênero. Dentro de uma perspectiva relacional, em que se inserem essas reflexões, um estudo mais detalhado sobre Deolindo Tavares justifica-se por se tratar de um poeta desconhecido, o que não acontece com Sartre, intelectual francês de grande projeção internacional e com reconhecida presença no Brasil dos anos 1960 e 1970. Também foi dada relevância para as meditações e as práticas de inspiração cartesiana, que Osman Lins deixa transparecer em seu trabalho.

Palavras-chave: Osman Lins; Deolindo Tavares; Jean-Paul Sartre; ensaio; escrita.

ABSTRACT

This PhD thesis is a study of Osman Lins' essay, Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social [War without testimonies: the writer, his/her condition and the social reality]. As there are two different editions, a comparison of both was done to point out the changes present in the second publication. Having access to its sources, it was found out that the process of writing Guerra sem testemunhas was registered in his Diaries. The opening of the book challenges its readers to read the text through its epigraphs. The first two ones belong to the poet Deolindo Tavares and the other two, to the philosopher Jean-Paul Sartre. The verses of the poet from Pernambuco has Willy Mompou as a protagonist, who Osman Lins brings to the centre of his essay and transforms him into his partner when he simulates a narrative throughout his text. The epigraphs of the French thinker appear throughout his whole writing; Osman Lins develops a dialogue with those two references to Sartre's book What is Literature? Issues about the writer and literature become Lins's point and counterpoint to introduce us to his own perspective about those themes. These two authors, Deolindo Tavares and Jean-Paul Sartre, were analysed as being two distinct poles that sustain the essay: the poetic and the conceptual ones. Due to these stylistic particularities the writer from Pernambuco occupies the space potentialized by the genre itself. The reflections, constructed from a relational perspective, justify a more detailed study about Deolindo Tavares because he is an unknown poet, while Sartre is an internationally renown French intellectual whose presence in Brazil in the 1960s and 1970s is widely recognized. This work also focuses the meditations and practices of Cartesian inspiration that Osman Lins reveals in his work.

Keywords: *Osman Lins; Deolindo Tavares; Jean-Paul Sartre; essay; writing.*

“Uma obra de arte deveria nos ensinar que não tínhamos visto o que vemos.”

Paul Valéry

AGRADECIMENTOS

A realização desta tese, direta ou indiretamente, contou com a participação de algumas pessoas. Agradeço à Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini pela orientação recebida;

às Profas. Dras. Regina Lúcia Pontieri e Regina Salgado Campos pelas leituras e sugestões feitas no Exame de Qualificação;

à Profa. Dra. Laura Patrícia Zuntine Izarra pela orientação no período em que precisei realizar o estágio;

a Angela Lins, que, atenciosamente, enviou-me grande parte do material sobre Deolindo Tavares;

a Hugo Almeida, pelas preciosas sugestões de leitura que tiveram importância decisiva em certos aspectos de minhas abordagens;

às queridas amigas Jucimara Tarricone e Elizabeth Rocha Leite, com quem aprendi muitos dos caminhos acadêmicos;

a Regina Célia Borges Schmidt pela amizade e o apoio;

ao IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – USP, em especial a Elizabete Marin Ribas;

à Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em especial a Rosângela Florido Rangel;

ao Luiz Mattos, secretário do Departamento de Teoria Literária da FFLCH-USP, pelo apoio institucional.

Este trabalho foi realizado graças à bolsa de doutoramento oferecida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), fundação do Ministério da Educação (MEC).

SUMÁRIO

Introdução ...10

Capítulo 1 – Uma apresentação de *Guerra sem testemunhas* ...16

1. As fontes documentais de *Guerra sem testemunhas* ...16
 - 1.1 Os Diários de Osman Lins ...18
2. *Guerra sem testemunhas* diante de *Guerra sem testemunhas*: as edições de 1969 e 1974 ...20
 - 2.1 A “Nota Preliminar” para a edição de 1974 ...21
 - 2.2 Os cortes para a edição de 1974...23
3. *Mea culpa* ...26
 - 3.1 Um olhar nietzschiniano sobre as críticas de Osman Lins ...27
 - 3.2 Heranças históricas ...29
 - 3.3 A crise no mundo ...34
 - 3.4 O momento político brasileiro e as análises de Osman Lins ...35

Capítulo 2 – *Guerra sem testemunhas*: diálogos fundamentais ...38

1. Primeiro diálogo: As epígrafes iniciais de *Guerra sem testemunhas* ...38
2. Segundo diálogo: Divagações necessárias em torno do poeta Deolindo Tavares ...40
 - 2.1 Uma breve vida poética ...41
 - 2.2 Deolindo Tavares, Arthur Rimbaud e o surrealismo ...46
 - 2.3 Os poemas do “Ciclo de Willy Mompou” ...53
 - 2.4 Estudo antroponímico de “Willy Mompou” ...55
 - 2.4.1 A esquina do “Lafayette” ...55
 - 2.4.2 Uma origem para o nome “Willy” ...57
 - 2.4.3 O sobrenome “Mompou” ...60
 - 2.4.4 “WM” – Duas letras nas letras pernambucanas: Mário Melo e (W) Valdemar de Oliveira ...61
 - 2.4.5 Confluência nas homenagens ...64
3. Terceiro diálogo: O filósofo Jean-Paul Sartre ...66

Capítulo 3 – *Meditações e Meditações acerca de Guerra sem testemunhas* ...72

1. Ecos cartesianos em *Guerra sem testemunhas* ...72
 - 1.1 Evidências meditativas ...76
 - 1.2 “Regras” e “método” para o escritor ...80
 - 1.2.1 Uma crítica: profissão e não vocação ...84

2. *Guerra sem testemunhas* e o posicionamento da crítica ...86
3. A inserção de *Guerra sem testemunhas* no gênero ensaio e o recurso das vozes ...91
- 3.1 Laboratório do ensaísta: as vozes em *Guerra sem testemunhas* ...95

Breves considerações finais ...100

Bibliografia ...101

Anexo 1 – Parecer ...114

Anexo 2 – Apêndice ...117

Anexo 3 – Apêndice da edição de 1969 ...132

Anexo 4 - *Guerra sem testemunhas* diante de *Guerra sem testemunhas*: as edições de 1969 e de 1974 ...135

Anexo 5 – Os poemas do “Ciclo de Willy Mompou” ...155

Anexo 6 – Informações advindas das fontes documentais ...165

INTRODUÇÃO

Para os estudiosos da obra de Osman Lins (1924-1978) destacam-se as relações dialogais que o escritor introduz na elaboração de suas obras. Em seus escritos, o leitor é sempre surpreendido pelo cuidado e pelas sutilezas com que Lins estabelece os vínculos com autores, com obras e situações, oferecendo em seus textos uma prática literária consciente e requintada.

Como afirma Hugo Almeida (2004, p.6), “sua narrativa palimpséstica, dialética, polifônica esconde um sem-número de camadas de significados e demanda uma cuidadosa, atenta leitura. Às vezes vagarosa, parágrafo a parágrafo, frase a frase, até palavra por palavra”.

Em confirmação a esse quadro, sua escrita se sobressai pelo estilo intelectual de provocar, estimulando o leitor para uma espécie de fruição ao mesmo tempo sensível, instigante e exigente. Com ciência dessas particularidades, aproximei-me da leitura de *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social, que veio a público por duas editoras: em 1969, pela Livraria Martins, e, em 1974, pela Ática, e, ainda, uma vez mais, Osman Lins chama a atenção pela maneira como desenvolve os temas anunciados no título do próprio livro.

Nessa perspectiva, realçam-se as epígrafes de abertura do referido ensaio: as duas primeiras são da autoria do pernambucano Deolindo Tavares (1918-1942); as outras, do existencialista Jean-Paul Sartre (1905-1980).

As do poeta são as seguintes: “O corpo de Willy é semelhante ao de um cão, de um junco agitado pela brisa”; “Willy chorou e suas lágrimas se transformaram em conchas e ouriços de pontas aguçadas”. Ambas são versos de dois poemas que se encontram em *Poesias* (TAVARES, 1955, p.201 e 203) e pertencem, respectivamente, a “Retrato de Willy Mompou, o poeta louco”, e a “Willy espia o banho de Judith”.

As do filósofo, Osman Lins retirou-as de *Situations II* (1948)¹, a primeira: “Quando o adversário está separado de vós por uma barreira de fogo, deveis julgá-lo em bloco como a encarnação do mal: toda guerra é um maniqueísmo”; a segunda: “... começa para um homem a angústia, e o abandono e os suores de sangue, quando não pode mais ter outra testemunha senão

¹ Osman Lins não assinala as referências da tradução, que não coincidem com *Situações II* (1968), tradução portuguesa de Rui Mário Gonçalves, da Publicações Europa-América, a primeira: “Quando o inimigo está separado de vocês por uma barreira de fogo, devem julgá-lo em bloco como a encarnação do mal: qualquer guerra é um maniqueísmo (SARTRE, 1968, p.115-6). A segunda menção: [...] começam para um homem quando ele é a única testemunha de si próprio; é então que ele esgota o cálice até as fezes, ou seja, que sofre até ao fim a sua condição de homem” (*ibidem*, p.238). Provavelmente, ele mesmo se encarregou de verter para o português.

ele próprio; é então que traga até as fezes o cálice, ou seja, prova integralmente sua condição de homem”.

O que se destaca é que Lins faz a persona da primeira epígrafe, Willy Mompou, migrar para o ensaio, transformando-o ao mesmo tempo em “parceiro”, interlocutor e personagem; com isso, dentre as várias consequências, os elementos poéticos espalham-se pelo texto de *Guerra sem testemunhas*. Se as primeiras epígrafes contribuem dessa forma, as segundas apontam para questões conceituais sobre o escritor e a literatura em diálogo com aspectos do pensamento de Sartre.

De posse dessas constatações, consciente de que analisar o trabalho de um escritor, perscrutar o seu sentido é próprio da crítica e, tocada por todos esses detalhes, o passo seguinte foi iniciar a pesquisa pelo homenageado, Deolindo Tavares, para entender melhor os recursos utilizados por Osman Lins e poder dimensionar o seu papel para o “sentido” da obra.

Até aquele momento, esse poeta era absolutamente desconhecido para mim, e acredito que também para a grande maioria dos pesquisadores, sem contar o grande público. Ao decidir-me por um estudo mais profundo sobre o recém-descoberto autor, foi com muita surpresa que, ao recorrer às bibliotecas, tive acesso a uma única dissertação de mestrado, da autoria de Oswaldo Cesar Rodrigues, apresentada em junho de 2002, sob a orientação da Profa. Dra. Luzilá Gonçalves, da Universidade Federal de Pernambuco: *Fragmentos de um poeta: reflexão crítica da poesia modernista de Deolindo Tavares*.

Diante de reduzidíssima fortuna crítica, investi na compra dos livros pela internet, e tive acesso a *Poemas* (TAVARES, 1949), que é uma seleção de poemas realizada com a colaboração de Gilberto Freyre, Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Também a *Poesias* (TAVARES, 1955), que reúne os poemas, com introdução e notas biográficas de Fausto Cunha, em que dá uma visão mais pormenorizada da experiência literária de Deolindo Tavares.

Ao abrir a Revista *Cult* n.157, maio/2011, deparei com artigo de Silviano Santiago intitulado “Gerações coca-cola”, em que convida o leitor para buscar, dentre as raridades que se pode encontrar nos sebos, *Poemas*, do jovem poeta recifense Deolindo Tavares. Até então, não tinha tido conhecimento de um crítico atual que tivesse feito referência ao escritor, muito pelo contrário...

Se o nome de Deolindo Tavares recebeu um olhar mais acurado, isso se deveu ao silêncio que o envolve. No que concerne ao filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, isso não acontece, as bibliotecas e livrarias estão plenas de suas obras e de seus comentadores; assim, farei um recorte bem definido em torno de uma de suas produções, *Qu'est-ce que la littérature?*

(SARTRE, 1948) de onde procedem as citações e muitas das referências destacadas por Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*.

Com a convicção de que um escritor se revela nas entrelinhas, em que o analista pode se situar para investigar e interpretar, parti em busca de mais informações para entender melhor as escolhas desses autores que, em realidade, fazem as “honras” na abertura do ensaio osmaniano.

A escolha de uma epígrafe, via de regra, tem a ver com a sintonia de objetivos de quem a escolhe, principalmente no caso de Osman Lins; ele não lançaria mão de algo desse porte só com o objetivo de enfeitar ou usar um espaço que pode ser ocupado. Isso se confirma nos apontamentos e estudos realizados para escrever *Guerra sem testemunhas* dedicados a essa questão, o que mostra o empenho que dispensou ao assunto.

Proposital ou não, a questão é que por meio das epígrafes o leitor tem acesso à “chave” que abre para a tomada de conhecimento das duas estruturas que sustentam o ensaio *Guerra sem testemunhas*: a da estética, que se evidencia por meio da referência à poética de Deolindo Tavares, e a conceitual, que o nome de Jean-Paul Sartre concentra.

Em meu processo investigativo sobre *Guerra sem testemunhas*, fui aos arquivos “Osman Lins” sediados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) e na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, no intuito de encontrar fontes primárias sobre o referido ensaio. Nesse último, tive acesso aos originais manuscritos e datiloscritos, além do *Diário* de sua realização. No IEB, encontrei textos apresentados em colóquio e congresso, as críticas e resenhas publicadas em revista e jornais como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo*, *Estado de Minas*, *Tribuna da Bahia*, em que se destacam nomes como: Carlos Acúio, Hélio Pólvora, José Geraldo Nogueira Moutinho, Laís Corrêa de Araújo, Maria Lúcia Lepecki, Nelly Novaes Coelho, Telénia Hill.

As questões que surgiram dessas pesquisas e das análises podem ser assim equacionadas:

- De que forma o ensaio encontra-se tensionado em *Guerra sem testemunhas*?
- Como o ângulo de análises é construído pelo autor?
- Qual o grau de interferência da poética de Deolindo Tavares e das questões filosóficas de Jean-Paul Sartre na constituição de *Guerra sem testemunhas*?

Com o intuito de responder às perguntas acima, proponho a seguinte hipótese: para elaborar exercício de reflexão sobre o escritor e suas implicações, Osman Lins precisou estar fora e ao mesmo tempo dentro do ato de escrever. Para isso, mergulhou na própria alma de poeta e de lá extraiu a “poesia”. A ela deu existência no espaço das páginas de seu ensaio e estabeleceu um diálogo de igual para igual com um duplo, nomeado “Willy Mompou”, espelhado do ciclo de poemas de seu contrerrâneo, o poeta Deolindo Tavares. Por meio dessa memória, ele foi incorporado na elaboração de *Guerra sem testemunhas*, ampliando a relação dialógica intertextual. Tudo isso, além de remeter a questões de âmbito poético, também requereu o aspecto filosófico de suas reflexões, pois o pensamento de Jean-Paul Sartre está continuamente servindo de contraponto ou de sustentação para que Osman Lins exponha suas preocupações acerca do “escritor”, de sua “condição” e da “realidade social”.

Em outras palavras, e resumidamente, para o desenvolvimento dessa proposta aprofundei as pesquisas bibliográficas sobre o poeta Deolindo Tavares e registrei comentários de alguns de seus poemas; além de certas reflexões acerca de *Que é a literatura?*, de Jean-Paul Sartre. Fui também às fontes primárias que Osman Lins produziu para escrever *Guerra sem testemunhas*. Todo esse material foi organizado, visando a uma leitura relacional e intertextual – como método e organização deste trabalho, em que o encadeamento entre textos e conceitos são um desafio de apreensão de sua unidade textual.

No Capítulo 1, sob o título “Uma apresentação de *Guerra sem testemunhas*”, serão oferecidas informações acerca de suas fontes documentais; em seguida, um cotejamento para aquilatar as alterações ocorridas, já que, para a segunda edição, Osman Lins escreve uma “Nota Preliminar”, declarando mudanças sem especificar quais. Na sequência, avaliar o teor de certos cortes, buscando um olhar nietzschiniano sobre as críticas empreendidas, em que questões históricas e políticas têm papel relevante.

O Capítulo 2, “*Guerra sem testemunhas*: diálogos fundamentais”, abrirei com o aspecto teórico acerca das epígrafes, sob a ótica de Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (2007); depois, tratarei da memória do poeta Deolindo Tavares, com alguns detalhes biográficos e um breve olhar sobre alguns de seus poemas, além de um estudo antroponímico de Willy Mompou; e concluirei, fazendo referência ao pensamento de Jean-Paul Sartre, apoiada nas reflexões de Leyla Perrone-Moisés, em *com Roland Barthes* (2012) e Franklin Leopoldo e Silva, em *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios* (2004).

No último momento do trabalho, no Capítulo 3, “Meditações sobre o gênero ensaístico e *Meditações em Guerra sem testemunhas*”, serão identificados ecos cartesianos nas práticas

de Osman Lins. Para isso, será mostrado um diálogo com *Meditações e Discurso do Método*, de René Descartes (1596-1650), sua contribuição para o ensaio em si, *Guerra sem testemunhas*, e como indicação de método e organização para quem queira enveredar pela carreira de escritor. Em continuidade, destaque para certa posição da crítica acerca desse trabalho do escritor pernambucano. Será analisado o ensaio como gênero literário que, originariamente, carrega as implicações de uma escrita ampla e fronteiriça, para isso, o *corpus* teórico será composto por aspectos herdados de Michel de Montaigne (1533-1592), em *Ensaaios*, e “O ensaio como forma”, de Theodor W. Adorno, em *Notas de literatura I* (2003). Assim, terei a oportunidade de expor a maneira como Osman Lins alimenta o espectro dessa categoria literária, ao entrelaçar o poético e o reflexivo, na defesa de suas ideias, gerando como consequências desse experimentalismo uma questão não consensual entre os críticos quanto ao emprego dos duplos. Para fechar, defenderei que Osman Lins em seu desbravar estilístico usa de um potencial que pertence ao gênero, e as “vozes” contribuem para provocar as tensões e os desdobramentos narrativos.

Convém acrescentar que encontrei alguns trabalhos referentes a *Guerra sem testemunhas* que tangem em alguns desses aspectos, como: *Osman Lins: crítica e criação*, de Ana Luiza Andrade (1987), em que a autora apresenta um estudo no Capítulo II, intitulado “*Guerra sem testemunhas*”; em *Osman Lins: uma biografia literária*, de Regina Igel (1988), no item “Crônicas e ensaios”, a análise denominada “*Guerra sem testemunhas*”; em *A obra de arte e seu intérprete*, de Odalice de Castro Silva (2000); o artigo “A interpenetração romance-ensaio em *A rainha dos cárceres da Grécia* e *Guerra sem testemunhas*”, de Renata Rocha Ribeiro (2009); “Osman Lins: o leitor e o escritor”, de Inara Ribeiro Gomes (2011); e a comunicação “Critique et création littéraire: Osman Lins avec Gide et le nouveau roman”, de Sandra Nitrini (2014); o artigo “Testemunhos de uma ‘guerra sem testemunhas’” de Nelson Luís Barbosa (2014), publicado na revista eletrônica *Eutomia* da UFPE.

Com certeza, não estão contempladas todas as publicações, mas é um ponto de partida significativo para os estudos e debates do que denomino a “a questão do ensaio e das parcerias” em *Guerra sem testemunhas*.

Para finalizar esta Introdução, apresento algumas razões de minha escolha por Osman Lins. Em primeiro, por sua leitura se constituir uma fonte esclarecedora dos bastidores do “ato de escrever”, que interessa tanto a leitores quanto a escritores e, normalmente, essa é uma situação que não costuma ser discutida nem conhecida publicamente. Segundo, por seu interesse pela cultura e pelo conhecimento como forma de emancipação do ser humano.

Terceiro, pelo experimentalismo com que o autor elabora o ensaio, desenvolve a sua poética e articula seus conceitos. A última, de ordem subjetiva, mas, em muitos momentos, foi a que alavancou todos os outros motivos, por ter me propiciado a vivência do “bom combate” ao acompanhar “o tema quase romanesco do indivíduo numa hora de crise, questionando, só, ao longo de dois anos, a grandeza e a miséria do ofício de escrever, centro da sua existência” (LINS, 1974, p.12).

CAPÍTULO 1

UMA APRESENTAÇÃO DE *GUERRA SEM TESTEMUNHAS*

“O embaraço de ter de escrever sobre um grande assunto me obrigou a considerar o problema e a enunciá-lo antes de me dedicar a resolvê-lo.”

(VALÉRY, 1996, p.9)

A epígrafe acima caracteriza a proposta que baliza este primeiro capítulo de estudo da obra de Osman Lins, *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social. Como afirma Paul Valéry (1871-1945): tratar de um “grande assunto” e escrever sobre ele causa-nos embaraço. Assim acontece com esse livro do escritor pernambucano.

Por essa razão, este capítulo terá como objetivo fazer uma exposição do ensaio *Guerra sem testemunhas*, em que serão apresentados documentos encontrados nos acervos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Estão incluídos o *Diário* de sua elaboração, que Osman Lins teve o cuidado de realizar, no período em que redigiu o livro, bem como os manuscritos e datiloscritos do processo de sua consecução.

Foi realizado um cotejamento entre as duas edições, a de 1969 e a de 1974, por tratar-se não de uma reimpressão, mas de duas versões distintas que vieram a público. Nesta última, a de 1974, pode-se constatar a introdução de “Nota Preliminar” com a indicação de supressão e introdução de trechos. Certas alterações estarão contempladas em *Mea culpa*, em que será aberto espaço para refletir as suspeitas do autor quanto às recusas de reedição do livro, embora tenha ocorrido sucesso na vendagem e no interesse do público. Será, também, o momento de se abordar o teor das críticas de Osman Lins dispensadas sobre certos nomes de nossas letras.

1. As fontes documentais de *Guerra sem testemunhas*

Entre os documentos sediados na Fundação Casa de Rui Barbosa, na pasta Ensaios, encontram-se duas revistas: *Marketing*, datada de agosto/setembro de 1967, e um exemplar da *Revista de Teatro SBAT* – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em número comemorativo

ao seu cinquentenário (1917-1967). Porém, quase nada se pode acessar de seus conteúdos diante das inúmeras colagens afixadas em suas páginas, conquanto certos trechos tenham sido poupados, provavelmente, em razão da conveniência do artigo publicado.

As folhas desses periódicos foram usadas como suporte, arquivo, painel para receber as pesquisas que Osman Lins realizava. Ele dividiu-os em partes, em cada uma foi grampeada uma etiqueta que se destaca, cada qual indicativa dos temas dos capítulos que viriam a compor o ensaio *Guerra sem testemunhas*, como: “Leitor”, “Livro”, “Editor”, “Teatro”.

Dessa forma, o material mostra como o autor coletava, fazia suas análises e pesquisas, datilografando-os e comentando-os, além de serem encontrados textos recortados de jornais, traduzindo-se em amplo acervo de consultas realizadas por Osman Lins, uma espécie de “banco de memórias”.

Nessas colagens encontram-se inúmeros trechos referentes a *Situation II*, de Jean-Paul Sartre, deixando patente a preocupação de Osman Lins em destacar muitos dos pontos defendidos pelo autor francês, além de menções a *Teoria literária*, de René Wellek e Austin Warren; *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir; *Le nombre d’or*, de Matila G. Ghyka; *Du rythme dans la versification française*, de E. D’ Eichtal; *L’esprit du temps*, de Edgard Morin; *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido, entre muitos outros.

Em meio a esse material encontram-se estudos e avaliações sobre a origem da fabricação do livro, do papel, da impressão, do volume de bolso, dos jornais, além de assuntos diversos que, de uma maneira ou de outra, relacionavam-se aos temas defendidos.

Percebe-se também que sua atenção não estava só voltada para autores ligados à literatura, mas compunham um leque de interlocução mais amplo em várias outras frentes, como: Platão, Plotino, Bergson, Cocteau, Taine, Eluard, Benedito Nunes, Schiller.

Mostra seu interesse em investigar sobre a literatura, o significado de ser de um ficcionista; aprofundou suas análises de temas como inspiração e vocação, bem como sobre o valor da escrita, a “posição do escritor no mundo”, “prêmios literários”, “censura”, “críticos”, “leitor”, “teatro”, “editor”.

Dedicou ampla análise acerca do Teatro. Na época em que escrevia *Guerra sem testemunhas*, estava envolvido com um grupo de atores empenhados em redigir um “Manifesto dos autores teatrais”. Nesse documento, que lá se encontra, há a denúncia contra a escolha do tipo de repertório e montagens brasileiras, que só beneficiavam o empresariado e os autores estrangeiros, deixando desprestigiados, além de outros elementos, os textos nacionais. Material

esse que se encontra refletido no Capítulo VI de *Guerra sem testemunhas*, em que abre espaço para tratar dos problemas relativos ao escritor e o mundo teatral.

Em seguida, há estudos mais longos, um deles intitulado “Problemas e dilemas do escritor brasileiro” que, em realidade, reproduz uma “palestra pronunciada dia 23 de outubro e à qual seguiram-se debates [s/d]”, que trata das dificuldades do escritor, principalmente do jovem, que não tem como oferecer experiência anterior, e que se vê em dificuldades para conseguir a sua primeira publicação.

Há um artigo e várias anotações sobre facetas da censura; em outro, sem título, Osman Lins aponta as dificuldades de nosso país diante de um “exíguo” número de público leitor e faz uma viagem pelo mundo, avaliando o hábito da leitura e suas consequências em vários países.

Merece menção o documento por sua participação na comissão que fez a apreciação dos livros do prof. José Cretella Junior, *Português moderno*,² para a 1ª e a 2ª séries, cuja experiência reverbera diretamente no Capítulo IX de *Guerra sem testemunhas*, em que critica o descaso como são selecionados os textos de nossos escritores para serem citados nos livros escolares, bem como a maneira de apresentá-los aos alunos. No caso desse autor do livro avaliado, ele “acedeu” para uma “discussão cordial”, o que não se deu com os personagens de *Guerra sem testemunhas*, o que espelhou como se deu na vida real, cuja situação enfrentada está registrada em *Um mundo estagnado* (1966).

Enfim, esses são alguns dos documentos que lá estão guardados. Foi importante percorrê-los, pois o conhecimento desse conjunto de fontes permitiu uma avaliação mais precisa do processo criador de Osman Lins, o seu *locus*, a partir do qual ele defende suas ideias e organiza o seu universo de pesquisa.

1.1 Os Diários de Osman Lins

Como assinalado, dentre os documentos encontrados está o *Diário* de Osman Lins, que contém informações sobre a realização de *Guerra sem testemunhas*, composto de 32 folhas soltas de papel sulfite, em grande parte datiloscritas, em parte manuscritas.

Lê-se, na primeira página, a anotação do início em que o livro começou a ser escrito, 1965, mais abaixo, dezembro, 13: “Escrevi o 1º § do livro, começando a narrar a dificuldade em que me encontro para resolvê-lo”.

² O “Parecer” encontra-se no Anexo 1.

Após passar pelas anotações dos anos 1966, 1967, chega-se ao registro do dia 5.6.1968, uma quarta-feira: “Enfim, datilografado e relido o manuscrito. Entrego-o hoje, às 16:30, ao editor”, encerrando o seu Diário. Estava concluído *Guerra sem testemunhas*.

Em todos esses anos, observa-se que Osman Lins teve o cuidado de registrar várias situações, seu dia a dia, semana após semana, mês a mês, ano após ano, o esforço, as alegrias, as dificuldades e angústias na elaboração de *Guerra sem testemunhas*. Esse documento se caracteriza pelo detalhamento. Ali estão anotados não só assuntos referentes ao seu próprio trabalho, mas também acontecimentos de sua vida pessoal, como: ir ao cinema, ao dentista, fazer exercícios físicos, visitar e receber amigos e familiares e também incluindo acontecimentos nacionais e internacionais estampados nos noticiários.

Discorrer sobre esse *Diário* não é tarefa das mais simples; ele é complexo pela riqueza de informações que oferece e, em muitos momentos, há dificuldade em se entender a parte manuscrita. Sua exploração exigiria tempo e dedicação exclusiva, razão pela qual deixo registrada a sua existência e importância que oferece para o conhecimento do autor, da obra em si, e de outras facetas da prática literária de Osman Lins.

O tema “diário” não se esgota com essas informações, é bastante amplo; diga-se que desse documento originário surgiram duas outras versões. Na seguinte, as anotações apresentam-se condensadas e foram deixadas de lado muitas das particularidades da vida cotidiana do autor; para se fixar no drama do escritor no enfrentamento de suas próprias angústias e incertezas no ato de escrever. Tais informações aparecem formatadas, impressas em oficina gráfica, em dezesseis páginas, incluindo a capa que recebeu um título “APÊNDICE” “DIÁRIO DA OBRA”. A palavra apêndice não está correta (APEDICE), porém, logo em seguida, está assinalada a necessidade de alteração (ÊN); assim como essa anotação, todo o livreto apresenta sinal de revisão, com as indicações das correções a serem feitas; demonstrando as várias falhas de impressão que alguém se incumbiu de apontar.

Apesar disso, ao que parece, esse segundo *Diário* não chegou às mãos do leitor; o texto não foi publicado. Nesse pequeno opúsculo, Osman Lins apresenta uma breve introdução, revela as suas intenções com relação às próprias anotações e mostra o papel que esse tipo de registro desempenhou para a feitura de *Guerra sem testemunhas*. A seguir exponho suas palavras de abertura; o conteúdo integral encontra-se no Anexo 2 -, sob o título “Apêndice”.

Estas notas objetivam informar o leitor pouco familiarizado com o trabalho literário das dificuldades que em geral enfrenta o escritor na realização de uma

obra: suas perplexidades, desânimos, a busca de soluções, a luta secreta com o texto.

A transcrição, apenas parcial, foi reduzida ao mínimo. Omitimos, quase sistematicamente, os motivos das interrupções, só mencionados em alguns casos. Anotamos alguns pormenores que não se referem diretamente à obra, mas dizem respeito à vida normal de um escritor.

O A. tem por hábito trabalhar de segunda a sexta-feira; suspendendo a tarefa nos fins de semana. A resistência do escrito, que algumas vezes, como se verá, progredia com excessiva lentidão, levou-o porém a trabalhar vários sábados e mesmo alguns domingos. As horas de trabalho foram em geral as da manhã. Reservadas as noites para leitura, concertos, distrações, relações de amizade. Quase inexistentes as referências a acontecimentos exteriores; as aqui transcritas destinam-se apenas a situar no tempo a época em que foi escrito o livro.

Depois dessa versão descrita, ainda foi organizada mais uma, intitulada somente “Apêndice”; trata-se de uma súmula mais compacta ainda, a qual não foi encontrada em nenhum dos Arquivos, mas consta na primeira publicação, a edição de 1969, de *Guerra sem testemunhas*, porém não se lê na de 1974. Por também apresentar inicialmente uma breve explicação ao leitor, diferente do documento apresentado antes, transcrevo-a a seguir. O conteúdo total desse terceiro *Diário* encontra-se no Anexo 3.

Afigura-se-nos oportuno – desde que não habituais as confidências de escritores sobre o esforço dispensado na realização de seus livros – acrescentar, como apêndice a obra que se ocupa, justamente, de problemas relacionados com o exercício das letras, as notas que se seguem, extraídas do diário mantido pelo autor durante os meses em que a escreveu. (LINS, 1969, p.283)

2. *Guerra sem testemunhas* diante de *Guerra sem testemunhas*: as edições de 1969 e 1974

Pelas mudanças noticiadas na “Nota Preliminar” de *Guerra sem testemunhas*, foi necessário um trabalho de cotejamento entre esses dois momentos da obra, a fim de tomar conhecimento das mudanças realizadas por Osman Lins. Só dessa forma o trabalho de pesquisa

poderia continuar, primeiro pela tomada de ciência do dimensionamento que as alterações produziram; segundo, pela definição por uma das edições para pautar o trabalho.

O paralelismo realizado propiciou o conhecimento do teor das mudanças que aconteceram, que vão desde uma troca sinonímica e ampliação de informações sobre leis referentes à atividade do escritor, até a supressão de nomes e cortes de partes polêmicas, algumas das quais serão tratadas mais adiante.

Por uma questão de objetividade, o conteúdo integral do cotejamento encontra-se no Anexo 4.

2.1 A “Nota Preliminar” para a edição de 1974

Apresento a seguir a “Nota Preliminar” (1974), cuja leitura foi decisiva para a necessidade de confrontar os dois momentos de *Guerra sem testemunhas*.

NOTA PRELIMINAR

Esgotou-se em poucos meses a primeira edição deste livro. Curiosamente, ilustrando observações constantes do capítulo V, não foi reeditado em seguida. Jamais consegui obter, do editor, os motivos da recusa; tenho, entretanto, razões para supor que se ligavam justamente àquelas páginas onde a máquina editorial é analisada. Tentei outros editores e, sempre comprovando o que já estava no livro, também eles revelaram-se pouco interessados. Depois, foi a vez de o próprio autor evitar reeditá-lo, mesmo quando a publicadora original passou de súbito a mostrar-se acessível à ideia da reimpressão. Concluía, ele, a essa altura, novo romance e pensava em conduzir de modo diferente o seu problema editorial. Por tudo isto, só agora, aproximadamente cinco anos passados desde o lançamento, vem à luz nova edição do ensaio. Pouco acrescentei ao texto: algumas notas de pé de página, sempre assinaladas com asteriscos. (As notas constantes da 1ª edição aparecem numeradas.) Em compensação, efetuei alguns cortes. Qual a razão deles? Havia observações, em geral bastante ásperas, sobre determinados nomes. Quase todos perderam a evidência de que então desfrutavam; e, fato mais grave, há os mortos. Por que manter essas páginas? Duas considerações ainda me ocorreram. Aprendi ser um tanto discutível combater indivíduos em

texto destinado a livro, objeto propenso a certa permanência, enquanto os homens... O jornal, tão fugaz quanto eles, eis o veículo próprio se os temos em mira. Mas existe a segunda consideração e é que hoje, quando o poder abriga certas personalidades contra qualquer reparo ou discussão, talvez pratiquemos uma espécie nova – e temporária, confio – de equidade poupando os indefesos. Houve também alguns trechos pouco numerosos, que eliminei por me parecerem hoje insuficientemente resolvidos. Refazê-los? Corresponde este livro a um período da minha vida e acho que seria destoante nele introduzir a sombra de alguém que, sendo o mesmo que o assinou, é contudo outro homem. Por idêntica razão deixei de introduzir aqui e ali, não obstante a tentação, citações colhidas em leituras recentes e que decerto enriqueceriam certos passos, iluminando-os. Vejo, além do mais, a obra literária – e a obra de arte em geral –, pelo menos em suas expressões mais elevadas, com ainda maior amplitude do que há cinco anos: parece-me hoje algo mais potente, mais irisado e mais rico em suas virtualidades. A visão anterior, um pouco menos sutil e quem sabe mais orgulhosa, estágio certamente necessário na luta por compreender entidade tão perturbadora, despontara incidentalmente no livro, sem afetar portanto o conjunto. O escasso papel desempenhado, então, pelo conceito hoje reformulado, faz supor que uma certa obscura noção de provisoriedade jazia em meu espírito, latente. Guardei-me de atualizar de algum modo os ocasionais dados estatísticos. Afinal, este não é um relatório periódico e os números presentes no texto cumprem funções que não dependem da sua novidade. Entrelaçam-se, nos dez capítulos do ensaio, duas correntes: uma confessional e uma polêmica. Os críticos e a imprensa – que, aliás, revelaram pela obra interesse pouco habitual – foram em geral mais sensíveis ao seu lado polêmico talvez por mais corrente a confissão que o combate solitário. As análises francas do mundo editorial e do mundo teatral no Brasil suscitaram reações mais claras que o tema quase romanesco do indivíduo numa hora de crise, questionando, só, ao longo de dois anos, a grandeza e a miséria do ofício de escrever, centro da sua existência. Desejaria não fosse obscurecido esse lado: ele documenta uma paixão que o autor sonha acender ou intensificar em outros homens. (LINS, 1974a, p.11-12)

2.2 Os cortes para a edição de 1974

Dentre os vários cortes e alterações que Osman Lins imprimiu para a edição de 1974, está a supressão de um trecho do Capítulo IX, “O escritor e as várias formas de crítica”, que, na edição de 1969, encontram-se nas páginas 226-8, e na nova edição faria parte do conteúdo iniciado na página 181. A seguir, será destacado o texto excluído:

A esse curioso princípio nem sempre corresponde (paradoxo difícil de entender) uma atitude de alheamento em matéria de política. Exemplo curioso, neste sentido, o do Sr. O. M. CARPEAUX. Havendo publicado na imprensa paulista, em doze meses, vinte e três artigos sobre livros, em nenhum se ocupou da nossa literatura. E não se pode invocar o pressuposto de que obra alguma surgiu, no entretanto, capaz de merecer um olhar desse homem de letras – tão sensível, em compensação, aos poetas esquimós, aos romancistas da Bulgária ou da Costa do Marfim, a contistas de Odessa, da Terra de Baffin ou de Singapura. Mais lamentável ainda é que o enciclopedismo desses críticos não nos tem sido útil como fator de atualização, mantendo-nos em dia com os experimentos literários válidos, surgidos em outros pontos do mundo. As informações que nos aportam, quando não antigas, são fragmentárias e lhes falta critério seletivo. Chegam-nos, muitas vezes, com decênios de atraso, ou mesmo séculos: tal é o caso de STERNE, ainda fora de circulação entre nós. (*)

[Segue-se a nota chamada no asterisco]

[*Mereceriam talvez um parágrafo os intelectuais portugueses aqui expatriados. Para eles, quase só existem, indiferentes que são à literatura brasileira, obras originárias de Portugal e colônias. Quando lhes sucede afastarem-se disto, é que irão dissertar sobre a vida de Picasso ou a vocação de Conrad, assuntos que revelam, no mínimo, letargia intelectual. Em 66, num só veículo, um de seus representantes assinou trinta artigos de crítica; pelo menos vinte e seis tratavam de escritores e poetas angolanos, portugueses, moçambicanos, caboverdeanos etc., em geral de segunda ordem. Também é estranhável que, inclinados a refletir, com insistência um pouco fatigante, sobre CAMILO e EÇA, não se empenhem em servir, com objetividade, a própria cultura, no que possui de novo e válido. Raríssimo que se manifestem sobre

nomes verdadeiramente importantes nas modernas letras portuguesas, como um VERGÍLIO FERREIRA ou uma MARIA JUDITH DE CARVALHO.]

[*fim da nota em asterisco*]

– Outros, enquanto isto, ocupam-se de livros que merecem atenção e que se relacionam, de um modo ou de outro, com a vida cultural brasileira. Salientaríamos, dentre eles, o Sr. WILSON MARTINS, no momento o mais ativo, pode-se mesmo dizer o mais tenaz dos críticos brasileiros, com a média de quarenta a quarenta e cinco artigos anuais, trabalho útil e de grande envergadura.

– Tudo isso é verdade. Mas também é certo que tais livros, agrupados, não raramente, às dezenas em um só artigo, como já deve ter observado, merecem apenas quatro ou cinco linhas cada um (solução pouco indicada mesmo num *book reviewer*), entremeadas de generalizações e improvisos mais ou menos felizes, uma vez que a sua inteligência e a arte do sofisma – na qual é inexcedível – lhe permitem estender-se com brilho, indiferentemente, sobre a Eucaristia, a filosofia de Kant ou a indústria metalúrgica. Dedique, no entanto, várias laudas a um livro ou examine em meia dúzia de parágrafos a produção livresca do país no último trimestre, visa incutir nos leitores, através de sua militância, de resto admirável sob muitos aspectos, a ideia de que, detendo em seu espírito a sabedoria do Universo, está credenciado a emitir, continuamente, juízos infalíveis e definitivos, mesmo sobre livros que apenas folheou. Com tal argúcia alcança os efeitos procurados, que a leitura de seus veredictos, proferidos *ex auctoritate legis*, chega a ser nociva a quem se proponha a carreira das letras. Impossível encontrar, em suas palavras, motivo algum de encorajamento: ambicionará, quando muito, o futuro escritor, se der crédito a um de seus jogos de palavras, apurar o estilo e passar a vida toda em busca de um assunto, ou levar consigo, até à morte, assuntos à procura de um estilo. Pelo que se conclui de seus artigos, todos os outros escritores, ainda os mais eminentes, sabem menos a respeito de tudo, inclusive a respeito do seu próprio ofício, do que deviam saber. Assemelham-se às crianças, tentando ingenuamente decifrar enigmas cujas chaves só ele, e mais ninguém – talvez nem Deus – possui. Discernindo, como poucos, o gênero de livros que cabe criticar, falseia como crítico suas relações com a obra examinada. Sua atitude, a meu ver, inválida para a literatura, serve a outros fins: fixar a imagem transcendente que nos propõe de si mesmo.

Não haverá, por conseguinte, nesse quadro um tanto sombrio, aspectos favoráveis?

Como se pôde observar, as críticas de Osman Lins são bastante contundentes, porém, ficar somente com esse ângulo de sua expressão é esquecer questões básicas que alavancaram a prática da literatura em sua vida e o valor que ele reputava ao conhecimento. No item seguinte, procurar-se-á olhar essa atitude, não com benevolência, mas por outras razões que podem ser avaliadas como determinantes para tal tomada de atitude.

Também foram suprimidas para a nova edição de 1974 as menções a Benedito Nunes³ (1909-2011), Eduardo Portella⁴ (1932-), Luiz Costa Lima Filho⁵ (1937-), mesmo tendo tecido comentários favoráveis e reconhecendo que eles desfrutam de prestígio cultural; e reafirmado suas esperanças ao lembrar a atuação desses escritores e estudiosos brasileiros. Optou por eliminar também as referências a Cacilda Becker⁶ (1921-1969) e Massaud Moisés⁷ (1928-).

Ainda se pode mencionar que Osman Lins, na “Nota Preliminar”, em tom confessional, justifica a eliminação de outros trechos do livro, os “insuficientemente resolvidos”, pois refazê-los não seria conveniente; e explica suas razões: o livro é parte de um período da sua vida e acredita ser “destoante nele introduzir a sombra de alguém que, sendo o mesmo que o assinou, é contudo outro homem”, e pela mesma justificativa deixou “de introduzir aqui e ali, não obstante a tentação, citações colhidas em leituras recentes e que decerto enriqueceriam certos passos, iluminando-os” (LINS, 1974a, p.12), mas que, segundo ele, não se justificaria refazer o trabalho. Com o passar do tempo, ele diz ter conquistado um olhar sobre “a obra literária – e a obra de arte em geral –, pelo menos em suas expressões mais elevadas, com ainda maior amplitude do que há cinco anos” (*ibidem*) quando comparada com a anterior que se apresentava “um pouco menos sutil e quem sabe mais orgulhosa, estágio certamente necessário na luta por compreender entidade tão perturbadora”. E encerra sua “Apresentação” com o reconhecimento de que “uma certa obscura noção de provisoriidade jazia em meu espírito” (*ibidem*).

As alterações e declarações de Osman Lins abrem margem para que tais atitudes sejam interpretadas, em certo aspecto, como um ato de *mea culpa*.

³ Na edição de 1969, o nome de Benedito Nunes aparece na p.228.

⁴ Na edição de 1969, o nome de Eduardo Portella aparece na p.228.

⁵ Na edição de 1969, o nome de Luiz Costa Lima Filho aparece na p.228.

⁶ Na edição de 1969, o nome de Cacilda Becker aparece na p.126.

⁷ Na edição de 1969, o nome de Massaud Moisés aparece na p.218.

3. *Mea culpa*

Guerra sem testemunhas, em muitos momentos, por sua linguagem direta e objetiva em suas análises, oferece ao leitor, com franqueza de declarações, informações sobre as mazelas da máquina editorial e dos chamados “homens de letras”, que chegam a causar impacto. Tudo leva a crer que devido à posição assumida pelo autor, ele precisou enfrentar o ônus da polêmica que desencadeou, situação que, depois de cotejadas as duas edições, foi possível entender com maior profundidade as suas palavras na “Nota Preliminar”.

Na abertura do livro de 1974 Lins cumpre como que uma espécie de última etapa e ao mesmo tempo de reflexões primeiras de *Guerra sem testemunhas*, ao finalizar com a menção de que ao longo do ensaio encontram-se entrelaçadas “duas correntes: uma confessional e uma polêmica”. A que mais causou interesse por parte da crítica e da imprensa foi o lado polêmico, mas que ele não gostaria de que fosse deixado de lado a que registra a “paixão que o autor sonha acender ou intensificar em outros homens” (LINS, 1974a, p.12), o que se dá conta o leitor ao concluir o livro, pois este é o ideal que está amplamente disseminado por toda a obra.

Nesse texto, redigido para a segunda edição, como já visto no item 2.1, Osman Lins deixa transparecer que foi além de certa medida, em suas críticas, o que deve ter lhe ocasionado resistência quando no intento de republicação do livro. Ele mesmo afirma que “curiosamente, ilustrando observações” expostas no capítulo V (“O Escritor e a Máquina Editorial”), não conseguiu reeditá-lo, o que só ocorreu depois de certo tempo, muito embora as editoras tenham voltado a se interessar.

Lins também justifica o adiamento da publicação; por se encontrar, naquela fase, ocupado com outros trabalhos e preferiu postergá-la. Só após cinco anos, não sem passar por uma nova análise, o livro voltou a circular por outra editora, com algumas mudanças nas notas de rodapé, alguns cortes que julgou necessário realizar e a supressão de certos dados estatísticos por terem perdido sua função.

Ao reconhecer a causa da resistência enfrentada, Osman Lins deixa transparecer o seu *mea culpa*, que pode ser identificado a partir do momento em que entende que a recusa pode estar vinculada às suas críticas e ironias espalhadas pelo livro, que atingem nomes de projeção da crítica literária. Essa posição se fortalece ainda mais quando se põe na balança o peso de suas palavras, ao afirmar que a atividade do editor implica uma vida “pobre em atos puros” (*ibidem*, p.83).

Com isso, tem-se a impressão de que ele atçou muito de perto “a fera”, cuja atitude acabou por redundar numa situação que lhe foi desfavorável; porém, tal atitude não pode ser entendida como uma mudança no modo dele enfrentar a situação, mas, quem sabe, ter vislumbrado a possibilidade de tê-la expressado de outra forma.

Tal avaliação encontra respaldo pela sua decisão em cortar certos trechos em que havia “observações” “bastante ásperas, sobre determinados nomes”; ao eliminar informações sobre certas pessoas, por entender que perderam “a evidência de que então desfrutavam”, inclui nessa decisão o fato de que “há os mortos”; por reconhecer que aprendeu “ser um tanto discutível combater indivíduos em texto destinado a livro, objeto propenso a certa permanência, enquanto os homens...”. Complementa as suas justificativas: “hoje quando o poder abriga certas personalidades contra qualquer reparo ou discussão, talvez pratiquemos uma espécie nova – temporária, confio – de equidade poupando os indefesos” (LINS, 1974a, p.11).

Como se observa, embora mostre reconhecer os limites, a extensão e o peso que suas avaliações conduziram, ainda assim, destila mais uma crítica, ao se dizer “preocupado” com “os indefesos do poder”. Por tal razão, o título deste item só pode comportar um *mea culpa*, mas não *mea máxima culpa*, pois, que seria a postura do penitente confesso e convicto diante de suas faltas.

Como mostrado, no rol dos retirados e atingidos por suas críticas estão Otto Maria Carpeaux (1900-1978) e Wilson Martins (1921-2010). Suas censuras bastante explícitas podem, porém, ser avaliadas não como uma tentativa de ferir a imagem de intelectuais ou de um ataque gratuito a pessoas, simplesmente para denegri-las. Sua contundência quando analisada a partir de condições históricas, políticas e econômicas de nossas raízes culturais mostra que suas observações estão vinculadas a camadas profundas de eventos que se acumulam e se justapõem sobre a reprovação expressa.

No intuito de analisar esses comentários de Osman Lins, a seguir recorrerei à crítica categórica de Nietzsche (1844-1900) em *Ecce homo* (2013) por esta oferecer um tipo de reflexão que contribui para um entendimento mais amplo acerca da atitude direta, franca e o espírito combativo do escritor pernambucano.

3.1 Um olhar nietzchiniano sobre as críticas de Osman Lins

Para o filósofo alemão, para se entrar numa guerra é preciso uma natureza forte, um “*pathos agressivo*”, pois não se é inimigo quando se quer, precisa-se “poder” ser inimigo. Não

é qualquer um que pode assumir uma posição de crítica ou ter capacidade para fazer uso desse tipo de resistência, que advém por uma forte necessidade tanto “quanto o sentimento de vingança e rancor” está ligado à fraqueza.

O espírito agressor encontra força na oposição, é ela que lhe servirá como “uma espécie de *medida*” (NIETZSCHE, 2013, p.29), pois, para que o crescimento se dê, há a necessidade de um opositor “ou problema à altura do ‘duelo’ que enseja, o duelo não pode se estabelecer sem bases, ele exige honestidade de armas e forças”.

Como se constata, o escritor pernambucano não foi apontar falhas na escrita de alguém desconhecido, mas justamente sobre os que estavam em evidência na crítica literária, que eram lidos e acompanhados em jornais ou livros, por muitos leitores. Assim como ele, as avaliações partiam de intelectuais que transitavam pelos caminhos da literatura e da crítica. A proposta osmaniana não visou “subjugar” ou atingir “quaisquer resistências, mas sim aquelas contra as quais há que investir toda a força, agilidade e mestria das armas”, justamente por serem iguais as suas – no embate é fundamental a equiparação dos adversários, “quando se vê algo abaixo de si, *não há que fazer a guerra*” (*ibidem*).

O viés do olhar nietzschiano aponta quatro razões para se entrar numa guerra, cujos princípios estão identificados na posição assumida por Osman Lins. Segundo Nietzsche, sempre: **1.** Atacar causas vitoriosas; ora, o pernambucano abordou um pensamento vigente e fortemente incorporado por grande parte de nossa sociedade, incluindo os intelectuais, o que se pode traduzir numa causa triunfante em termos de adesão. **2.** Comprometer-se sozinho, sem aliados. Osman Lins, ao escrever seu ensaio, pode-se afirmar que, se ele divide responsabilidades, é com o seu duplo, “Willy Mompou”, o que quer dizer consigo próprio. **3.** O ataque, diz Nietzsche, não pode ser dirigido a pessoas, ele serve-se “da pessoa como uma forte lente de aumento com que se pode tornar visível um estado de miséria geral” que se encontra dissimulado, como foi o caso de seu ataque a David Strauss pelo “sucesso de um livro senil junto à ‘cultura alemã’” e Wagner pela “falsidade, a bastardia de instinto de nossa ‘cultura’, que confunde os sofisticados com os ricos, os tardios com os grandes” (*ibidem*). Essa mesma visão estratégica pode ser apontada como a usada pelo autor de *Guerra sem testemunhas*. Ele focou em certos nomes para atacar uma causa, reconhecimento do desprestígio da cultura nacional. Por fim, **4.** O foco das críticas deve estar direcionado somente para o que não esteja em causa “qualquer diferença pessoal”, sem “ódio ao indivíduo”. Pelo que consta, não podemos dizer que Osman Lins tivesse o objetivo de desqualificar a imagem dessas pessoas apontadas, movido por algum tipo de paixão destrutiva com relação a eles.

Como diz o filósofo das “marteladas”: o ataque é “prova de benevolência, ocasionalmente de gratidão” (NIETZSCHE, 2013, p.30) e Osman Lins expressa: “eu não o escrevi para embalar crianças, razão pela qual “há muita gente incomodada com o meu livro”⁸.

Como se observou, a cobrança de Lins é muito incisiva. Em sua denúncia pode-se compreender a urgência de dedicação e espaço que a literatura brasileira precisa ocupar, porém de forma satisfatória, que faça jus ao papel que ela e os nomes envolvidos desempenham em nossa cultura. A sua atitude pode ser entendida como a do intelectual consciente que vê passar oportunidades, sem que sejam aproveitadas para um aprofundamento com qualidade de informações e aumento da dignidade com que o assunto merece ser tratado.

Fortalece esse viés de análise lembrar que no período que antecedeu a elaboração e a primeira publicação de *Guerra sem testemunhas*, ele esteve envolvido com uma polêmica acerca de livros de Português para o curso médio, que aparece numa série de artigos publicado entre 3 de julho de 1965 e 2 de novembro de 1965 (LINS, 1966, p.8), em que denuncia a deficiência com que são escolhidos os textos literários dos livros escolares, que acabam por prejudicar os alunos e o próprio país. Essa discussão está muito bem representada no Capítulo IX, desse ensaio, em “O Escritor e as várias formas de Crítica”, no item “As Regras da Língua”.

3.2 Heranças históricas

O intelectual Fernando de Azevedo (1894-1974) afirma: “não se faz obra de ciência”, isto é, não se consegue uma avaliação isenta, sobretudo no domínio das ciências humanas, “se não se toma algum recuo em relação ao objeto estudado” (AZEVEDO, 1958, p.36).

Ao assumir certo distanciamento da “letra” da crítica osmaniana, somos levados a considerar dois aspectos: o primeiro, a desqualificação e a falta de reconhecimento que muitos autores e a cultura do Brasil sempre enfrentaram, desde sua origem. Para tratar desse ponto é necessário remontar às raízes da nossa história colonial. O segundo, destacar nesse legado a projeção de certas tendências que afetaram o nosso sistema educacional e contagiaram gerações, cujo resultado foi uma visão desfocada de nossa própria realidade.

Dessa forma, recuar é lançar um olhar para a aquisição da cultura que recebemos de nossos colonizadores europeus, que inclui o ensino ministrado pelos jesuítas que foram os

⁸ Entrevista pelo lançamento de GST (IEB-USP – Lit. Ensaaios).

grandes iniciadores da educação em terras brasileiras, porém nunca deixaram de ser “veículos de conteúdo cultural importado” (ROMANELLI, 1997, p.22). Nessa bagagem estava a forte resistência ao pensamento crítico e apego ao dogmatismo, na medida em que aderiam à “Escolástica, como método e como filosofia”, que afirmava “a autoridade, quer da Igreja, quer dos antigos” (*ibidem*, p.34). Essas conjunturas determinaram toda a nossa organização de ensino, a formação cultural daqueles que seriam os nossos governantes e, por extensão, o poder político.

Comenta Fernando de Azevedo (1958, p.18) que estivemos em contato, por um lado, em razão de sermos colônia, com uma relação utilitária, prática e exploratória sobre nossas terras; por outro, estava a implantação de uma cultura letrada voltada “à retórica, ao panegírico e às disputações”. Esses dois mundos não dialogavam entre si e, como consequência, “não se estabeleceu um *regime de tensão*, mas de *acomodação*, tornando-se impermeáveis às influências vindas de baixo” (*ibidem*), isto é, os referenciais dos colégios “fechados” dos padres, que impunham seus valores, ensinavam um mundo estranho à nossa realidade. O resultado foi “a tendência à retórica, ao diletantismo e à improvisação”, nisso, também se pode apontar “o desamor pela ciência e pela técnica” (*ibidem*) que ficaram excluídas do nosso horizonte cultural.

Isso acarretou consequências tanto em nosso ensino quanto na vida prática em geral. No levantamento de questões que tencionam a crítica osmaniana, tais apontamentos são relevantes, pois, conhecer esses eventos básicos de nossa formação é identificar o jogo de forças que atuaram sobre o tipo de cultura que manifestamos e entender certos comportamentos e tendências que expressamos.

Otaíza de Oliveira Romanelli (1997, p.35) afirma que o nosso sempre foi “um país da Europa”, “com os olhos voltados para fora, impregnado de uma cultura intelectual transplantada, alienada e alienante”, sempre no intuito de preparar o estudante que iria para a Europa, onde completaria seus estudos provavelmente em Universidade como a de Coimbra, de onde retornavam letrados, para se transformarem em lideranças atuantes nas nossas organizações sociais, políticas e econômicas. Como se verifica, um longo processo de formação que acontecia sem a devida vinculação com a realidade brasileira.

Em outras palavras, como dito anteriormente, esse modelo atingiu nossas estruturas de poder e a formação de nossas instituições que, mesmo com o passar do tempo, seus ecos ainda soam, pois, como não surgiram por enraizamento, o que se conseguiu foi imitar, e assumimos certos comportamentos que, em realidade, eram distanciados de nossos reais significados. Isso se manteve por muitas gerações e assumimos como verdade uma espécie de “cópia do aspecto

meramente formal” dessa “cultura intelectual transplantada desde a época da colonização do Brasil” (ROMANELLI, 1997, p.22).

É Fernando de Azevedo (1958, p.59-60) quem reforça as consequências desses procedimentos: o nosso sistema educacional, político e econômico sempre esteve desvinculado das necessidades do país, cujas consequências redundaram em fragmentação e desarticulação da formação de nossa escola e universidades, deixando “a impressão desoladora de construções isoladas, algumas em ruína, outras abandonadas em seus alicerces”. Com isso, não “chegamos a possuir uma “cultura própria”, nem mesmo uma “cultura geral” que nos convencesse da “existência de um problema sobre objetivos e fins da educação” (*ibidem*).

Nesta simplificada retrospectiva de nossa formação cultural, é necessário abrir um parêntese para lembrar que essas questões movem a crítica de Osman Lins, um autor extremamente comprometido com o conhecimento e quanto ao aspecto específico de sua aplicação, absolutamente rigoroso e técnico. Além disso, vale lembrar suas próprias palavras de que ao escolher o caminho das letras para viver, é fundamental “aprender a ignorar, bem cedo, no verdor da juventude, a ambição de fortuna e o receio de ferir os ouvidos sensíveis com as dissonâncias de nossa voz” (LINS, 1974a, p.25). Com isso, se constata que ele sabia que a crítica a certos setores de nossa sociedade inevitavelmente lhe traria consequências.

Muito embora, hoje, a situação esteja em certo sentido um pouco diferente, é sobre a carência de procedimentos, científicos e técnicos, que se encontram minadas muitas de nossas instituições e parte de nossa cultura, caracterizadas por um modo obnubilado de olhar para os nossos próprios valores. É sobre tal ordem de fatos que o autor pernambucano vai se insurgir com suas críticas dardosas.

Isso precisa ser lembrado, pois esses acontecimentos geraram equívocos na maneira de lidar com a escola e o conhecimento, para certo apagamento dos valores produzidos em terras brasileiras, chegando até à invisibilidade diante do que se produzia no resto do mundo. O exemplo típico está no esquecimento de Otto Maria Carpeaux de mencionar os nossos valores, cerne da crítica e da denúncia de Osman Lins, no texto eliminado de *Guerra sem testemunhas*, em cujo âmago está o apelo para que não sejamos esquecidos, e que nos falta o apoio do meio letrado.

Essa situação reforça a concepção de que a transmissão do conhecimento se dá pelo meio e para ele “volta sua ação” (ROMANELLI, 1997, p.23), e que a nossa sociedade, que foi construída sobre um regime escravocrata, extrativista, patriarcal e exportador de riquezas, cuja referência era “a cultura medieval europeia” com sua dicção própria, fez vingar “hábitos

aristocráticos de vida” que acabou por “ser também uma sociedade aristocrática” (ROMANELLI, 199, p.33) voltada para a matriz europeia.

Tal característica marcou a nossa formação, “atravessou todo o período colonial e imperial e atingiu o período republicano, sem ter sofrido, em suas bases, qualquer modificação estrutural” (*ibidem*, p.35), mesmo quando a sociedade passou a exigir uma ampliação das escolas, que eram propedêuticas para que as elites pudessem alçar às universidades. Só quando o Brasil ingressou no capitalismo, pelo impulso que a Primeira Guerra Mundial imprimiu em grande parte do mundo, com a exigência de formação específica da mão de obra, que um olhar um pouco mais acurado sobre a nossa educação aconteceu, porém com suas lacunas.

O próprio Osman Lins se manifesta em *Guerra sem testemunhas* ao lembrar nossos vínculos históricos com Portugal, vedando-nos a possibilidade de ter uma imprensa e até de uma simples escola primária.

Romper com a ordem oligárquica, que conduzia os rumos de nossa sociedade para se atingir outro ponto de vista, não tem sido uma das tarefas fáceis, pois os modelos adotados, em que entram em jogo certo tipo de economia, de política interferem na educação e impõem uma prática que estão sempre a moldar o nosso sistema educacional e, por extensão, a cultura que vige em nossa sociedade, em muitos aspectos de maneira defasada e equivocada.

Nas escolas brasileiras, embora tenham passado por várias mudanças até o momento em que Osman Lins escreve de maneira indignada a sua crítica, observa-se que a mesma situação contraditória do passado ainda se apresentava. Escudado na própria vivência que teve na universidade, quando professor em Marília, ele se insurgirá também contra certos colegas universitários que não se preparam suficientemente para orientar seus alunos. Como se observa, uma geração após outra carecendo das mesmas soluções.

No desenvolvimento das escolas brasileiras, a nossa cultura, isto é, a maneira como nos organizamos e organizamos o espaço à nossa volta, carrega essas marcas e suas devidas consequências refletidas em como nos víamos e éramos vistos – sobre o quê, em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins está hasteando uma bandeira.

A tudo isso se acrescenta que durante boa parte do século XX a Europa ainda continuava a ser referência a ser seguida; tudo o que vinha do outro lado do Oceano Atlântico, da parte de nossos colonizadores, era reputado de grande valor. O próprio autor pernambucano era um aficionado pela França e muito investiu para conseguir uma bolsa de estudos que o permitisse passar seis meses complementando a sua formação cultural em terras do Velho Continente. Porém, essa sua inclinação não significava a negação de nossas origens, mas, ao contrário, a

defesa de nossa autonomia e maturidade intelectual que exige o conhecimento de outras culturas e fontes de conhecimentos.

Dentre outros fatores que movem as críticas acirradas de Osman Lins, precisa ser assinalado que ele começou a escrever *Guerra sem testemunhas* em dezembro de 1965, quando o Brasil vivia o primeiro impacto do golpe militar de março de 1964, com a tomada do poder pelo Exército brasileiro, período de instalação de forte censura e perseguição política a todos os que não compartilhavam das ideias a favor do governo. Diante dessa repressão, os cidadãos comuns viveram uma situação de absoluta manipulação política, muitos intelectuais foram cerceados em suas expressões, quando não eram perseguidos, presos e submetidos a tortura ou obrigados a deixar o país. Acerca do problema de censura, Osman Lins não se escusou de enfrentar, a ele dedicou no Cap. IX, “O escritor e as várias formas de crítica”, um item “Sobre a Censura”, p.182-192, no qual cria uma interlocução entre “o Escritor” e “o Censor”, em que deixa transparecer as marcas arbitrárias em que procura se sustentar os que se arvoram em detentores de uma verdade.

Esse era o clima político quando foi iniciada a elaboração de *Guerra sem testemunhas*, acompanhado de uma situação que se intensificava com novas medidas autoritárias e coercitivas, cuja expressão máxima ‘foi o fechamento do Congresso e a decretação do Ato Institucional nº. 5 (AI-5) em dezembro de 1968, que passou a ditar regras acima da Constituição Brasileira – que deveria ser a expressão maior do país. Também muitas agitações atingiam grande parte do mundo que se encontrava polarizado politicamente, de um lado, os Estados Unidos e, do outro, a União Soviética, líderes da “guerra fria”.

Alguns desses eventos aparecem nos registros daquele primeiro Diário de Osman Lins. A seguir apresento como aparecem nesse documento.

1966

20/9/ - 3ª. – Greve de estudantes, grande aparato policial.

21/9 – 4ª. - Na Argentina, a polícia chicoteia a cavalo, um grupo de estudantes que marchava em silêncio. Agitações estudantis no mundo inteiro.

22/9 – 5ª. – Não houve leitura pública da peça, por se acharem em greve as Faculdades.

23/9 – 6ª. – Às 3 e meia da manhã, 1000 soldados invadiram a F. de Med., no Rio, com alto-falantes, toques de corneta de avançar, abriram portas e janelas

com bombas, metralharam as paredes da Fac. e desalojaram 500 estudantes. Feridos, inclusive, moças, foram conduzidos em caminhões de lixo.

1967

24-1-3^a. - Promulgada a nova Constituição Brasileira. Diz no art. 171 que “As ciências, as letras e as artes são livres”, o par.⁹ XVIII do art. 157 mantém a equiparação entre Trabalho Manual, Técnico e intelectual.

25-1-4^a. - Festa Monumental em S. Paulo, [...] e 12 bispos e 2 cardeais celebrando missa. Título da festa: Tenho fé no Brasil.

21-2-3^a. – Perturbações na vida da cidade, [...] da experiência de trânsito.

1968

20/2 – 3^a. – (Continua recrudesendo a guerra no Vietnã.)

6/4 – 6^a. – [...] o último capítulo do livro, que ficou mais extenso. Dou-o agora por terminado, quando o país está agitado, em consequência da morte de estudante pela polícia e os jornais comentam o assassinato do líder negro Martin Luther King. [...]

15/5 – 4^a. – [...] (Grandes rebeliões estudantis em várias partes do mundo. Iniciam-se as conversações de paz entre os EE.UU. e o Vietname)

20/5 – 2^a. – [...] Cresce a revolta na França, com greve geral.

3.3 A crise no mundo

Essa greve geral, que Osman Lins assinala, foi o “Maio de 68”, um dos acontecimentos mais marcantes desse período, pela onda de protestos que se espalhou pelo mundo com a participação de estudantes de universidades francesas, que exigiam reformas no ensino, mudanças no comportamento e na política. A eles se uniram os trabalhadores e juntos realizaram a maior paralisação da história, cerca de nove ou dez milhões de pessoas que conseguiram abalar os alicerces do governo francês, do então presidente Charles de Gaulle, que precisou fazer uma série de manobras políticas para controlar a situação.

Esse foi um episódio que desencadeou ânimos e escancarou reivindicações de liberdades em todos os campos: nas artes, na política, nos valores sociais. Diga-se que em meio a muitos

⁹ A palavra encontra-se abreviada no original.

outros intelectuais, destacam-se Sartre e Simone de Beauvoir, que participaram pessoalmente desse movimento, por seus panfletos e suas próprias obras. Eles estavam nas notícias de todo o mundo, eram referências dessas rebeldias e rupturas propostas, agitaram os valores instituídos, no que diz respeito aos gêneros, às liberdades pessoais e políticas. Osman Lins era leitor desses dois escritores, seus nomes aparecem com frequência em seus apontamentos e estudos para escrever *Guerra sem testemunhas*.

Sartre era chamado para participar de eventos em todo o mundo e suas visitas assumiam caráter eminentemente polêmico. A história da produção escrita do francês vincula-se a certas posições assumidas, ligou-se à Resistência Francesa, trabalhou contra os nazistas, debateu com os comunistas acerca de sua própria filosofia, o existencialismo. Foi um intelectual que se mostrou interessado nos movimentos do mundo inteiro como: a guerra fria, a Guerra da Argélia, a ocupação da União Soviética no Leste europeu, a primeira condenação à morte de civis por motivo de espionagem, como o caso de Julius e Ethel Rosenberg, além das questões políticas de seu próprio país.

Essa efervescência revolucionária dos jovens contaminava o mundo. Ela foi acrescida pela morte do pastor Martin Luther King, nos Estados Unidos, fator desencadeado pela luta por igualdade de direitos entre negros e brancos, que veio a gerar mudanças profundas na sociedade norte-americana. Sem deixar de assinalar os protestos contra a campanha militar americana no Vietnã, pelas mortes de soldados e as bombas que eram lançadas na região.

A tudo isso se juntam os movimentos que atingiram a antiga Tchecoslováquia, que veio a ser denominado “Primavera de Praga”, cujo objetivo era minimizar o autoritarismo implantado pela União Soviética que dominava o país. As palavras de ordem do momento eram: “É proibido proibir”, “Sejam realistas, peçam o impossível”, “Abaixo a sociedade de consumo”.¹⁰

3.4 O momento político brasileiro e as análises de Osman Lins

No Brasil, o ano 1968 foi assinalado por forte atuação militar, o clima político era tenso e agravou-se com o assassinato de um estudante, fato que provocou movimento organizado da

¹⁰ Disponível em: <<http://www.uff.br/observatoriojovem/materia/1968-entre-pol%C3%ADtica-e-cultura-jovens-mudaram-o-mundo>>. Acesso: nov. 2014.

sociedade pelas ruas do Rio de Janeiro.¹¹ Notícia que Osman Lins registra em seu Diário no dia 6/4.

Historicamente sabemos que houve a Passeata dos Cem Mil, em que participaram estudantes, intelectuais e vários outros setores da sociedade; o 30º Congresso da União dos Estudantes, em Ibiúna, São Paulo, que terminou com a prisão de oitocentas pessoas que ali estavam. A essa situação acrescenta-se a proibição de reuniões políticas e a instalação de censura prévia nos jornais, nas artes, como nas músicas, no teatro e no cinema; sem esquecer as perseguições, prisões e torturas dos que contestassem às ideias do governo militar.

Como reflexo de toda essa complexidade política, também ocorreu em São Paulo, nesse ano de 1968, o confronto entre alunos de duas universidades paulistas, a USP e o Mackenzie, histórica batalha da Rua Maria Antônia, tudo muito próximo do local onde Osman Lins residia.

Reunir essas conjunturas é um trabalho fundamental para recriar o momento histórico e político dessa época e clarificar certas posições assumidas pelo escritor pernambucano. Não se pode dizer que ele fosse um militante político de rua, nem de partidos; a sua atuação em sintonia com essas mudanças revolucionárias e libertárias deu-se contra o poder das editoras e do empresariado teatral, contra os falsos intelectuais, contra a complacência com a mediocridade e o descaso com o ensino em nosso país, contra a censura em suas várias facetas, entre outras críticas.

Nesse clima, *Guerra sem testemunhas* pode ser visto como um campo aberto em que Osman Lins deu vazão às próprias ideias diante de um mundo que se encontrava manipulado, fechado à livre expressão; aliás, vivia-se uma situação de miragem provocada pelo tipo de política imposta pelos então dirigentes do país.

Dessa forma, suas críticas, no espaço do livro, aparecem com toda a força de sua indignação, em face de tantos desprestígios e desperdícios a que continuavam sujeitos os valores da nossa terra, da nossa cultura e do “nosso povo”, como diria Osman Lins.

É importante acentuar que essas razões estão na base da indignação do escritor pernambucano que, na época, acredito, não tenha sido levada em consideração pelos analistas, e acabou sendo avaliada de forma superficial, por um caminho transversal, como de uma crítica pura e simples, e não como uma expressão de resistência ao *status quo* de permanente carência e indigência cultural que atravessamos os anos e os séculos.

¹¹ Disponível em: <<http://www.uff.br/observatoriojovem/materia/1968-entre-pol%C3%ADtica-e-cultura-jovens-mudaram-o-mundo>>. Acesso em: nov. 2014.

Pode-se afirmar, sem medo de cometer excessos, que Osman Lins tinha essa consciência aguda de nossas limitações e necessidades, e sua manifestação contundente foi a sua maneira de se posicionar contra a subjugação, a invisibilidade que encobria os nossos valores nacionais, que ele sabia haver, e muitos, é o que se pode depreender de suas palavras diretas e densas.

CAPÍTULO 2

GUERRA SEM TESTEMUNHAS: DIÁLOGOS FUNDAMENTAIS

“[...] a linguagem é opacidade mas é também um veículo de significação comum e acessível a todos os indivíduos.”

(BEAUVOIR, 1968)

No capítulo anterior, procurei fazer uma apresentação de *Guerra sem testemunhas* e desvendar um pouco dos bastidores de sua elaboração, com informações sobre suas fontes primárias, confrontar suas edições, refletir pela decisão de Osman Lins por mudanças para a segunda publicação, e uma crítica sobre a crítica dispensada por ele a alguns intelectuais com ampla atuação no meio acadêmico e na mídia.

Neste capítulo, a proposta será demonstrar o processo de cruzamento de textos fundamentais para *Guerra sem testemunhas*, evidenciando seus vínculos com fontes poéticas e filosóficas que serão apresentados em três momentos, como exposto a seguir:

- Primeiro diálogo: as epígrafes iniciais de *Guerra sem testemunhas*;
- Segundo diálogo: o poeta Deolindo Tavares;
- Terceiro diálogo: o filósofo Jean-Paul Sartre.

1. Primeiro diálogo: As epígrafes iniciais de *Guerra sem testemunhas*

A questão epigramática em *Guerra sem testemunhas* é de vital importância dada a relação orgânica entre as menções que Osman Lins escolheu para abrir o seu ensaio e a obra propriamente. Neste momento, em razão de sua relevância e das implicações que acarretam, a proposta é, primeiramente, avaliar o estatuto do problema citação sob o ponto de vista teórico defendido por Antoine Compagnon (1950-), em livro intitulado *O trabalho da citação* (2007), publicado na França em 1979 sob o título *La seconde main ou le travail de la citation*.

Compagnon entende que se aceitarmos que “a citação está na base de toda prática com o papel” e se a ela se confere “sentido pleno” e “se considera tudo o que ela põe em movimento

na leitura e na escrita” não se pode deixar de reconhecer o seu papel e importância no lugar onde é colocada; por essa razão “não é mais possível falar da citação por si mesma, mas somente de seu trabalho, do trabalho da citação” (COMPAGNON, 2007, p.44). Como exemplo concreto dessa força e de sua propriedade de interferência numa obra – teremos a oportunidade de conferir em *Guerra sem testemunhas*, aliás –, é possível antecipar que, nesse ensaio, Osman Lins oferece um exemplo modelar ao estudioso do tema.

Para o teórico belga, o caráter da citação é tão maior do que aparenta que ele insiste em dizer que “ler ou escrever é realizar um ato de citação”, e a própria escrita é sempre uma reescrita o que “não difere de citar” (*ibidem*, p.41), que nada mais é do que traços, vestígios do nostálgico recortar e colar, da bricolagem, cujos vínculos com essas práticas são tão profundos que permanecem, não se apagam. Lembra que Joyce mencionava essa técnica como “*scissors and paste*” e Proust, na elaboração de sua monumental obra, a defendia quando comparava o seu trabalho muito mais ao corte e recorte “do que ao do arquiteto ou do construtor de catedrais” (*ibidem*, p.12).

Nesse ponto a proposta de Osman Lins demonstra na prática, quando de sua elaboração de *Guerra sem testemunhas*, que ele próprio refere-se ao seu modo artesanal de executar o trabalho, pois se pode ler em seu *Diário* depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), na anotação datada de 1.11.1966 – terça-feira –: “Trabalhei cerca de 4 horas, redigindo partes intermediárias e reestruturando o trabalho. Fazendo transposições, com tesoura e cola”.

Compagnon afirma que a função da epígrafe vai além do simples ornamento ou de um recurso disponível para preencher um lugar que pode ser ocupado. Ao ser colocada na abertura de um livro, pode ser agente transformador e amplificador de sentido.

Essa é uma das funções das epígrafes em *Guerra sem testemunhas*. Elas contribuem na realização da urdidura textual que, como o fio de Ariadne, o escritor entrelaçou-as à sua trama ensaística; e, mais ainda do que doação recebida, há reverência e homenagem ao trabalho de seu conterrâneo, o poeta Deolindo Tavares, e às reflexões filosóficas de Jean-Paul Sartre, principalmente, no que concerne ao ensaio “O que é a literatura?”, publicado em 1948, que, muito embora em alguns pontos Osman Lins tenha se colocado em posição diferente da do escritor francês, deixou marcas nos intelectuais herdeiros dessa geração.

Num livro, o exergo é local aberto, apto para o intercâmbio entre autores e obras, numa moeda, por exemplo; é onde se grava um nome, data ou se pode fazer uma inscrição. A origem da palavra já denuncia essa função; ela deriva de *eks* (gr.) fora e *érgon* (gr.) trabalho, isto é, o trabalho de “fora” que é integrado, no caso do livro, algo que vem a pertencer ao livro, o que

contribui para ampliar a obra como um todo. O valor e a importância do que se pode colocar nesse espaço, o exergo, é tão significativo, que Osman Lins ao escolhê-los, acabou por ventilar, ali, as suas bases poético-ideológicas, e com grande propriedade ensaística realizou o intercâmbio dialógico desses dois “pilares” a sustentar o ensaio *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social.

Por equívoco, no decorrer dos tempos, esse local passou a ser designado pelo que pode nele ser expresso, por exemplo, uma epígrafe. Hoje se comete um grande equívoco quando se diz que um texto tem um exergo ou não – dizer que não é pretender que o livro estivesse cercado por si próprio e vivesse de sua própria imanência – “que o texto não tem lado de fora”, o que seria difícil de se entender como “deixaria de haver um fora da obra” (COMPAGNON, 2007, p.34). Todo esse mal-entendido se deve em razão de ter passado a haver identificação entre o local em que se pode colocar uma inscrição, “epígrafe”, com a sua designação, epígrafe.

Essa prática de separação, ao mesmo tempo que tira o texto de sua circunstância originária, assinala o surgimento de algo novo, dotado de autonomia e vitalidade, com uma dinâmica capaz de interferir nos destinos da obra em que for colocado. Em *Guerra sem testemunhas* pode-se acompanhar a concretização dessas reflexões. As menções sinalizam para os desafios, as “paradas” de leituras de Osman Lins que, por sua vez, mostrou que as empregou de forma ativa e capaz de congrega o universo de valores defendidos ao longo de seu ensaio, e por que não dizer ao longo de toda a sua vida de escritor.

Pode-se acrescentar que as menções são verdadeiras potências amplificadoras de sentido, a convidar o leitor a encontrar o que subjaz ao texto. Esse “trabalho da citação” coloca autores e suas respectivas obras em um lugar privilegiado, que são verdadeiras linhas de fuga da perspectiva que, como um piscar de olhos, exerce constante atração a desafiar a leitura (*ibidem*, p.23), a se oferecer a um aprofundamento na busca de sentido.

No caso de *Guerra sem testemunhas*, nesse foco, nessa expressividade, encontram-se os autores e suas obras; de Deolindo Tavares, os poemas do “Ciclo de Willy Mompou”, e de Jean-Paul Sartre, *Situations II*.

2. Segundo diálogo: Divagações necessárias em torno do poeta Deolindo Tavares

Além da relevância que foi atribuída a Deolindo Tavares por Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*, como exposto anteriormente, questão por si só suficiente para um detalhamento maior acerca de seu nome e de sua produção poética, contudo, tal especificidade

que será feita a seguir vincula-se ao desenvolvimento desta tese, e não se apoia no oferecimento de informações por si só.

Uma das razões reside na necessidade de desenvolvimento sobre a origem do nome “Willy Mompou”. Para isso, foi necessário passar por questões biográficas de Tavares, seus encontros com o poeta Jorge de Lima, no Rio de Janeiro. Também, abordar João Cabral de Melo Neto e sua amizade com Willy Lewin e lembrar aspectos da cidade do Recife, o famoso “Café Lafayette”.

Na intrincada relação que envolve o estudo do nome Willy Mompou incluem-se as lembranças de Mário Melo e (W) Valdemar de Oliveira, dois memoráveis cronistas do Recife, que de forma coincidente têm as letras de seus nomes ligadas às iniciais de Willy Mompou.

2.1 Uma breve vida poética

Deolindo Tavares nasceu em 21 de dezembro de 1918, em Recife, onde fez seus estudos primários e secundários, frequentou por pouco tempo as aulas na Faculdade de Direito de sua cidade; não chegou a concluir o curso, pois optou por se mudar para o Rio de Janeiro, para dar continuidade aos seus estudos na Faculdade de Direito de Niterói, mas a essas aulas não chegou a assistir, pois faleceu de septicemia, dois dias após ter chegado à então capital federal, em 1942.

Falar da mudança do jovem, do Nordeste para o Sudeste, é abrir um baú de mágoas, de esquecimentos, de promessas não cumpridas e expectativas frustradas. Inclui-se o mal-estar que o jovem escritor enfrentou, logo após ter sido reprovado em “Introdução à Ciência do Direito”, tornou-se intolerável; e, desgostoso com o insucesso, fugiu para longe, para o Rio de Janeiro, pois queria reencontrar Jorge de Lima, que, pouco tempo antes, havia feito comentário favorável sobre seus trabalhos. Com certeza, foi em busca de apoio, em face de tantas críticas recebidas.

No poema “Não me revoltarei” há esse sentimento de dor e rejeição, que pode muito bem representar aqueles momentos difíceis pelos quais passou o jovem, como se pode conferir:

Não me revoltarei

Não me revoltarei, mas meu coração está partido.
Há um coração de homem na vitrine de um magazine
exposto a todos os olhares, e gratuitamente.

Partiu-se o coração de um homem e ele não se queixa.
Uma serpente veio da Índia olhar o coração que se partiu.
Não me revoltarei nem desejo mais um coração reconstruído
com as ruínas antigas, com as lembranças antigas.

Não me revoltarei, mas tenho o coração partido.
(TAVARES, 1955, p.86)

Com esse sentimento, ele embarca do Recife, em abril de 1942, para o Rio de Janeiro, na tentativa de procurar “viver como ele sempre desejou – sua própria vida” (MACEDO, 1967, p.21), e assim foi, “numa noite de ‘black-out’, durante a guerra, quando os navios, mesmo em Costas brasileiras, partiam receosos de um possível ataque dos submarinos alemães” (*ibidem*, p.20), o jovem acompanhado ao cais por Edson Nery e Dílcio Leal subiu “num navio majestoso, num ‘Bateau Îvre’”, como comenta seu amigo, Otávio de Freitas Junior (1943, p.124).

Antes de embarcar, confessou que não estava se sentindo bem, mas sabe-se que ainda desceu em Salvador para visitar a cidade, e no prosseguimento da viagem seu estado geral piorou, embora tenha recebido assistência do médico de bordo; e, no instante em que aportou no Rio, precisou ser conduzido para o Hospital Evangélico, onde, logo em seguida, veio a falecer (MACEDO, 1967, p.20).

Como comenta Otávio de Freitas Junior (1943, p.119), em artigo poético, pontuado de saudade e reconhecimento das qualidades literárias do amigo:

Morreu um Poeta. Para alguns isto é uma frase, para outros um desastre. Para nós, que conhecemos e amamos o Poeta em vida, é um Mistério. A Morte do Poeta é sempre um Mistério. [...] Não sei se naquele momento o Poeta poderia morrer. [...] Mas hoje, a Morte foi para ele um encantamento.

Deolindo Tavares foi dito “Encantado”, por seu amigo Otávio de Freitas Junior, nesse artigo “Um poeta morreu”, em *Ensaio do nosso tempo*, portanto muito antes de Guimarães Rosas, em seu famoso e admirado pronunciamento de posse, na Academia Brasileira de Letras, em 16 nov. 1967, vaticinar: “As pessoas não morrem, ficam encantadas”.

O jovem poeta tinha estado na capital federal entre 1938 e 1940, quando, segundo ele, teve o privilégio de privar dos encontros memoráveis de intelectuais no consultório médico de Jorge de Lima, e com quem trabalhou algum tempo. Nessas reuniões, que se tornaram

antológicas, conheceu Murilo Mendes, Portinari, Ana Amélia, Adalgisa Néry, Percy, que se ofereceu para fazer as ilustrações de seu futuro livro, já anunciado nessa época, mas que nunca veio a público.

Em carta a Mauro Mota, de 4 de janeiro de 1938, num clima de entusiasmo e confiança, escreve: “Aqui, Mauro, há vida, agitação, alegria. Em três semanas, mudei consideravelmente. Já conheço alguns recantos do Rio. Copacabana, Tijuca, Ipanema, etc., etc.” (MACEDO, 1967, p.22).

O jovem mostra-se maravilhado com tudo o que encontra e as oportunidades de expandir seus conhecimentos, como se pode acompanhar na mesma correspondência: “A Praça Paris é deslumbrante. Fui duas vezes ao Municipal. Assisti ao ‘Rei Lear’, e ao ‘Cardinale Lambertini’. O cinema S. Luiz é um assombro. Nem posso descrever o que estou vendo. É da gente ficar aturdido” (*ibidem*, p.22).

Revela ao amigo que está “lhe escrevendo do consultório de Jorge de Lima” e que este “tem sido de uma camaradagem nunca vista, bem como o Murilo Mendes”, que iria escrever um artigo sobre a sua poesia. Como se observa, o contentamento é grande, e diz: “todos ficaram entusiasmados com meus poemas. Fiquei sensibilizado com isso. Jorge quer que, no fim do ano, eu publique um livro de poemas” (*ibidem*).

Nertan Macedo continua a narrar: “A cidade grande, livre, imensa, isenta dos preconceitos e da fuxicada da província, apodera-se do poeta” (*ibidem*); porém, apesar de procurar imprimir nas cartas o ritmo da capital, elas eram bem reduzidas, “pareciam pequenos telegramas”, o que trai o ritmo e a alegria que procurava imprimir à vida agitada que levava na metrópole (*ibidem*, p.23).

De todas as propostas e incentivos que recebeu, Deolindo não concretizou “nenhum dos seus sonhos” (*ibidem*). Dessa estada no Rio de Janeiro, trouxe novidades para o Recife, dentre elas, roupas coloridas, que na capital federal se usavam, o que acabou por causar escândalo entre os colegas (*ibidem*, p.20-1). É provável que essa tenha sido uma maneira de chamar a atenção e de ir contra o “bom-mocismo” reinante na província; o que sugere a sua atitude de se vestir sempre de preto, o que também deveria provocar espanto nos círculos que frequentava.

Em realidade, confessa Otávio de Freitas Junior (1943), no seu retorno em 1940, o jovem voltou decepcionado e procurou se isolar de tudo e de todos. Naquela época, embora seus poemas aparecessem nos jornais de Recife, nas edições literárias, “ele já nem falava neles aos seus mais íntimos. Desaparecera aquele entusiasmo de ler [...] a sua composição: na sua casa não era mais dia de festa o domingo em que vinha no suplemento do jornal o seu nome”

(FREITAS JUNIOR, 1943, p.122). Adotou o silêncio. “Com poucos amigos convivía, a poucos procurava, e sempre hesitante, sempre temeroso”. Lembra ainda que vivia fechado “em casa, ou vagando à noite pela praia, Deolindo procurava uma Paz definitiva que só a Morte lhe completou”. Otávio ainda complementa: “um sorriso triste lhe marcava a boca. Seus olhos aos poucos voltavam a uma serenidade a que tanto aspirava. Já ria poucas vezes, aquela risada triste de quem tem vergonha de rir” (*ibidem*, p.122-3).

Continua a lembrar que, na oportunidade em que o jovem poeta esteve no Rio, ele presenciou as suas dificuldades: “Vi o Poeta chorando dos altos de um arranha-céu, de onde descortinava, em baixo, a cidade mexendo, andando, vivendo. O Poeta não vivia ali, e para o mundo mandava apenas as suas lágrimas. Sempre o verei, nessa posição, olhando a cidade, que o traíra e decepcionara” (*ibidem*, p.119).

Macedo (1967, p.21), por sua vez, reafirma: foram muitas as dificuldades que o jovem teve para se dedicar à poesia, de uma parte, por pressões de alguns membros da família que não reconheciam suas qualidades e, de outra, pelas sucessivas negativas em ver seu livro publicado. Tal projeto só veio a público postumamente pelo mérito de Fausto Cunha, que, além de ter sido o prefaciador, fez a organização do livro de poemas de Deolindo Tavares (1955), que foi intitulado *Poesias*, custeado pela mãe do poeta, Sra. Eliza Tavares da Silva.

Como se observa, os insucessos marcaram sua trajetória, mas tinha plena consciência do que queria e do grau de importância que a poesia ocupava em sua vida. Em “Nasci para semear poesia...”, Deolindo Tavares mostra o universo de significação do ato de poetizar, como se pode acompanhar:

Nasci para semear poesia...

Nasci para semear Poesia
sobre a raça dos homens nascidos tristes.
Nada desejo deste mundo aflito e louco
senão repartir a noite e o dia
com aqueles que ainda vivem
na sombra dos primitivos mundos.
Nasci para semear Poesia
sobre a raça dos homens nascidos tristes.
As sementes já lancei à terra, ao mar e ao céu,
e quando flores cobrirem a terra, o mar e o céu,

eu poderei morrer mais uma vez.
Neste momento somos homens
vivendo perfeitamente mortos, perfeitamente inúteis.
(TAVARES, 1955, p.84)

Para o poeta recifense, segundo Macedo (1967, p.24), “a poesia não foi um simples refúgio. Foi o seu mundo integral. Daí não ter permanecido, como escreveu Edson Néry da Fonseca – ‘apenas voltado para a Arte, não lhe dedicou um simples amor platônico, mas se deixou absorver por ela, vivendo-a inteiramente’”, o que o poema a seguir ilustra:

Poesia

Abençoada seja esta noite profunda
e estes incomensuráveis silêncios
que me inundam de poesia;
abençoada seja a luz que vem dos astros errantes de Deus
através de mil caminhos iluminar minhas solidões;
abençoadas sejam estas sombras indecisas
que se movem como espectros inquietos,
fecham docemente minhas pálpebras
e me lançam no mar misterioso e tranquilo dos sonhos.
(TAVARES, 1955, p.130)

Nas palavras de Fausto Cunha em seu prefácio, Deolindo Tavares registrou a Dor e a Morte, essas iam além das “barreiras do motivo e se tornava em *background* profético”, marca de sua sensibilidade poética. “Deolindo era poeta porque não podia ser outra coisa, é o testemunho dos amigos. Eu diria em outras palavras: era poeta porque em seu mundo só havia poesia” (in TAVARES, 1955, p.10-11).

O que não se pode negar é que ele viveu e morreu sob as marcas do sofrimento. Talvez, por ter sido “tímido, introvertido, um ‘mísero e complexo’ anjo, habitando um mundo destruído, sobre cujos escombros anunciava uma nova redenção”. Sua poesia tem, assim, “um sentido profundamente trágico”, e nela viveu “o seu mundo integral” (MACEDO, 1967, p.24).

Na época, um número muito grande de intelectuais e jornalistas manifestaram pesar por sua morte, como elenca Fausto Cunha (in TAVARES, 1955, p.11-13): Otávio de Freitas, José Cesar Borba, Gilberto Freyre, Breno Acioli, João Cabral de Melo Neto, Oliveiros Litrento,

Rocha Filho, Mauro Mota, Wilton Veloso, Jones Rocha, Nertan Macedo de Alcântara, Carlos Burlamaqui Kopke, Alcides Pinto, entre outros. O crítico recifense ainda destaca que Deolindo recebeu, também, homenagem em poemas como o de Lêdo Ivo, em “Elogio do poeta Deolindo Tavares”; nessa mesma linha seguiram Edson Régis, em “O deserto e os números”; Alcides Pinto e Enéas Dourado, em “Noções de poesia e arte”.

Apesar de todas essas mostras de interesse, com o tempo, seu nome foi esquecido. Porém, acredito que este seja o momento de relembrar a sua memória e a de seus poemas, cujo impulso já foi dado por Osman Lins ao incluí-lo em *Guerra sem testemunhas*, o que o levou a tratar, entre outras questões, da desvalorização, do abandono e da desqualificação a que estão sujeitos muitos escritores. Questão que fica clara no Capítulo III do livro, em que afirma que “pretendia, em consequência, redigir um artigo a respeito do silêncio que cerca inúmeros escritores, a ponto de alguns serem desconhecidos até de seus irmãos – que nunca o leram” (LINS, 1974a, p.38).

Essa é uma situação que Baudelaire já contemplava ao tratar do esquecimento de certos autores, os tidos, em algum momento, por *poetae minores*. Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire (2010, p.13) comenta: “Por sorte, surge de tempos em tempos, quem coloque as coisas no devido lugar”.

2.2 Deolindo Tavares, Arthur Rimbaud e o surrealismo

Em continuidade à proposta de apresentação de Deolindo Tavares, enquadra-se ele também no rol de escritores brasileiros em afinidade com autores e movimentos culturais europeus, que foi uma decorrência histórica, e com a França foi bastante forte. Naquela época, em algumas capitais brasileiras, tudo tinha um toque francês e não era de admirar que desde as roupas que se usavam fossem confeccionadas pelos figurinos importados e que a referência de tudo o que se usava em Paris refletia em grande parte no mundo ocidental. Segundo Brito Broca (1975, p.91), a cidade francesa tornou-se “o centro de atração da humanidade, o maior empório de prazer do planeta. Auferir da existência [de] tudo quanto ela nos podia dar de belo e de bom era uma receita que então só se aviava no ‘boulevard’”.

Em Recife, essa valorização dos hábitos franceses era em grau superlativo e não é de espantar que Deolindo Tavares escrevesse “As florestas dos Boulevards...”, em que fala de Paris sem nunca ter lá estado, tal a ideia que se projetava dessa cultura.

As florestas dos Boulevards...

As florestas dos “boulevards”
inutilmente lançaram flores e espinhos
na face dos guerreiros de ferro
que conquistaram a capital da Poesia.
Pensai que Notre Dame e o tranquilo Sena
estão no bolso de “Herr” momo primeiro e único,
pensai que amanhã ele comerá todos os vinhedos,
roubará todos os vossos rebanhos,
vossas mulheres e filhas,
pensai por onde errarão vossos Poetas
que construíram sobre as bases da Poesia
vossa capital e as restantes capitais do mundo.
Meu Deus, eu os acolherei e os consolarei.
(TAVARES, 1955, p.111)

Dentre os vínculos franceses da poesia de Deolindo Tavares, não se pode deixar de destacar a sua ligação com a obra de Rimbaud. Isso foi tão forte, que Macedo (1967, p.24) lembra que, para o jovem escritor pernambucano, o poeta francês chegou a ser uma referência para sua vida.

Essas afirmações encontram ressonância quando se observa que, à maneira de Rimbaud com o seu “Ophélie”, o poeta pernambucano também tem o seu “Ofélia”, como se confere:

Ofélia

*Ofélia: Diz isto? Não, por favor,
Preste atenção:
Ele morreu e foi embora, senhora,
ele morreu e foi embora;
em sua cabeça cresce um tufo de verde relva,
em seus pés uma pedra.*

Ó soluçante vento,
lírios brancos enlutados
ó finas gotas de orvalho
como estrelas fanadas sobre pétalas esparsas,

disseram-me os espíritos dos sonhos
que esta noite Ofélia morrerá de amor.

Ó perfume que envolvem o ar
num sudário de morte inefável,
ó flores,
águas tranquilas como espelhos,
noites tranquilas e cúmplices de amores;
ó sombras do infindável sono,
ó demônios, signos fatais,
andorinhas vagabundas, cegai-me
não quero ver a morte da louca Ofélia!
ó soluçante vento,
lírios brancos enlutados,
ó finas gotas de orvalho
- lágrimas dos meus olhos,
a estas horas, sobre a face da louca Ofélia,
repousam docemente os serenos raios da fria aurora.
(TAVARES, 1955, p.28)

Naquela época, nos meios intelectuais brasileiros, o interesse pelos “poetas malditos”, principalmente Rimbaud, nada tinha de espantoso, e, para Deolindo Tavares, é provável que tenha sido uma forma de resistência, ou mecanismo de defesa diante do ambiente de hostilidade que enfrentou, tanto na família quanto na vida social. Essa sua identificação é tão patente que Nertan Macedo (1967, p.21) lembra que Deolindo tinha a intenção de “ir bater com os costados na África”, em repetir a experiência de Rimbaud.

A sua intimidade com os textos do escritor francês não era a de um simples espectador, em “Poema biográfico de Rimbaud”, a maneira como ele o designa, “le voyou Rimbaud”, isso por si só já resume e mostra o grau de conhecimento que tinha de particularidades de sua biografia e da sua produção poética, como se pode constatar a seguir. Neste “Poema biográfico de Rimbaud”, seus versos estão plenos de musicalidade, ritmo dos passos *fou* de Rimbaud pelo continente africano e envolto nas sensações que dominaram grande parte da sua, também, breve e desiludida vida poética.

Poema biográfico de Rimbaud

Éter, Ester Etiópia, “le voyou Rimbaud”,
corpo arroxeadado,
face estranha, azulada,
um mundo de pirilampos
boiando no lago escuro dos teus olhos;
outro homem vindo não sabes donde,
em ti, importuno, como um delicioso perfume,
dormindo impassível em teu espírito.
Éter, Ester, Etiópia, “le beau Rimbaud”,-
viste os mapas desenhados
na palma de tuas mãos
com rios de absinto,
com ilhas de sexos
com mares de lágrimas,
com perspectivas loucas de viagens
em terras de ouro, de sal, de cinzas,
sobre montes de seios, de ventres suaves?
Éter, Ester, Etiópia, Rimbaud,- “la jambé coupée” –
éter é o único que leva a todas as rotas,
navio sem velas, sem cor, sem forma e sem calmaria,
singrando o hemisfério luminoso de tua cabeça.
Ester é o vulcão que sentirás em teu corpo
expelindo mel e flores numa erupção constante,
é a mão de Golias te estrangulando,
suave como um sonho de David.
Éter,
Ester,
Etiópia,
la solitude, l’angoisse, mon Dieu,
cette immense angoisse...
(TAVARES, 1955, p.124)

A seguir, mais uma referência ao poeta francês, em “Poema ao irmão adormecido”, em que destaca a relação amorosa e perturbada entre Rimbaud e Verlaine, como se confere:

Poema ao irmão adormecido

Teu rosto é belo e tranquilo,
tua boca de linhas suaves
não possui o rítus amargo de meus lábios descorados,
teus olhos são quietos
e espalham luz em meu tormentoso mar de sombras,
teu corpo esbelto e poderoso não foi mordido pela serpente que picou Verlaine
nem teu espírito de anjo conheceu a loucura do “voyo” Rimbaud.
Quando olhamos o nosso teto, nada vês
porque depressa dormes tranquilo,
mas eu sempre abençoo as estrelas e os mundos
que estão além do nosso teto;
quando olhamos o mar, só vês o mar,
eu vejo além – suicido-me na linha do ocaso.
E quando tuas mãos, tão confiantes pousam sobre as minhas,
não sabes que elas lançam poesia aos quatro cantos do mundo.
(TAVARES, 1955, p.63)

Mais uma vez, em poema dedicado ao amigo Otávio de Freitas Junior, “O corpo arroxado”, Rimbaud é lembrado; cujo título já sugere a morte e os excessos pelos quais o jovem poeta francês passou, bem como também seu estilo de vida errante, sua volta a Paris em busca de tratamento, quando enfrentou um “delírio ambulatório” (BARROSO, 1998, p.15), indo de um lugar a outro na tentativa de minimizar seus problemas de saúde, que acabaram por consumir a sua breve existência aventureira, como se pode apreciar a seguir:

O corpo arroxado...

O corpo arroxado, a face estranha e azulada,
outro homem vindo não sabes de que mundo
emudecendo cada uma de tuas palavras,
dilacerando o teu corpo, importuno como um perfume,
dormindo impassível no teu espírito:
expulsa este homem que tem mapas desenhados na palma das mãos,
cuja saliva é como o absinto,

cujo contacto inunda teu corpo casto, apesar de tudo,
de suor, de sangue e de lágrimas;
não olhes os seus olhos,
porque neles há perspectivas loucas de viagens
através de terras de ouro e de cinzas;
não o toques mais,
para que não sintas teu corpo morrer no seu ventre.
Salva tua rota porque longo é o teu caminho,
foge mesmo sem ventos, nem bússola, nem roteiros,
precipita-te no primeiro vulcão que encontrares
porque melhor será que tuas cinzas se transformem em húmus
do que em unguento para as feridas desse homem.
Não deixes mais que sua mão de Golias
tão suave quanto um canto de David
penetre teus pensamentos,
porque longo ainda é o teu caminho.
(TAVARES, 1955, p.154)

Como se constata, Deolindo Tavares não era intelectualmente um ingênuo, sabia com quem estabelecia seus diálogos poéticos e o que significava o nome de Rimbaud para o surrealismo, recursos amplamente usados na elaboração de seus poemas, acentuadamente nos do “Ciclo de Willy Mompou”.

Historicamente, a ligação do nome de Rimbaud (2009, p.39) ao surrealismo tem origem na “Carta a Paul Demeny”, em que afirma que o poeta precisa “fazer-se vidente” e tal declaração, segundo Luiz Nazario (2008, p.25), “foi transformada em bandeira”; é uma conquista que se faz “por meio de um longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; buscar-se a si, esgotar em si mesmo todos os venenos, a fim de só lhes reter a quintessência” (RIMBAUD, 2009, p.39). Para chegar a esse estado é necessário fé, “toda a força sobre-humana, e pela qual o poeta se torna o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito, e o Sabedor supremo! [...]” (*ibidem*).

Por essas experiências, Deolindo Tavares faz “Willy Mompou”, seu personagem, transitar, em “Vem a Poesia e tenta Willy Mompou”, que se comporta como o arrebatado e o arrebatador, no intuito de atingir a Poesia. Em estado de sonolência, não viu que ela “penetrou na sala e possuiu-o violentamente” (TAVARES, 1955, p.2005), para, em seguida, repousar “a

cabeça sobre o volume de Rimbaud”, no mesmo instante em que “sentiu o pavilhão auricular mordido pelo grande turista” (*ibidem*).

A época em que o jovem poeta pernambucano desenvolveu sua escrita foi um momento histórico de grandes inovações, de experiências marcantes no mundo, que abalaram para sempre e de forma radical as concepções que se faziam não só da arte, mas também de vários ramos do conhecimento, com as, então, recentes, “descobertas científicas, filosóficas e psicológicas de Einstein, Heisenberg, Broglie, Freud, que inauguraram uma nova concepção do mundo, da matéria, do homem” (NADEAU, 1985, p.46). A partir de todas essas inovações, muitas das ideias do passado foram colocadas sob suspeição, principalmente, “os conceitos tradicionais baseados na lógica e no determinismo” (*ibidem*), o que criou um clima favorável para as manifestações de tendências artísticas que refletiam esses estados de coisas.

Nesse contexto, o surrealismo ganha espaço, e chama a atenção em sua proposta, “não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico” (*ibidem*), recursos de que os poemas do “Ciclo de Willy Mompou” são pródigos.

As relações de Deolindo Tavares com Rimbaud e o surrealismo nos levam a refletir sobre duas conjunturas escalonadas em seus poemas: uma é a que afeta a forma poética do “Ciclo de Willy Mompou”, em que aparecem alguns poemas em prosa. Falar de poema em prosa é estender a conversa até Baudelaire, visto por Rimbaud como “*un vrai dieu*”, segundo Ivo Barroso (1998, p.14), pois, fazendo jus ao seu espírito rebelde, em sua “ânsia de superação” (*ibidem*, p.16), ele “vai roubar” do “altar” do autor de *As flores do mal* “o fogo sagrado que lhe permitirá o mergulho no Desconhecido para de lá trazer o Novo: o poema em prosa” (*ibidem*). Com a ousadia que lhe caracterizou a vida e a obra, é Rimbaud quem, frente ao “verso livre da medida” (*ibidem*), vai levá-lo “às últimas consequências”, com cujas características Deolindo Tavares travou intenso diálogo.

A segunda ocorrência é a que tange à questão do ritmo, e falar em ritmo é lembrar os laços, os amores desmedidos entre Rimbaud e Verlaine, este, o deus da musicalidade poética. Provavelmente, era com o autor de “*Le bateau ivre*” que “Willy Mompou” sonhava com a cabeça debruçada “sobre o volume de Rimbaud” (TAVARES, 1955, p.205) quando teve seu “pavilhão auricular mordido pelo grande turista” (*ibidem*) –, “Willy” estaria ouvindo o ritmo, a sonoridade, marca da construção poética de Verlaine.

2.3 Os poemas do “Ciclo de Willy Mompou”¹

Algum tempo após a morte de Deolindo Tavares, os poemas que têm como tema Willy Mompou foram reunidos sob o nome “Ciclo de Willy Mompou”, que congrega quatorze títulos, oito em forma de versos livres e seis em prosa poética; porém, tal disposição é arbitrária, na medida em que foi organizada por Fausto Cunha.

Corroborando que eles estavam dispersos, ao fazer a seleção dos escritos do poeta, o crítico percebeu que, “durante certo tempo, a inspiração de Deolindo se concentrou na órbita de Willy”, dadas “as muitas semelhanças que há entre estes e diversos trabalhos extraciclo” (CUNHA, 1955, p.268), o que denuncia que foram feitos em meio a muitos outros poemas; e afirma, ainda, que o poeta tinha a intenção de elaborar um romance com a temática de Willy Mompou.

Otávio de Freitas Junior (1943, p.125), além de comentar que esses poemas contêm “trechos de poesia dos melhores da língua portuguesa”, confirma que eles comporiam uma obra independente, ao lembrar que a produção do poeta daria origem a “dois livros – um que pretendia um dia publicar, e outro que constituiria o *Ciclo de Willy Mompou*” (*ibidem*, p.124).

Essas informações encontram fundamento ao se observar os títulos que encabeçam os poemas: “Apresentação de Willy Mompou”; “Willy Mompou”; “Uma *Danseuse* tenta Willy Mompou”; “Willy pensa que tudo é um convite ao sono...”; “O cativo de Willy”; “A morte de Willy Mompou”; “O despertar de Mompou”; “Retrato de Willy Mompou, o Poeta louco”; “O sonâmbulo Willy Mompou”; “Willy espia o banho de Judith”; “Willy é comido pela Ursa Menor”; “Vem a Poesia e tenta Willy Mompou” e “Algumas horas da vida de Mompou”.

Um olhar sobre esse conjunto de designações indica uma sequência de experiências da vida do personagem a ser narrada. No único poema do “Ciclo...”, em que o nome de Willy Mompou não aparece encabeçando, “O Palhaço, a Bailarina e a Banana...” (TAVARES, 1955, p.159), há a menção de que a “família Mompou” terá sua história poética “contada num livro póstumo” (*ibidem*), o que reitera a intenção de realizar uma obra independente.

Como se podem conferir, certas características marcam os poemas do “Ciclo de Willy Mompou”, os versos em forma de poemas, poemas em forma de prosa e a forte impregnação da gramática surrealista, com a ausência de linearidade e o emprego de outra lógica, com frequente oscilação entre sonho e realidade.

¹ Cf. Tavares (1955). Os poemas do “Ciclo de Willy Mompou” encontram-se no Anexo 5.

Embora Osman Lins seja cerebral em suas criações e não se deixe embalar pela livre associação, pelo inconsciente ou pelo sono ou sonho, na elaboração de sua poética, ele atrela a forma usada pelo jovem poeta recifense à sua maneira de organizar e apresentar os seus duplos.

Em *Guerra sem testemunhas*, há um processo de transmutação, de “sombra”, na atuação dos duplos que vai do narrador para o escritor “Willy Mompou” (WM) para Δ∇. Essas oscilações de Willy Mompou, Deolindo Tavares expressa no poema “Apresentação de Willy Mompou” (*ibidem*, p.191):

[...] sua sombra é a sombra de tudo
E tudo é o erótico e sensual adolescente.
Se algum dia fores à montanha
E te curvares para o vale
Willy estará no vale e na montanha;
Ele é o nunca e sempre visto
é o sempre ausente e presente no mundo;
ele é a chuva que ameniza o calor
e faz reverdescer os campos e florestas;
ele é beija-flor, triste corvo, insone morcego,
corola e haste, raiz e podridão, húmus da terra;
ele pode estar no seu próprio sonho,
no teu sonho, na sua própria insônia ou na tua insônia;
Willy Mompou, afinal,
é sobretudo uma estrela
que ainda não se apresentou ao mundo;
lágrima ou gota de orvalho,
escuridão e luz, alma e corpo,
é o complexo e desconhecido Willy;
é a fonte que murmura,
o rio que desliza e tudo arrasta;
música, febre,
e sobretudo um pobre homem só e triste
que sonha uma grande fuga
construindo asas com as nuvens “danseuses”
do escuro tablado de sua casa, de seu túmulo.

As mudanças, as intermitências de protagonismo entre os personagens articuladas em *Guerra sem testemunhas* indicam uma técnica que busca semelhanças com o surrealismo.

Observa-se que *Nove, novena; Avalovara* também apresentam certos aspectos formais com tal movimento, não se pode afirmar, no entanto, que Osman Lins seja um escritor surrealista.

2.4 Estudo antroponímico de “Willy Mompou”

Como se pode conferir, no exemplo acima citado e nos demais poemas do “Ciclo de Willy Mompou”, o estranhamento cerca o personagem e seu nome, “Willy Mompou”, em torno do qual gira todo o conjunto de poemas. Em *Guerra sem testemunhas*, esse foi o nome de batismo do duplo do autor, Osman Lins, o seu “cúmplice”.

Diante dessa significativa escolha, foi realizado um estudo sobre a sua possível origem. Tal evento, para Osman Lins, é uma decisão de extrema importância. Os nomes dos personagens para compor uma obra não são algo que possa ser feito casualmente, eles revelam os próprios personagens, mas também a sensibilidade do ficcionista que, ao escolhê-los, mostra o seu potencial para encarar o mundo criado; sendo um “sinal de que franqueia seu espírito ao universo em que vivem com toda a sua contundência os nomes” (LINS, 1974a, p.56). Desvendar a formação desse nome, “Willy Mompou”, constituiu-se uma aventura em muitas frentes, como se verá a seguir.

2.4.1 A esquina do “Lafayette”

O que se convencionou chamar a esquina do Lafayette, como escreve Rostand Paraíso (2001, p.124) em *A esquina do Lafayette e outros tempos do Recife*, “se deve à charutaria e ponto de cigarros da Fábrica Lafayette, que funcionava no seu pavimento térreo”, cujo nome se estendeu ao Café Continental, “que tinha sido, no tempo da *belle époque* pernambucana, o Café Cascata” (CARDOSO, 1972, p.145). Local em que, mesmo para se tomar um cafezinho, os clientes eram servidos em suas mesas que “estendiam na calçada larga, à sombra de oitiseiros” (BARROS, 1972, p.210): “Os garçons, vestidos a rigor (calças pretas e paletós brancos, com lapelas largas), já identificavam os fregueses e quais suas pedidas habituais, seu trabalho maior consistindo, nos fins-de-noite, em apagar os laboriosos cálculos e poemas sobre as mesas escritos” (PARAÍSO, 2001, p.138).

Quem por lá passasse tinha “a impressão que aqueles grupos lá permaneciam horas inteiras, até tarde da noite. [...] havia, na realidade, um certo revezamento, uns saindo, por conta de seus afazeres, outros chegando” (*ibidem*, p.124), o que mantinha uma população permanente

de frequentadores, tanto de cidadãos comuns e de intelectuais, como de homens de negócios ou de jornalistas, que iam para saber das últimas notícias.

Próximos daquela esquina e “imediações ficavam os jornais mais importantes da capital pernambucana” (*ibidem*, p.125), que nos últimos anos da década de 1920 eram o *Jornal do Commercio*, o *Jornal do Recife*, o *Jornal Pequeno*, o *Diário da Manhã*, e pouco distante dali, o *Diário de Pernambuco*. Podem-se acrescentar a essa lista: *A Província*, *A Noite*, *A Notícia*, *Diário do Estado*, *O Intransigente*, *Diário da Tarde*, *A Tribuna*; uma efervescência de notícias circulando entre os presentes. A esquina “era, naqueles tempos, o verdadeiro coração do Recife, as notícias mais quentes dali sendo impulsionadas para todo o restante do Estado” (*ibidem*, p.126).

Permanentemente aberto, “o Café Lafayette era considerado o maior escritório de corretagem da região. Ali se vendia de tudo, desde filhotes de cachorro a sofisticadas usinas. Raro o grande negócio do Recife daqueles tempos que não tenha sido fechado nas suas dependências” (*ibidem*, p.137-8).

Lá também funcionou, “durante muitos anos, uma verdadeira academia literária, que teve os seus inícios em 1919 e se manteve ativa até os últimos anos da década de 30” (*ibidem*, p.127) – o que dá para imaginar o início da vida e da formação dos nossos admirados escritores pernambucanos frequentadores desse “cenáculo”.

Com toda certeza, Deolindo Tavares estava entre os jovens que ali faziam seu ponto de encontro, juntamente a João Cabral de Melo Neto, Gilberto Freyre,² que nessa fase voltava da França, onde esteve bebendo direto das fontes, enchendo sua “bagagem” que traria para o Brasil com as novidades e as sugestões parisienses e de outras cidades europeias que avassalavam o mundo de então.

Nesse clima, à maneira de Paris, transitavam e conviviam muitos de nossos escritores quando vinham de todas as partes do Brasil. Pernambuco se orgulhava de participar dessa agitação de ideias (BARROS, 1972, p.152). Era uma intelectualidade em formação que agitava os locais onde se reuniam, e “à maneira de outros que, nos grandes centros europeus, também o fizeram, em torno de mesas de cafés” (BARROS, 1972, p.151) como La Coupole, Rotonde, Deux Magots, Flore; ponto e profusão de muitas ideias e movimentos culturais.

A força da expressão francesa era muito forte em Pernambuco e Osman Lins comenta que ao olhar certos álbuns antigos de fotografias ainda se podem encontrar cardápios e postais em francês, “o próprio álbum terá vindo da França e franceses devem ser – nas fotografias –

² Gilberto Freyre escreveu o prefácio de *Poemas* de Deolindo Tavares.

muitos dos chapéus e guarda-chuvas com que as senhoras, como se fossem europeias, resguardavam a pele contra o sol do trópico” (LINS, 1974a, p.109).

2.4.2 Uma origem para o nome “Willy”

Ao reconstruir a ambiência em que vivia Deolindo Tavares, alguns nomes se destacaram, como Willy Lewin, João Cabral de Melo Neto e depois Jorge de Lima, no Rio de Janeiro. Em meio a tudo isso, Willy Lewin não pode ser esquecido, por ser fundamental para este estudo; quem menciona a sua importância naqueles tempos é João Cabral em entrevista à “Folha Mais!”, *Caderno da Folha de S. Paulo*, de 30.3.1991. O poeta comenta que no início de sua carreira de escritor ele “frequentava uma roda literária com Lêdo Ivo e outros”, e o mais velho do grupo, “uma espécie de mentor, era o Willy Lewin”, que tinha uma ampla biblioteca com livros de autores franceses e, por interferência desse amigo, tomou “conhecimento do surrealismo e outros poetas modernos”.

Willy Lewin foi um intelectual natural do Recife, nasceu em 1908 e morreu no Rio de Janeiro em 1971. Além de colunista, foi cronista de jornais de sua cidade, e sua atuação também se vincula à literatura. Ele foi uma personalidade agregadora dos frequentadores do “Café Lafayette”, possibilitando o acesso dos amigos a muitos autores estrangeiros que ele conhecia e comentava, e, “especialmente atento ao surrealismo, cedia seus livros aos jovens escritores, despertando seu interesse por novos autores, sobretudo franceses”³.

Além de um facilitador cultural, ele próprio era um crítico com amplo espectro de abordagem, como se pode observar em *Ensaio de circunstância* (LEWIN, 1952), em que reflete sobre “O problema espiritual da beleza e da fealdade”, “Entre Gide e Charles Du Bos”, “Pretextos para meditação estética”, “Victor Hugo” entre outros.

Também foi possível identificar que seu nome aparece com destaque na obra de João Cabral de Melo Neto. Diante desse fato, pude entender melhor o peso da palavra “mentor”, quando a ele se referiu em entrevista à “Folha Mais!”, não se tratando de exagero elogioso, mas uma forma de reconhecimento por sua contribuição crítica de bastidores.

Para se ter a extensão dessa intimidade e de sua importância, serão destacados alguns momentos em que Willy Lewin é mencionado por João Cabral em seus livros. A começar pelo

³ Prefácio à primeira edição da *Obra completa de João Cabral de Melo Neto*, organizada por Marly de Oliveira (MELO NETO, 2008, p.LXXX).

seu livro de estreia, *A pedra do sono*, de 1940-1941, que é dedicado a seus pais, a Willy Lewin e a Carlos Drummond de Andrade, sobre os versos de Mallarmé, no formato como segue:

A meu pai e minha mãe
A Willy Lewin
e Carlos Drummond de Andrade

“*Solitude, récif, étoile...*”
Mallarmé

Também é necessário resgatar que foi Willy Lewin o autor da “Apresentação” intitulada “João Cabral de Melo Neto e sua Poesia” da primeira edição de *Pedra do sono*. Nesse texto, reproduzido a seguir, está patente o grau de amizade e intimidade intelectual que existia entre eles.

João Cabral de Melo Neto e sua Poesia

Durante quatro anos, pouco mais ou menos, de convivência quotidiana, chegamos, João Cabral de Melo Neto e eu, a um ponto quase extremo de entendimento poético. Quando digo que nos entendemos poeticamente não digo que esse entendimento se realize sempre no plano artístico ou literário. Digo que nos entendemos – e tão plenamente quanto é possível entre duas sensibilidades que decerto devem guardar as suas zonas próprias de silêncios e de segredos – no sentido de que funcionamos na mesma onda. Tornam-se, desse modo, praticáveis, entre nós, certas conversas esquisitas, certas estranhas proposições. Basta, por exemplo, que o João me pergunte ou eu lhe pergunte: “Que tal a palavra LUA?” – para que imediatamente sintamos que acabamos de situar na atmosfera que nos cerca um palpitante problema de metafísica poética. De uns tempos para cá as nossas conversas têm girado frequentemente em torno não só do valor e da ressonância dos vocábulos isolados, como da transfiguração (de ordem inteiramente mágica) adquirida pelas palavras no poema. Preocupado com o valor extrarracional dos vocábulos em poesia, é claro que João Cabral de Melo Neto adora um Mallarmé ou um Valéry. Os seus versos, porém, podem se parecer com qualquer coisa, menos com um “*L’après-midi d’un Faune*” ou com um “*Cimetière Marin*”. O que merece ser salientado em nossos dias, quando o

capítulo “influências poéticas” é em geral interpretado – justificado – de maneira um pouco diversa. Além das palavras, João Cabral tem pensado muito também – sobretudo a partir da sua originalíssima contribuição ao Congresso de Poesia do Recife – na escuridão e na ausência de formas do sono. Imagens escolhidas ao acaso, neste texto, a exemplo de “ruas que soam como tambores”, poemas como “A André Masson”, mundos de formas virgens e desconhecidas, apenas surgindo, como o que é “descrito” na composição “Dentro da perda da memória”, dão-nos de fato a sensação destorcida e um pouco “inconfortável” (será talvez a “náusea” produzida pela poesia, segundo Cocteau) de que acabam de emergir das águas grossas do sono. O autor me confessou em conversa que o título desta coletânea de versos resultou precisamente da sua grande dificuldade de encontrar títulos para o que escreve. Funcionário do Departamento de Estatística, descobriu e escolheu, creio que numa “Tábua Itinerária”, o nome de uma pequena cidade do interior de Pernambuco: Pedra do Sono. Mas essa pedra tem outras funções. Amarrada ao pescoço do poeta, arrasta-o às profundidades onde se encontram muitos dos poemas que se seguem.

Willy Lewin

Outra menção de João Cabral a Willy Lewin está em “Considerações sobre o poeta dormindo” (MELO NETO, 2008, p.663), tese apresentada ao Congresso de poesia do Recife, em 1941, em cuja abertura consta uma epígrafe da autoria do amigo, como se pode conferir:

“O sono, um mar de onde nasce
Um mundo informe e absurdo,
Vem molhar a minha face:
Caio num ponto morto e surdo.”

Willy Lewin

Pela morte de Willy Lewin, Cabral lhe dedicou um poema de profundo reconhecimento em razão do incentivo, do apoio e da generosidade nas críticas recebidas, como se acompanha no poema a seguir:

A Willy Lewin Morto

Se escrevemos pensando
como nos está julgando

alguém que em nosso ombro
dobrado, imaginamos,

e é o primeiro que assiste
ao enredado e incerto
que é como no papel
se vai nascendo o verso,

e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,

foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto,
o sim e o desagrado.

(MELO NETO, 2008, p.371)

Como se pode constatar, a personalidade de Willy Lewin deve ter calado profundamente no jovem poeta Deolindo Tavares, da mesma maneira que a todos os outros, e, embora tenha-se que entrar no plano da hipótese e da imaginação, ao fazer essa ligação entre a composição do nome Willy Mompou e Willy Lewin, ela não é destituída de propósito.

2.4.3 O sobrenome “Mompou”

No meio cultural e social em que transitava Deolindo Tavares, outro caminho apontou para Jorge de Lima, com quem ele trabalhou e frequentou seu círculo literário entre 1938 e 1940, quando foi morar no Rio de Janeiro. Em *Poesia completa*, no item “Traços de Identidade” (MIRANDA, 1955), Jorge de Lima (1997) enumera seus gostos e suas preferências, mencionando dentre os nomes ligados à música: Strawinsky, Bach, Mozart, Beethoven, Federic Mompou.

Federic Mompou Dencausse (1893-1987) foi um compositor e pianista músico catalão que viveu em Paris de 1921 a 1941, e pode-se dizer que sua música é marcada pelo

impressionismo e pelas vanguardas europeias, e muito próximo de linha de inspiração melódica do minimalista francês Eric Satie (1866-1925), tão em voga no início do século XX.

Pode-se inferir que Deolindo Tavares, quando conviveu com o poeta alagoano, em seu consultório, na Cinelândia, na Praça Floriano, 55/11º, em suas reuniões que versavam sobre literatura e arte de uma forma geral, ouviu falar dessa preferência musical de Jorge de Lima por esse célebre pianista e deve ter tido a oportunidade de ouvir sua belíssima música durante as reuniões. Além disso, não procede duvidar de que o jovem poeta recifense desconhecesse que a poesia e a música caminham juntas, e, dessa forma, esses são fortes indícios de que a escolha do sobrenome Mompou, para compor com Willy o nome de seu Poeta “Willy Mompou”, “uma estrela que ainda não se apresentou ao mundo” (TAVARES, 155, p.191, Apresentação de Willy Mompou), tenha laços com o músico Federic Mompou.

Como se verificou, a visita histórica a Recife antiga, época do “Café Lafayette”, conduziu-nos a João Cabral de Melo Neto, um dos assíduos do círculo literário que lá acontecia sob a supervisão de Willy Lewin; a outra incursão biográfica levou-nos a Jorge de Lima, que apontou para Federic Mompou. Essas duas vias conduziram a uma possível origem do nome “Willy Mompou”, o que mostra a intensidade do envolvimento de Deolindo Tavares com os meios literários de sua época e seu interesse por tudo o que se produzia de melhor, externando a sua sensibilidade e agudeza de espírito ao compor o nome de seu personagem com uma linhagem tão significativa como essa.

2.4.4 “WM” – Duas letras nas letras pernambucanas: Mário Melo e (W) Valdemar de Oliveira

Os dois cronistas Mário Melo (1884-1959) e (W)Valdemar de Oliveira (1900-1977) não podem ficar de fora desse momento da análise antroponímica de “Willy Mompou”. Rostand Paraíso⁴ (2001, p.149), em *A esquina do Lafayette e outros tempos do Recife*, em capítulo intitulado “M e W, dois cronistas do Recife”, em que discorre sobre a boa tradição dos recifenses, de poetas e cronistas, apresenta destaque para ambos na arte desse tipo de jornalismo.

Mário Melo marcou época na imprensa pernambucana com a “Crônica da Cidade” escrita, durante cerca de 25 anos, no *Jornal do Commercio*. Naquele espaço, ele tratava dos

⁴ No *Diário* de Osman Lins consta o seguinte registro: “17-7-67, 2ª - Noite: Visita de Rostand”.

mais variados temas, e um dos que mais chamavam a atenção era sua preocupação com a língua portuguesa e com toda sorte de estrangeirismos, além de fatos políticos, entre outras questões, que dessem oportunidade para polêmicas: “Polêmica que, diga-se de passagem, ele adorava manter em fogo lento, cozinhando os seus adversários, e dia a dia apresentando novos argumentos que ele mantinha guardados para a ocasião adequada” (*ibidem*).

Mario Melo atuou no jornalismo por mais de cinquenta anos, o que fez que os recifenses se acostumassem “a ler suas colunas, publicadas no *Jornal do Commercio* (‘Crônicas da Cidade’), no *Jornal Pequeno* (‘Ontem, hoje e amanhã’) e na *Folha da Manhã* (‘Aqui e ali’ e, também, o ‘Ontem, hoje e amanhã’), sempre, intransigentemente, a defender nossos costumes e nossas tradições” (*ibidem*). Essa atuação só terminou com sua morte, em 24 de maio de 1959, o que deixou um espaço vazio na imprensa de Pernambuco.

Diante disso, a direção do *Jornal do Commercio* convidou o jornalista Valdemar de Oliveira para a tarefa de escrever para “Crônica da Cidade”, que marcou seu primeiro artigo com o comentário a seguir:

Mário Melo – este deve ser o primeiro nome a escrever nesta coluna, no momento em que ela reaparece. Pesada responsabilidade, a de substituir um velho jornalista que dignificou sua pena ao longo de 60 anos de lutas, num empenho permanente de servir à sua terra e à sua gente. Mário Melo exerceu, pode-se dizer, um mandato popular na imprensa, um mandato que lhe conferiam tacitamente pelo desassombro, pela perseverança, pela tenacidade com que sabia travar suas campanhas, alheio a quaisquer interesses que não os do povo que o lia e o prestigiava. [...] Leve-me Deus a essa nova aventura jornalística, guiando-me pelos mesmos caminhos que Mário Melo palmilhou, sem procurar atalhos ou retardar a marcha. No mais, é questão, apenas de inverter a sigla final: em vez de um M, um W. (PARAÍSO, 2001, p.151)

A partir daí, Valdemar de Oliveira assumiu a tarefa “de substituir um jornalista com o qual, ele admitia, tinha pontos concordantes, mas, também, pontos divergentes. Acima de tudo, porém, unindo-os e ao mesmo tempo servindo de assunto para os comentários, estava o Recife, a cidade dos amores de ambos” (PARAÍSO, 2001, p.151-2).

Ele havia iniciado sua carreira de jornalista em 1923, no *Jornal do Commercio*, com a coluna “Vida Artística”; com o passar do tempo, em 1930, assume também a coluna “A propósito”, “onde os assuntos ventilados eram sempre de natureza artística, ligados à música,

ao teatro e à crítica sobre os espetáculos teatrais e sobre o desempenho dos artistas que se exibiam no Recife” (*ibidem*, p.152).

Defende Rostand Paraíso que Valdemar, embora também escrevesse centrado nos problemas do Recife, diferia “bastante dos de Mário Melo e não poderia ser de outra forma. Em lugar das ‘manias’ de M, aparecia agora o estilo levemente irônico de W, estilo que nos lembra, por vezes, o de Eça de Queiros. Em outras ocasiões, um humor tipicamente britânico” (*ibidem*).

Em suas colunas encontra-se toda a Recife daquela época, os personagens da cultura, da política e da religião que “o recifense identificava com facilidade, entre elas, uma de suas grandes criações, o fictício Mr. Smith, um inglês ingênuo, incapaz de compreender as peculiaridades do brasileiro e, em particular, do pernambucano” (*ibidem*, p.153); que pode muito bem ter inspirado Osman Lins na criação de seus duplos.

Valdemar de Oliveira inventou Mr. Smith, “súdito britânico que, vez por outra, o acompanhava nas suas peregrinações pelo Recife” (*ibidem*, p.154), em cujas crônicas ele deliciava seus leitores com a falta de sintonia e de entendimento do inglês à nossa realidade brasileira.

Mutatis mutandis, chega-se às sinalizações que Osman Lins usa para marcar a atuação de seus personagens – WM e MW –, em que podem ser feitas as relações com os nomes dos cronistas do Recife, além de serem as letras do nome Willy Mompou, sem contar que o autor de “Mr. Smith”, com suas ironias, está muito bem representado em vários momentos de *Guerra sem testemunhas*. Como se pode conferir, por exemplo, quando Willy Mompou no ensaio de Lins (1974a, p.38) aparece em uma cátedra e faz uma conferência a um auditório vazio. Outra ocasião, quando trata da remuneração recebida por profissionais das várias atividades em razão de suas peculiaridades de trabalho, ridiculariza: “o do garçom, o do agiota, o da prostituta, o do motorista de taxi, o do operário, o do espião, o do estivador, [...], o do pistoleiro são inumeráveis [...]” (*ibidem*, p.82), cada uma exigindo uma remuneração.

Outro momento que pode ser registrado refere-se àquele em que Willy Mompou se prepara para gravar um programa de televisão e é colocado em meio a “um costureiro, um ministro, um contrabandista e estelionatário, um homem de empresa, um ex-pistoleiro, dois parlamentares, um cirurgião plástico e um astrólogo” (LINS, 1974a, p.167).

Além de todas essas razões, Osman Lins lança mão de vários estilos em seu ensaio: o poético, o crítico, o irônico etc., o que mostra que sua relação com esses cronistas tão admirados do Recife, contemplados, em *Guerra sem testemunhas*. Não se pode esquecer de que Osman Lins era um pernambucano que sabia muito bem tudo o que se passava em sua cidade, e não só

isso, ele viveu no Recife, ali estudou e trabalhou. Mesmo depois, quando se transferiu para São Paulo, voltava frequentemente, seja para visitar a família seja para divulgação de sua obra.

Valdemar foi um defensor da boa qualidade nas nossas manifestações culturais, e, nesse aspecto, era a encarnação do homem de cultura exemplar. Escreveu inúmeros livros da área da Biologia, pois era também médico e professor, além de ter-se dedicado ao teatro. Sobre esse tema, escreveu *O teatro brasileiro*, que foi editado pela Livraria Progresso Editora (s. d.). É imperioso registrar que a questão do teatro é muito forte em *Guerra sem testemunhas*, já que todo o Capítulo VI é dedicado a esse tema.

2.4.5 Confluência nas homenagens

O nome escolhido por Osman Lins para nomear o escritor-parceiro em *Guerra sem testemunhas* não poderia ter sido mais feliz, por concentrar uma confluência de homenagens como apontadas anteriormente, que começa pelo jovem poeta pernambucano Deolindo Tavares, passando por Willy Lewin, João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Federic Mompou, Mário Melo, (W)Valdemar de Oliveira.

Não se pode imputar nessa designação um ponto de encontro aleatório, um acaso ou inconsciência, principalmente tratando-se de Osman Lins, na medida em que tanto defendeu a consciência, o controle e a atenção na elaboração de seus escritos, como se pode conferir em seu primeiro capítulo de *Guerra sem testemunhas*. Completando o que foi anteriormente abordado sobre a importância das escolhas dos nomes, nomear é um ato que de imediato parece ser simples, mas na verdade é bastante embaraçoso. O batismo, via de regra, está vinculado à experiência pessoal do escritor, que só quando atinge uma determinada maturidade pode escolher nomes como: “Vitorino Papa-Rabo, seu Lula, ou José Paulino, como os de José Lins do Rego, quando amadureceu em si a coragem e a força de enfrentar o mundo mesmo em que esses nomes ressoam com a sua verdade indiscutível” (LINS, 1974a, p.54).

Também destaca o caso de “*Os Noivos*, de Manzoni, um dos personagens chama-se precisamente o Inominado, e esta falta de nome só faz aumentar seu fascínio terrífico” (*ibidem*). Em realidade, a nomeação é importante em todos os contextos desde as pessoas, os lugares em que se envolvem, sua escolha é um “sinal da corrente estabelecida entre o romancista e a vida” (*ibidem*, p.55).

Osman Lins, além de conseguir homenagear Deolindo Tavares, extrai das potencialidades dessa nomeação, “Willy Mompou”, outra identidade nascida da forma do

próprio nome, os triângulos invertidos - $\triangle\nabla$. Isso reafirma sua paixão pelas formas geométricas, como bem expressou inúmeras vezes, e que atingiria a culminância em *Avalovara*, com a interposições de formas, o quadrado e a espiral e a personagem .

Como poderemos observar, a atenção ao nome escolhido por um escritor para integrar o quadro de seus personagens é um fator tão significativo que é capaz de interferir e produzir as mais diversas leituras de um texto, afetando a compreensão da obra. Sobre a relação WM e $\triangle\nabla$, pode-se observar, com Ana Luiza Andrade (1987, p.58), em *Osman Lins: crítica e criação*:

Este par que aparece em diferentes seções do livro, às vezes representado por dois triângulos invertidos $\triangle\nabla$, ou até pelas iniciais de letras também invertidas WM, ilustra a relação de oposição entre o escritor e o mundo, [...].

Ou com Regina Igel (1988, p.168-9), em *Osman Lins: uma biografia literária*:

O desenho desta justaposição de letras nos leva a conjecturar que não foi o acaso que as terá inspirado a Lins. Perceba-se que ambas as letras são muito semelhantes e que sua grafia, resultando em duas arestas voltadas para baixo $\downarrow W \downarrow$ e duas outras para cima $\uparrow M \uparrow$, é visualmente similar ao grafema escolhido pelo ensaísta para representar o seu outro eu: $\uparrow \triangle\nabla \uparrow$. Este jogo de artifícios nos oferece uma ponta da organização do mundo ficcional de O. Lins, para quem nada, na sua armação imaginativa, foi circunstancial ou casual.

Ainda, com relação ao “parceiro” $\triangle\nabla$, Igel (1988, p.169) comenta:

Divagando sobre uma possível mensagem inserida nas letras e nos triângulos, é tentador aproximarmos-nos de uma quase-equação: as letras opõem-se entre si assim como os triângulos estão opostos entre si. O paralelismo entre os dois pares acentua-se quando percebemos que o W inicia um nome em inglês e que M é a inicial de um sobrenome (algo brejeiro) em francês. Seria esta junção, em essência, o retrato de oposições e contradições que compõem o ser humano? Os triângulos de natureza isóscele parecem confirmar o mesmo recado: se os juntarmos num desenho imaginário, o conjunto será uma figura representativa do paralelogramo. Basta a evocação deste perfil geométrico para que arrisquemos uma associação de ideias: sob a forma de paralelogramo, marchavam os exércitos gregos, designados “falanges”, assim como os

germânicos e gauleses descritos por César (*phalanx, angis*). Estaria, então, simbolizado, em nosso hipotético paralelogramo, o espírito combativo (falangista) destes ensaios?... Nos textos WM e $\Delta\nabla$ não são antagônicos: são, antes, complementos de um todo que é o próprio ensaísta. Não nos ocorreria estabelecer aqui um perfil bélico para $\Delta\nabla$ e um outro, conciliatório, para WM. A dialética entre eles se aguça na combatividade do espírito de Osman Lins e nisto reside a qualidade representativa de *Guerra sem testemunhas*.

3. Terceiro diálogo: O filósofo Jean-Paul Sartre

O pensamento de Jean-Paul Sartre, em alguns aspectos, está refletido em *Guerra sem testemunhas*, principalmente no que tange a *Situação II*, que contém o famoso texto “Que é a literatura?”. Uma prova concreta da atenção que Osman Lins dispensou a essa obra pode ser comprovada no Arquivo Osman Lins, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Como já referido, dentre os estudos realizados para desenvolver o ensaio estão as tiras de papel datilografadas recortadas e coladas às páginas das Revistas *Marketing* e *SBAT* com trechos desses textos de Sartre; e dada a importância imputada por Lins, a seleção está disponibilizada no Anexo 6, primeiramente listada em francês e, na sequência, traduzida para o português.

A professora Leyla Perrone-Moisés (2012, p.181) lembra que Sartre, com “Que é a literatura?”, “marcou profundamente a teoria literária”. Seus conceitos foram determinantes sobre “os principais teóricos franceses da literatura, na segunda metade do século XX”, e, nele, identificam-se muitas das posições filosóficas que se encarregaram de divulgar.

Sua importância não ficou restrita aos franceses, o texto passou a ser leitura obrigatória daquele intelectual voltado à investigação sobre o que é literatura, o que é escrever, por que e para quem se escreve; e, diga-se, tem sido até hoje, mesmo que seja para colocar em suspeição ou negar muitos de seus conceitos.

A ensaísta lembra que a ideia de “‘engajamento literário’ proposto por Sartre não se identificava, porém, como se pensava vulgarmente, com a ‘literatura de mensagem’, com a literatura política panfletária”; a sua proposta de “engajamento” estava ligada “com as potencialidades do ato de escrever, principalmente com suas potencialidades de ação histórica”.

Refere-se à participação do indivíduo ativa e concretamente numa causa de ordem político-social, com o fito de mudanças no seu próprio tempo; que, por meio de sua ação livre, pode se manifestar e, manifestando-se, compromete-se. No fundo, essa palavra acabou desgastada e até usada sem a devida adequação ao pensamento do escritor francês, mas o

“engajamento” é noção fundamental para se compreender a maneira como se dá a literatura, a sua relação com o escritor, e como se vincula ao projeto filosófico e político de Sartre.

Defende Sartre que, contrariamente ao restante da natureza, no homem, “a existência precede a essência” (SARTRE, 1973, p.11); por não haver “natureza humana”, “o homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência” (*ibidem*, p.12).

Nessa peculiaridade o ser humano se define, projeta-se em busca de realizações, e isso configura a sua liberdade, o que implica fazer escolhas e, ao fazê-las, acarreta responsabilidade pelos atos assumidos. Pensar essas questões em Sartre remete à função do escritor, o romancista, aquele que se expressa por meio da prosa e que é engajado, pois ele pode estabelecer laços entre os indivíduos e devolver-lhes à consciência histórica.

Com relação ao tipo de atuação e intervenção do escritor na sociedade, não se pode dizer que a proposta de Osman Lins seja a mesma defendida por Sartre. O escritor pernambucano está mais voltado para o sentido do homem como animal político, que nasceu para viver junto com outros homens.

Sartre em *Que é a literatura?* (1973, p.18), ao se perguntar *que é escrever*, entende que o escritor, no *ato de escrever*, define-se por fazê-lo em prosa, na medida em que o prosador é “um homem que se serve das palavras”, elas designam objetos e podem ser atravessadas. Elas oferecem a transparência e a flexibilidade necessárias para que sejam transcendidas. O leitor não as recebe prontas, fechadas e acabadas como se dá na poesia, mas ele pode invadir as suas significações.

Ao se perguntar *por que escrever*, Sartre esclarece que “escrever é desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor”, “é recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer”, e o artista, ao escolher a prosa como ferramenta, está implícita aí uma forma de transmissão que a caracteriza, por sua essência utilitária. À terceira pergunta *para quem se escreve*, o escritor é considerado “engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade de imediata ao plano refletido” (SARTRE, 1973, p.61-2). Ele “é um mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas, se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor” (*ibidem*, p.62), que necessita usar da escrita para se integrar aos outros indivíduos, pois a linguagem é forma de comunicação.

O escritor, no caso o “‘engajado’”, sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (*ibidem*, p.20).

Diante dessas considerações não se pode agir inocentemente e não se “é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo” (*ibidem*, p.22). O entendimento do ato de escrever pode ser esclarecido pelos pontos de referência histórica do escritor, o que Sartre chama de *situação*, que é o modo como decidiu agir historicamente.

O indivíduo em *situação* é sua maneira concreta de viver a história, isso significa fazer de si algo e trabalhar com aquilo que o rodeia, revelando-se como escolha e projeto, que é o exercício concreto da liberdade. É próprio do ato de escrever a ação mútua entre o escritor e seu momento histórico. As relações humanas não se dão por natureza, estar no mundo é passar pela história, por mudanças, por construções e alterações; diferentemente da natureza, cujo conhecimento se dá por suas leis e sem que se tenha o poder para mudá-las.

O especialista Franklin Leopoldo e Silva, em *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios* (2004) assinala para a importância da ética no pensamento do autor francês; para isso, há que se considerar a relação fundamental que imputou tanto a filosofia como a literatura. A literatura não tem a função de expor “teorias filosóficas”, há identidade expressiva e trânsito entre as duas áreas, que participam de uma *vizinhança comunicante*, sem que percam as suas especificidades. Esse trânsito é uma espécie de *passagem interna*, em que filosofia e literatura não se anulam, mas permanece resguardado “o caráter concreto do universal e a presença do universal no particular” (*ibidem*, p.13-4); porém, essa transição não está pronta, mas precisa ser realizada. A filosofia existencial sartreana parte do pressuposto de que não se separa “a generalidade abstrata e a particularidade concreta” (SILVA, 2004, p.14). O romancista tem um papel preponderante no processo, já que a ética se apresenta nos questionamentos do homem e a obra romanesca pode expressá-la.

O escritor envolvido com os outros homens é um “homem situado”, é aquele que vive “conscientemente a sua relatividade histórica” (*ibidem*, p.22), com isso a literatura passa a ser valorizada de uma outra forma, pois pode ser agente revelador.

Não é sem propósito que Sartre reputa importância ao romancista, à obra, ao leitor, enfim, ao mundo da literatura como se pode observar em suas palavras:

Lembremo-nos de que o homem que lê se despoja, de certa forma, de sua personalidade empírica, escapa a seus ressentimentos, seus medos, seus desejos, para elevar-se ao mais alto da sua liberdade; essa liberdade toma a

obra literária como fim absoluto e, através dela, toda a humanidade: a obra constitui-se em exigência incondicionada em relação a si mesma, ao autor e aos leitores possíveis: pode, portanto, identificar-se com a *boa vontade* kantiana que, em qualquer circunstância, trata o homem como um fim e não como um meio. (SARTRE, 1993, p.198-9)

A visão da ética sartreana e a função do escritor na sociedade calaram fundo em Osman Lins. Não se pode dizer que o escritor pernambucano tenha um sistema filosófico sustentando a sua visão da literatura e do escritor, no sentido de Sartre, mas realizou em *Guerra sem testemunhas* uma meditação profunda acerca da ética que envolve essa atividade, embora não focado nas questões ontológicas do fenômeno literário, nem tenha aderido totalmente ao seu pensamento político-filosófico.

Para o escritor pernambucano, tornar-se um escritor é uma maneira escolhida para estar no mundo, é um *empreendimento*, a decisão de alguém em desenvolver e se aplicar em tornar-se um profissional nessa atividade. Para ele, a ideia de amadorismo no plano da literatura não é admissível. Da mesma maneira que o pensador francês, Osman Lins entende a atividade do escritor como um ofício a realizar cujo envolvimento será total e irrestrito, e, a vê como “um ato extremo”, para o qual converge toda a vida do escritor (LINS, 1974a, p.30). Acentua a importância de sua experiência e sua preparação constantes para o ato de escrever, sem renegar o momento vivido.

Entende que a escrita é a “nossa candeia” e, sem dúvida, o fato de escrevermos/lermos nos faz diferentes de todos os outros seres da natureza, por termos sido capazes de criar signos que expressem o nosso pensamento. Via nessa capacidade de criação incorporada ao modo humano de ser, portanto, indispensável, pois a escrita tem papel a cumprir, razão pela qual dedicou grande parte de sua vida a defendê-la. Ela tem o poder de clarificar e julga-a como “a experiência máxima, a experiência das experiências” (LINS, 1974a, p.152-3).

Escrever não é mergulhar em imaginação, escrever é enlaçar a “realidade” e, como tal, é trabalho intenso, que envolve esforço, criação, imaginação, experiência, dedicação, para que o mundo seja revelado aos outros homens. Trata-se de uma aventura e o escritor não pode se resignar, por exemplo, “a dizer as coisas com prudência” (*ibidem*, p.163), nem contar a história da própria vida ou a de pessoas conhecidas, é uma relação de aprimoramento e, como tal, para que ela aconteça, precisa ser trabalhada, moldada “esbatida” para tecer e revelar o mundo pela linguagem.

O escritor é aquele de quem todos aguardam as palavras; “sua existência enraíza-se, segundo vimos, na *negatividade*, ou seja, na recusa, na contestação – e grande parte do que se poderia chamar, com um pouco de ênfase, a sua grandeza, aí reside” (*ibidem*, p.200). E completa sartreanamente: “O mundo necessita de seus escritores na exata medida em que tende a negá-los, pelo sacrifício ou pelo esquecimento” (*ibidem*).

Lins defende que o escritor não escreve só para si, ele “é impensável fora do contexto social” (*ibidem*, p.151); ele escreve direcionado para alguém definido, e a partir da “concepção que tem o escritor do ofício e do mundo”, o leitor está presente na obra, “participa de sua natureza” (*ibidem*, p.152). O ficcionista é tocado pelo mundo e dedica-se a transmiti-lo por meio da prosa.

Da mesma forma que Sartre, sua proposta é escrever para o presente, não se conhecem as futuras gerações, e reafirma, citando diretamente *Situations II*, em edição da Gallimard (1965, p.14): “Repetiremos com Sartre não querer ‘contemplar o mundo com olhos futuros, o que seria a maneira mais certa de matá-lo, mas com os nossos olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos perecíveis’” (LINS, 1974a, p.30).

Ir além de seu próprio tempo e varar fronteiras geográficas constituem-se numa eventualidade; as obras nem são escritas “para o mundo, nem para a eternidade” (*ibidem*), as obras são elaboradas para os homens do presente. Pode ocorrer ou não uma obra ultrapassar certas barreiras temporais, mas esse não é o objetivo que o move, e sim o interesse do livro em diálogo com as pessoas que o rodeiam e o país que o abriga.

Ele vê a literatura como uma busca, uma procura de apreender e interpretar o mundo, mas até de tentar fugir a ele, e critica certa visada da proposta sartreana, ao afirmar que até a “responsabilidade invocada e exigida pela chamada literatura *engagée* nem sempre escapa de se transformar em válvula de escape, fuga ao verdadeiro empenho que é o do escritor com o mundo” (LINS, 1974a, p.50-1).

Filho de seu tempo, Osman Lins entende o escritor como um arauto, que pode olhar o mundo de frente, apesar das dificuldades a enfrentar; para isso, há de ter uma concepção de mundo clara para si, visão do fato literário, comércio com o mundo que permita uma troca que venha acionar sua imaginação para poder apresentá-lo. Sua índole “será a de um perpétuo combatente, a de um homem sempre em luta consigo próprio e com um mundo que jamais o aceita integralmente; que nunca poderá aceitá-lo” (*ibidem*, p.221).

O escritor será aquele que irá desencravar o cerne de uma determinada questão, na medida em que para fazer legítima literatura esse é fator prioritário, como explica:

traço específico do ficcionista não é a capacidade de organizar enredos, nem a de retratar personagens. Nem mesmo a de conceber uma estrutura; e sim a capacidade de introduzir em sua obra o mundo sensível, a realidade concreta, o osso do universo, de tal modo que as coisas incorporadas à obra sustentem-na sem estorvarem, sem que nos apercebamos de sua presença voraz e dominadora. (*ibidem*, p.57)

Nessa mesma linha de raciocínio, Odalice de Castro e Silva (2000, p.77) entende que “Osman Lins concebe a responsabilidade do homem de letras à questão de ser um autor, na qual se imprimia, em toda a plenitude, o homem, seus limites e sonhos, dentro de uma posição de humanismo e na historicidade da questão”. Ele tem sua “autoria” “imersa no conceito de história (entenda-se bens da humanidade), através das gerações rumo ao entendimento dos homens, dos limites e carências que os caracterizam” (*ibidem*, p.79).

Ele não intenta conclamar o leitor a intervir “politicamente”, move-se sob proposta conceitual mais ampla, centrado na utopia e no poder humanístico da literatura para a formação humana. Para Osman Lins, o “verdadeiro” escritor precisa se interessar pelo Homem, pelo Mundo, pela Cultura, pela História, não como mensageiras de um Absoluto a cumprir. Mas assim como em Sartre, como construções históricas dos homens para os homens, que o trabalho do escritor pode trazer à consciência para ser compartilhado.

CAPÍTULO 3

MEDITAÇÕES E *MEDITAÇÕES* ACERCA DE *GUERRA SEM TESTEMUNHAS*

“A obra literária existe, na minha opinião, sempre que o escritor é capaz de manifestar e de impor uma verdade: a da relação com o mundo, a do meu mundo.”

(BEAUVOIR, 1968, p.69)

Nos capítulos precedentes, em linhas gerais, coloquei em relevância os seguintes aspectos de *Guerra sem testemunhas*:

- A visitação às suas fontes primárias, que revelaram os meandros artesanais de sua elaboração, fazendo vir à tona a importância que Osman Lins dava ao método e à organização na execução de suas atividades. A comparação entre as duas edições de *Guerra sem testemunhas*, a de 1969 e a de 1974, permitiu identificar as mudanças na segunda publicação. Também foram mencionadas questões históricas que tiveram interferência na sociedade, à época em que o escritor pernambucano executava seu trabalho, o que veio mostrar tais reflexos em sua escrita.
- O estudo das epígrafes de *Guerra sem testemunhas* mostrou o quanto a obra de Osman Lins está aberta ao diálogo com o poeta Deolindo Tavares e o filósofo Jean-Paul Sartre, autores das menções iniciais; bem como, de que maneira interferem no texto osmaniano.

Neste terceiro e último momento do estudo sobre *Guerra sem testemunhas* serão colocados em destaque alguns “ecos cartesianos”, que repercutem por todo o livro; em seguida, será elencado o posicionamento da crítica em relação ao ensaio; depois, tratarei da contribuição que a escrita de Osman Lins oferece dentro da perspectiva do gênero ensaístico, pelo recurso das “vozes” que encantam o leitor e o levam a uma experiência estética.

1. Ecos cartesianos em *Guerra sem testemunhas*

Em *Guerra sem testemunhas* pode ser identificada uma prática reflexiva que congrega características de *Meditações* (1641) e do *Discurso do método* (1637), obras de René Descartes,

pela maneira como Osman Lins apresenta o exame e o fundamento da análise de seus temas; pela valorização do emprego de um método e de regras na atividade prática de um escritor. Tal aproximação, além de aparecer disseminada pelo ensaio, pode ser identificada logo em seu início, como será demonstrado mais adiante.

Nessa perspectiva, é importante resgatar a menção feita por Osman Lins de *O Imaginário* escrito por Sartre em 1940, em *Guerra sem testemunhas*, na página 194. Tal referência sugere uma via de como pode ter se dado a relação escalonada de certas propostas cartesianas no texto osmaniano.

Na “Introdução” de *A Imaginação* (1973c, p.41), Sartre inicia meditando: “Olho esta folha branca posta sobre minha mesa; percebo sua forma, sua cor, sua posição. Essas diferentes qualidades têm características comuns...”, o que lembra Descartes em *Meditações* (1973b, p.94), na seguinte passagem: “que eu esteja aqui, sentado junto ao fogo, vestido com um chambre, tendo este papel entre as mãos e outras coisas desta natureza...”; mais adiante, continua:

Quantas vezes ocorreu-me sonhar, durante a noite, que estava neste lugar, que estava vestido, que estava junto ao fogo, [...]. Parece-me agora que não é com olhos adormecidos que contemplo este papel; que esta cabeça que eu mexo não está dormente; que é com desígnio e propósito deliberado que estendo esta mão e que a sinto: o que ocorre no sono não parece ser tão claro nem tão distinto quanto tudo isso.

A imagem da folha em branco ao ser referida em *Guerra sem testemunhas* não tem a conotação do objeto em si a ser analisado, mas é indicativa daquele momento crucial em que, diante do papel, o escritor ao ter que enfrentá-la também precisa se enfrentar.

Em confirmação a esse aspecto, Osman Lins escreve: “obedecendo ao plano global da obra, concebida em círculos concêntricos e cada vez mais amplos (a partir deste núcleo íntimo, silente, confidencial, as relações do escritor com a folha em branco e sua interminável luta com as palavras), o tema de onde nasce o livro ...” (1974a, p.193). Em outro momento: “desesperadora é a luta, só, sobre a folha em branco, enegrecida e substituída, dia após dia, num esforço que ninguém e nada pode socorrer, nem sequer a experiência anterior, pois toda conquista em literatura é caso encerrado” (*ibidem*, p.221).

Quem visita *A Imaginação*, em busca de evidências de um diálogo entre Osman Lins, Sartre e Descartes, visita também outro texto *O imaginário* (1996). Na primeira publicação, o

filósofo existencialista faz um estudo crítico e “aborda o problema em Descartes, Leibniz e Hume e, depois, o mesmo problema em alguns psicólogos que, segundo Sartre, herdaram e conservam a noção de imagem dos três ‘grandes metafísicos’”, comenta Bento Prado Junior e Luiz Damon Santos Moutinho (SARTRE, 1996, p.6), na Apresentação de *O Imaginário*, trabalho publicado tempos depois. Não causa espanto que ele procurasse se aprofundar nesse tipo de leitura, o tema da imaginação está muito presente nas análises de Osman Lins, e é um assunto candente para todo aquele que trabalhe com ficção.

Como Osman Lins foi um leitor de Sartre e, este, por sua vez, um estudioso de Descartes, não é excesso deduzir que Osman Lins tenha recebido muitas das concepções do pai da filosofia moderna ou tenha se introduzido no conhecimento do pensamento do filósofo a partir das menções sartreanas. Também não é demasiado afirmar que Lins tenha sido um cartesiano, tanto na vida quanto na obra; pelo rigor com que pautou seus projetos; ao se ler os seus *Diários*, essa constatação decorre com naturalidade.

René Descartes, filósofo e matemático francês, foi o responsável pela mudança de rumos do pensamento, inaugurando a chamada filosofia moderna. Nascido no seio da Escolástica, acabou por exercer uma transformação radical, em função de ter adotado fundamentos diferentes do vigente naquela época, elaborando uma nova estrutura filosófica.

Sua história de vida acaba por se projetar em sua obra; aluno no Collège Royal de La Flèche, de orientação jesuítica, onde adquiriu conhecimento formal e certas práticas de vida, que se tornaram referências em suas análises. Dentre as heranças recebidas está a prática da meditação e sobre o que lhe foi ensinado, nem deixou de reconhecer os aspectos positivos, nem deixou de criticá-los.

Essa lucidez marcou a maneira como ele “concebeu as próprias *Meditações* não como um conjunto estático de “fatos”, mas, antes, como uma série dinâmica de exercícios” (COTTINGHAM, 1995, p.110). Também no *Discurso do método* pode-se dizer que Descartes reflete a sua formação escolar, que foi voltada para a matemática, a lógica, a física, a metafísica etc.. Tais conhecimentos tiveram preponderância na busca de um método universal que se adequasse a todo o saber.

A passagem abaixo ilustra essa relação entre sua experiência prática de vida e o trabalho intelectual a que se propõe realizar. Descartes expõe as suas fragilidades e a maneira peculiar que teve para enfrentar as próprias convicções, ele afirma (1973a, p.38):

Mas estimaria muito mostrar, neste discurso, quais os caminhos que segui, e representar nele a minha vida como num quadro, para que cada qual possa julgá-la e que, informado pelo comentário geral das opiniões emitidas a respeito dela, seja este um novo meio de me instruir, que juntarei àqueles de que costume me utilizar. Assim, o meu desígnio não é ensinar aqui o método que cada qual deve seguir para bem conduzir sua razão, mas apenas mostrar de que maneira me esforcei por conduzir a minha. Os que se metem a dar preceitos devem considerar-se mais hábeis do que aqueles a quem os dão; e, se falham na menor coisa, são por isso censuráveis.

Osman Lins, por sua vez, não está em busca de fazer filosofia sobre o fenômeno literário, como já mencionado, mas desnudará a própria atividade de escritor, desde as primeiras tentativas diante do papel até a chegada do livro às mãos do público, passando pelo mundo editorial e suas implicações. À maneira de Descartes, vai analisar e estudar a si próprio, mas também “no livro do mundo”, isto é, olhar para tudo aquilo que envolve a vida de um escritor e transformando-a em matéria a ser trabalhada em *Guerra sem testemunhas*. Sua proposta é adquirir benefício para si e para quem se interesse pela atividade. Essas duas instâncias, o olhar para si e para o mundo do escritor são duas fortes características do ensaio de Lins. Como se pode observar em suas palavras (LINS, 1974a, p.14):

Aspira ainda o projeto, além de constituir-se em relatório sobre o ato secreto de escrever e talvez único recurso de que posso valer-me para alcançar uma visão mais justa a respeito da minha condição, do meu ofício – sendo portanto, em última análise, uma tentativa de aperfeiçoamento, ou pelo menos de reconhecimento dos enganos -, ampliar-se e estudar assuntos que, exteriores, ligam-se apesar disto à situação do escritor, afetando-lhe a obra e podendo inclusive perturbar o seu comportamento. A presente abordagem – longe de ser uma prédica, explanação dirigida a alguns leitores – transcende o objetivo original, ou antes se reduz, assume rápida um aspecto de interrogatório (íntimo, cerrado) formulado também para meu proveito. Minhas incertezas, minhas imprecisões de julgamento sobre o verdadeiro caráter do escritor e da literatura o determinam. Tais imprecisões, tais incertezas, a partir do momento em que decidi não mais adiar o início da obra e enfrentá-la, revelaram a força, o peso, a intensidade com que existiam em meu espírito.

1.1 Evidências meditativas

Osman Lins, em declaração, para o *Jornal da Tarde* – SP, de 16.4.1969, “Quando você ouvir falar em inspiração, desconfie” (LINS, 1979, p.149-150), o leitor tem a oportunidade de conferir seu propósito meditativo, ao escrever *Guerra sem testemunhas*:

– Posso dizer que o escrevi, antes de tudo, por me haver chegada a hora de fazê-lo. Como diz o subtítulo, é uma obra sobre o escritor, a sua condição e a realidade social. Com vários livros publicados eu tinha uma experiência a transmitir. Ao mesmo tempo, tencionando escrever vários outros livros, poderia, ao fazê-lo, tirar proveito das meditações sobre o meu próprio ofício. Assim, comunicaria uma experiência e me tornaria, eu mesmo mais lúcido. (*ibidem*, p.150)

Nessa mesma entrevista, continua a expor claramente o seu objetivo:

– Mas deixo bem claro: essas meditações não se alçam às nuvens. Nascem do que tenho vivido e visto como escritor brasileiro, que tem em mira sempre a sua realidade. É portanto um livro de reflexão e de combate. De reflexão sobre o ofício de escrever; e de combate pelos valores do espírito, sem os quais a vida nada vale. (*ibidem*)

Descartes, na “Primeira Meditação”, “Das coisas que se podem colocar em dúvida” (1973b, p.86), apresenta as razões pelas quais se pode duvidar de tudo, e analisa acerca da fragilidade dos fundamentos dos princípios que até então esteve garantindo o seu conhecimento, como se pode conferir:

Há já algum tempo eu me apercebi de que, desde meus primeiros anos, recebera muitas falsas opiniões como verdadeiras, e de que aquilo que depois eu fundei em princípios tão mal assegurados não podia ser senão mui duvidoso e incerto; de modo que me era necessário tentar seriamente, uma vez em minha vida, desfazer-me de todas as opiniões a que até então dera crédito, e começar tudo novamente desde os fundamentos, se quisesse estabelecer algo de firme e de constante nas ciências. Mas, parecendo-me ser muito grande essa empresa, aguardarei atingir uma idade que fosse tão madura que não pudesse

esperar outra após ela, na qual eu estivesse mais apto para executá-la; o que me fez diferi-la por tão longo tempo que doravante acreditaria cometer uma falta se empregasse ainda em deliberar o tempo que me resta para agir. (DESCARTES, 1973b, p.93)

E prossegue:

Agora, pois, que meu espírito está livre de todos os cuidados, e que consegui um repouso assegurado numa pacífica solidão, aplicar-me-ei seriamente e com liberdade em destruir em geral todas as minhas antigas opiniões. (*ibidem*)

Osman Lins em outra entrevista a José Geraldo Nogueira Moutinho à *Folha de S.Paulo* de 12.5.1969, “Escritor: um homem em Guerra – Depoimento sobre o ofício de escrever” (LINS, 1979, p.144-5), assim se expressa sobre sua proposta:

Veja: ao escrevê-lo, como disse, estou com vários livros publicados. Tenho, portanto, experiência bastante para conceber e levar a termo o livro. Ao mesmo tempo minha obra está ainda em curso. Assim, poderei também, eu próprio, tirar proveito do livro que escrevi. Por esta razão, constitui igualmente uma meditação sobre o escritor e a literatura. Após escrevê-lo, as letras se haviam tornado mais claras para mim do que eram antes. Também a minha vida, como homem e como escritor, parece-me mais definida.

Esse empenho evidencia-se logo nos parágrafos iniciais de *Guerra sem testemunhas*, no primeiro capítulo: “O ato de escrever” (1974a, p.13), em que transparece seu aspecto confidencial: suas preocupações com o trabalho a executar, certas tendências que acabaram por determinar a sua própria maneira de agir. Além disso, o ritmo impresso à sua escrita, é muito semelhante ao de Descartes, como exposto acima, assim, pode-se conferir:

Há quantos dias, já escritos de modo provisório trechos intermédios deste livro ao fim do qual espero estar mais lúcido, menos entregue às múltiplas correntes externas e às inclinações interiores que com tanta frequência nos governam a todos, há quantas semanas, oprimido ante problemas obscuros, cálculos inúteis, soluções obtidas e logo recusadas, venho sentar-me a esta mesa, de onde me

levanto – perplexo e inquieto – sem haver acrescentado ao trabalho uma só frase?

Em continuidade, revela as indecisões quanto aos rumos do trabalho, que começa a se definir à medida que enfrenta as próprias limitações:

Hoje, porém, se ainda estou incerto quanto ao processo a seguir em minha exposição – ou em minha procura? –, ocorre-me de súbito o ardil de confessar esta inatividade e referir ao mesmo tempo os fins da obra projetada. O que era obstáculo transforma-se em pretexto para agir; converte-se em literatura o que me impedia de escrever. Deste modo, sem o fazer deliberadamente, ilustro o postulado gideano segundo o qual o escritor, longe de evitar ou ignorar suas dificuldades, nelas deve apoiar-se. (LINS, 1974a, p.13)

Mais adiante, continua:

além de constituir-se em relatório sobre o ato secreto de escrever e talvez único recurso de que posso valer-me para alcançar uma visão mais justa a respeito da minha condição do meu ofício – sendo portanto, em última análise, uma tentativa de aperfeiçoamento, ou pelo menos de reconhecimento dos enganos -, ampliar-se e estudar assuntos que, exteriores, ligam-se apesar disto à situação do escritor, afetando-lhe a obra e podendo inclusive perturbar o seu comportamento. (*ibidem*, p.14)

Ainda acrescenta:

A presente abordagem – longe de ser uma prédica, explanação dirigida a alguns leitores – transcende o objetivo original ou antes se reduz, assume rápida um aspecto de interrogatório (íntimo, cerrado) formulado também para meu proveito. Minhas incertezas, minhas imprecisões de julgamento sobre o verdadeiro caráter do escritor e da literatura o determinam. (*ibidem*)

Observa-se que as reflexões provocam amadurecimento com relação aos objetos investigados:

Se aspirava, acreditando saber mais do que sei (e comprovando, por este modo, quão pouco sei de mim mesmo e de minha silenciosa profissão), redigir um trabalho informativo, passar adiante a experiência colhida em aproximadamente vinte anos de luta com a palavra escrita, sempre insubmissa, vejo que malogrou tal ambição. Nem sei como a pude abrigar. Transforma-se em exame e revisão o que eu desejava fosse a tranquila atuação daquele homem que, em mim, havendo assimilado certa experiência, trouxesse-a consigo, disponível, gravada em seus registros, não sujeita a exame, transformada em sabedoria. (LINS, 1974a, p.14)

Tal empenho meditativo tanto abre *Guerra sem testemunhas*, como foi possível acompanhar, quanto o encerra. Ao final do ensaio se pode ler: “Não outra coisa sucedeu ao longo deste livro agora terminado. Empreendi, na medida das minhas forças – embora com a secreta esperança de não me defraudarem as conclusões alcançadas -, um exame de consciência e um interrogatório” (*ibidem*, p.221).

O “exame de consciência” é parte da prática meditativa, para que o “confessor” possa se apossar de suas faltas e fraquezas. Tal condição da tarefa a que se propôs é ventilada no último parágrafo de *Guerra sem testemunhas*, momento em que reconhece que precisava afastar as “ilusões” e que adquiriu a “experiência” daquilo que “custa” ser um escritor. As palavras abaixo confirmam:

Ao fim, entretanto, deste livro que começa indeciso, indagador, e é concluído sem falsas ilusões, mas também sem qualquer indecisão, vejo: com todos os meus equívocos, em algo não errei. Então como agora, consagro minha força às letras. Com uma diferença: tenho, ao fazê-lo, “larga experiência” do que é e do que custa. Ao afirmar que nada mais desejo senão ser o que sou, um escritor, sobeja-me consciência da minha afirmação e de tudo em que ela implica. Meu amor da juventude por Davi é sancionado na maturidade, na lucidez e com diferente conceito. (*ibidem*, p.224)

Ao fazer referência a Davi, um dos reis de Israel, Osman Lins atrai para as suas palavras a história desse personagem bíblico, que teria vencido numa luta o gigante Golias. Essa proeza foi conquistada por sua coragem, confiança e estratégia utilizadas – com uma arma aparentemente insignificante, uma funda, saiu-se vitorioso. Osman Lins com consciência do esforço das próprias dificuldades para levar o seu projeto a cabo, também se saiu vencedor. Ao

escrever o ensaio *Guerra sem testemunhas*, apesar de todos os enfrentamentos, ele foi concluído e entregue ao leitor, representando uma vitória de seu autor sobre si mesmo e sobre o assunto a que se propôs desvendar.

O trecho acima do livro nos leva a outro imediatamente anterior, comenta o autor:

Em minha primeira juventude, planejava escrever extensa carta a mim mesmo, vinte anos depois, documentando as minhas esperanças, as minhas previsões e principalmente o ardor com que considerava as letras. Quando a recebesse, dois decênios mais tarde, que adviera do previsto? Que perduraria do que eu amava antes? A carta iniciada, jamais foi concluída. Este livro, porém, em certa medida é a sua resposta. Jônatas fez a Davi, por duas vezes, o juramento de jamais faltar ao seu amor. Na primeira vez, reza o *Sermão do Mandato*, Jônatas “não sabia o que era amar, porque o não experimentara; quando jurou a segunda vez, já tinha larga experiência do que era e do que custava, pelo muito que padeceu por Davi; e era tão diferente o conceito que Jônatas fazia agora de um amor a outro, que julgou que o juramento do primeiro não o obrigava a guardar o segundo. Pois para que a ignorância passada não diminuísse o merecimento presente, por isso fez juramento de novo amor”. (LINS, 1974a. p.223)

Praticamente, essa referência a “O sermão do Mandato”, do Pe. Antônio Vieira (1608-1697) são as palavras finas de *Guerra sem testemunhas*; ora, o sermão tem a função de levar o ouvinte à introspecção e, com isso, uma visão mais ampla de si e das coisas que o circundam. Nesse momento, Osman Lins confessa que concretizou seu projeto, que fez a escolha certa em se aplicar a ser um escritor, já definida desde os verdes anos de sua vida, como no exemplo bíblico, ele renova seus votos de amor às letras, porém, mais maduro e consciente do que realiza.

1.2 “Regras” e “método” para o escritor

Em *Regras para a direção do espírito*, Descartes coloca certas questões que antecederam a composição de sua metafísica. Nesse livro, escreve Denis Huisman, (2004, p.270): “é estabelecido certo número de problemas. Sua preocupação é cultivar aquilo que nos permita chegar à verdade, ou seja, o *ingenium e, mais precisamente, o ingenium mathematicum*, único que possibilitará a descoberta fecunda”. É nesse trabalho, que Descartes fará a separação,

“a partir da qual nascerá o futuro método: a intuição simples e a intuição composta, dedução, [que] são os dois meios mais seguros para se chegar à verdade”. É nesse opúsculo, que ficou incompleto, e publicado postumamente, em que Descartes coloca em detalhes as suas ideias no intuito de entender como se dá a relação entre o método e a ciência para o conhecimento, numa espécie de laboratório inicial antes de enveredar pelas obras posteriores.

Partindo do pressuposto de uma linha cartesiana na prática de Osman Lins, escrever *Guerra sem testemunhas* foi criar um “local” de observação e experimentação; pelo caráter meditativo, pelas descobertas, pelos elementos basilares que considerou da atividade de um escritor, que foram analisadas sob vários ângulos e que verteram em “clareza e distinção” para as suas escritas futuras.

Dentre os componentes analisados, destaca-se a importância da imaginação e do método. Reconhece que a faculdade da imaginação se caracteriza pela liberdade, cujos limites são difíceis de serem circunscritos. Ele propõe uma orientação racional em sua aplicação. Dessa maneira, para que a expressão imaginativa se organize, a razão, isto é, as regras entram como um instrumento auxiliar na geração de uma obra literária.

Apesar da própria experiência acumulada e tal atividade lhe seja familiar; está sempre a exigir um pleno esforço, conforme declara:

Empreendo, afinal, a redação deste capítulo, o último, que me parecia inatingível quando, turbado ante a matéria ainda informe, decidi iniciar o livro com a franca descrição de tal perplexidade. Viria, aquele estado de espírito, de justificados receios ante as indagações que me propunha enfrentar? Impossível saber. O certo é que, agora, praticamente concluída a obra, já não podem afetar-me inquietações semelhantes. À medida que a escrevia, abordando com método os aspectos fundamentais do meu ofício, tornavam-se mais claros seu fim e natureza, de modo que uma nova decisão – refletida, não mais arrebatada ou instintiva – sanciona os primitivos delineamentos. (LINS, 1974a, p.193)

A necessidade de método para Osman Lins é determinante para conduzir tanto a vida do escritor, quando sua aplicabilidade no que escreve. Descartes no *Discurso do método*, após fazer um percurso histórico, “enuncia os quatro preceitos metódicos que orientarão toda a investigação ulterior: critério da evidência, análise, dedução e, por fim, a enumeração que permite proceder a verificações” (Huisman, 2004, p.272). Essa preocupação em fazer a averiguação e o exame de seu ensaio, Osman Lins também realizou, partindo do final para o

começo, logo após ter concluído o trabalho. Em seu *Diário* lê-se, nas últimas anotações, no mês de abril de 1968, antes de entregar o livro datilografado e relido o manuscrito em 5/6 ao editor:

– 22 – Leitura e aprovação do último capítulo. – 23 – Farei nesta etapa, o caminho inverso: o último capítulo regerá todos os outros. Assim, passo ao penúltimo, que leio e no qual faço alterações. – 24 – Pronto o penúltimo capítulo. – 25 a 27 – Leitura e alterações no antepenúltimo capítulo, aumentado de quatro página. – 29 – Organizo-me para trabalhar sobre o que trata dos livros e que deverá ser bastante aumentado. – 30 – Enfrento o capítulo acima.

Outro aspecto a ressaltar, dentro dessa visada metodológica e organizacional, no Capítulo II, “O escritor” (LINS, 1974a, p.24 e seg.), Osman Lins apresenta uma proposta metodológica para alguém que queira se dedicar a escrever. Nessa atitude não se configura uma preceituação ou receituário, muito mais do que isso, é um roteiro que, solidariamente, o autor partilha com seu leitor, advindo de sua própria experiência no enfrentamento com cada um dos aspectos que põe em evidência, e declara: “Quero que o livro seja útil aos que se interessam realmente pela literatura, e principalmente para os que nela se iniciam. Para os que desejam vir a ser escritores. Ele pode oferecer, segundo acredito, uma ajuda que não tive e que me fez muita falta” (LINS, 1979, p.157).

Nos itens a seguir, foram destacados alguns aspectos técnicos, outros de postura diante da vida, oferecidos por Osman Lins ao seu leitor:

- Aquele que deseja se dedicar integralmente à literatura, precisa deixar de lado o intento de fazer fortuna e de ter receio com o que diz;
- Acionar sua competência em busca de uma dicção própria;
- Frente às dificuldades, entender que elas fazem parte da vida de qualquer pessoa;
- A “determinação moral” é condição “preliminar”, mesmo que haja “disposição intelectual favorável ao esforço criador”;
- Ter consciência de que a possibilidade de vitória nesse campo é muito rara, mais ainda, é ter a “recompensa de um livro duradouro”;
- A decisão em se tornar um escritor exige preparo, mergulhar “no mundo da palavra”, procurar conhecer o funcionamento da língua, de seus “poderes”, de suas normas;
- Antes de divulgar o que escreve, o futuro escritor precisa exercitar a sua escrita;

- Mesmo os que aguardam o retorno de algum trabalho, precisam sobreviver materialmente, assim, ao buscar uma “ocupação suplementar”, ela não deve interferir no desenvolvimento de seu projeto. Há a necessidade de tempo para “a meditação e o trato com as letras” e a prática de uma atividade manual pode ser um meio para que a mente esteja livre às suas criações;
- Na construção do caminho profissional, precisa poupar as energias, sendo essa uma das qualidades que o escritor precisa treinar, pois é fundamental para que sua obra possa ser construída. Isso não significa concentrar-se em um único objetivo, mas saber selecionar e empreender, planejar rigorosamente o trabalho, os livros que deseja realizar, mesmo que esteja em meio de outro;
- Importante selecionar o material usado resistindo ao impulso de enxertar matéria que deve pertencer a futuro trabalho, ou até mesmo para não ser guardada sem um uso determinado;
- Ter claro que a vida de um escritor está sujeita às ocorrências singulares da vida e que não pode ser interrompida pelos acontecimentos;
- A paciência é um fator primordial em busca da “perfeição”. Dentre tantas variações, procurar a harmonia e o encadeamento desejado de uma palavra de uma frase de um período;
- Diante da vida, ter ciência de que o fator tempo tem grande papel no amadurecimento de um escritor; conseguir brecar a ansiedade de antecipar uma publicação “juvenil”, evitando custear a própria edição, escapando ao risco de empenhar os próprios recursos. A aceitação de uma editora em publicá-la é uma forma de avaliação do trabalho;
- Uma vez editado, saber enfrentar o silêncio da crítica quando o livro vem a público ou vende pouco ou os leitores não se manifestam. Ter claro que essas situações são “parte da vida do escritor”, bem como analisar as ocorrências, procurando entendê-las e se possível corrigi-las. Ter ciência de que é um momento da obra que se propôs a construir, que o trabalho seguinte deve abranger “espaços que o anterior não alcançou”;
- Embora haja reconhecimento de que a plenitude é alcançada por poucos, não se resignar “à mediania”; muitas vezes pelo medo do fracasso pode-se ficar retraído e perder a possibilidade de se fazer um “verdadeiro escritor” restringindo-se a certas fórmulas. Em literatura não se admitem “planos modestos”. Diante das próprias limitações, insistir até que sejam vencidas as dificuldades;

- Um livro não se abandona nem antes nem depois que foi escrito, é de grande proveito conhecer antecipadamente tudo o que o envolve. Sua execução engloba toda a vida de um escritor e o desinteresse expresso por alguns não é compatível com tal atividade;
- Não se escreve para que um dia alguém venha a descobrir; por isso, faz parte “manter-se vigilante em relação à sua obra”. Um livro só será descoberto se for lido. Apresentá-lo; no caso de se esgotar uma edição, insistir para uma nova publicação;
- Procurar debater sobre o que escreve e buscar expandir seu livro além das fronteiras nacionais. Não esconder a importância “que têm para si próprio”, nem enveredar por uma defesa que deixa de lado os outros escritores em busca de vantagem econômica por si só;
- Faz parte da jornada de um escritor estar preparado para enfrentar aqueles que não entendem sua obra nem dão a importância que mereceria;
- Vacilar em certos momentos pode acontecer, porém, não “permitir que essa disposição” impregne aquilo que escreve.

1.2.1 Uma crítica: profissão e não vocação

Dentro da perspectiva de análise sobre o que tange a vida daquele que decide tomar sob rédeas a atividade de escritor, a visão crítica de Osman Lins sobre a vocação pode ser considerada um dos temas complementares ao seu método de trabalho.

Lins observa que não existe uma cultura para que alguém se torne um escritor, essa é uma atividade que acaba por dividir a atenção com outras profissões como o jornalismo e o magistério, entre outras; e é muito comum ser vista como o produto de uma vocação.

Por esse ser um tema nevrálgico, ele faz uma “crítica” intensa no Capítulo III, “O escritor e a vocação”, em que procura mudar esta visão da atividade como fruto de forças desconhecidas ou tendências inatas.

A palavra crítica, depois de Immanuel Kant (1724-1804), não pode mais ser usada sem o devido esclarecimento. Kant, ao empregá-la, realiza uma *revolução copernicana*, que o fez acordar do “sono dogmático” quando inverteu a maneira como se pensava a posição do sujeito na relação do conhecimento.

Osman Lins fala a partir de sua experiência, ele viveu de uma certa maneira o seu engano e fez a própria revolução em relação ao seu objeto de investigação. No passado, achava bonito “ouvir um poeta dizer que escrevia pela mesma razão por que uma árvore dá frutos. Só bem

mais tarde viera a descobrir ser um embuste aquela afetação: que o homem, por força, distinguia-se das árvores e tinha de saber a razão de seus frutos” (LINS, 1974a, p.42), podendo “escolher os que haveria de dar, além de investigar a quem se destinam, nem sempre oferecendo-os maduros, e sim podres, e até envenenados” (*ibidem*).

Em sua análise, ele parte de que a ideia de vocação sempre esteve ligada a uma certa “impostura”; pelo vínculo entre “à ideia dos dons naturais e à de predestinação. Vícios e virtudes, qualidades morais, eram distribuídos desigualmente entre os homens, do mesmo modo que os atributos físicos” (*ibidem*, p.40). Ele procura entender de que maneira o tema da vocação sempre foi acreditado, e se pergunta por que da coincidência do “aparecimento de certas vocações e o prestígio que o vocacionado cria existente ou possível?” (*ibidem*), na medida em que vocação não era para funções mais simples, mas para médicos, eclesiásticos e outras profissões que imprimissem “halo de grandeza”.

Outro ponto, que o incomoda no tema, é sua vinculação, além da ideia de importância, também à de destino. Dessa forma, aqueles que conseguem se destacar são vistos como atendendo “a um chamado, a uma ordem?”, então é por haver “uma vontade invencível, não escrutável, à qual haviam de submeter-se os que giravam até à morte no mesmo círculo estreito em que nasciam. Tal ideia não podia vir dos que penavam na adversidade” (*ibidem*).

Reconhece que a ideia de vocação pode ser útil, quando alguém sem muito direcionamento reúne certas qualidades e aptidões e as dirige para um determinado objetivo, servindo como estímulo e orientação no início de sua vida que, sem essa crença, talvez não chegasse a se definir; mas também “quantos pobres indivíduos poderiam ser úteis e felizes se não incorressem no erro de acreditarem, para com isto se engrandecerem ante si próprios e ante o próximo, trazer a marca de uma vocação” (*ibidem*, p.41).

Essas análises provocaram mudanças em sua concepção da prática da escrita, deram-lhe maior lucidez acerca da atividade e, assim, passou a entender que o comando de seu exercício lhe pertence, não podendo ficar à mercê do destino. Ao nascer não trazemos os instrumentos com os quais iremos trabalhar: lápis ou papel, “espada” ou “facão”, “aspersório ou clavecino” (*ibidem*, p.43). Chegamos nus, de “mãos vazias, aptas, a um sem-número de amestramentos e a bem usar no futuro não importa que utensílios”. Aceitar ser “o instrumento de uma vocação” é fazer coro com os que “com a mesma tendência de parecerem ligados a instantes e dúbias realezas – diziam-se guiados, na composição de seus livros, pelo *sopro da inspiração*” (*ibidem*).

Ao recusar essa condição, e na projeção “de nosso destino”, nos colocamos “de um modo mais positivo em nossa condição de homens, de artesão do mundo”, nos aproximamos

daquela “vida sonhada em que o homem, sem renegar o mistério de sua condição” pode “instaurar-se com fé e confiança na fruição de suas liberdades e na aceitação de suas responsabilidades” (LINS, 1974a, p.43).

Diante dessas reflexões, mitos e equívocos se desmoronam; tornar-se um escritor é uma escolha, e, ao fazê-la, há que se dedicar conscientemente ao trabalho que, como tal, tem papel a desempenhar perante a sociedade.

2. *Guerra sem testemunhas* e o posicionamento da crítica

Sem pretender esgotar a abordagem crítica sobre “a questão do ensaio e das parcerias” em *Guerra sem testemunhas*, será apresentada a seguir a posição de alguns críticos. Pela diversidade com que acontecem, isso vem mostrar a complexidade que envolvem esses aspectos no ensaio osmaniano.

Ana Luiza Andrade (1987, p.53), em *Osman Lins: crítica e criação*, assim se expressa:

De fato, *Guerra* não é um ensaio e também não é um romance, e sua temática gira em torno da condição social do escritor, na obra de Osman Lins, por um procedimento *sui generis*. Assim os diversos assuntos tratados no livro misturam a ensaística, no ataque às instituições como fatores condicionantes da produção literária, ao universo ficcional criado pelo escritor, confundindo a sua “visão pessoal” ao “universo onde todos habitamos”.

Diante da complexidade a enfrentar, Andrade propõe uma alternativa a equacionar:

Por razões didáticas analisaremos *Guerra* como ensaio e como ficção, separando as respectivas correntes que no livro se entrelaçam: a polêmica e a confessional. Definindo-as, pretende-se esclarecer o procedimento de Osman Lins em *Guerra*, justamente por este constituir, como verificamos no decorrer de seu estudo, uma explicação do autor de sua própria obra. (*ibidem*)

Regina Igel (1988, p.161), em *Osman Lins: uma biografia literária*, após nota introdutória em que esclarece o que entende por artigo, crônica e ensaio, ressalta que “Lins levou a efeito dois tipos de ensaios; o combatente, representado por *Guerra sem testemunhas* (1969) e o literário, com o estudo crítico *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976)”.

Mais adiante, ela continua ao abordar especificamente *Guerra sem testemunhas*, entende tratar-se de uma obra “beligerante e provocativa”, que abriga uma “coletânea de artigos”, e explica:

Livro que representa agressividade no repertório não ficcional de Osman Lins, a obra não só é incisiva na penetração pela condição do escritor diante da sua realidade social, como também é beligerante e provocativa. Daí nossa justaposição de “ensaio combatente” a esta coletânea de artigos, que saiu das mãos de Osman Lins como resultado de uma longa reflexão e experiência pessoal sobre problemas relativos aos que fazem literatura no Brasil. (IGEL, 1988, p.165)

Segundo a analista, é um ensaio composto por ensaios, isto é, cada um dos capítulos foi tratado como estudo independente “intrincadamente armados ao redor de um tema único, o escritor” (*ibidem*, p.166). Igel se propõe a analisar quatro dos dez ensaios que compõem *Guerra sem testemunhas*, que são: “O ato de escrever”, “O escritor”, “O escritor e a vocação” e “O escritor e a obra”. Dos restantes, afirma que nada poderia acrescentar “à objetividade e justeza dos comentários de Lins” (*ibidem*); e reafirma que a importância de *Guerra sem testemunhas*, por esses estudos, afeta a obra literária do autor e, por eles, “chegaremos a ampliar nosso conhecimento do mecanismo criativo de Osman Lins e isto nos levará, esperamos, a apreciar com renovado interesse sua obra em prosa ficcional” (*ibidem*).

Nessa seleção de especialistas inclui-se o trabalho de Odalice de Castro Silva (2000), em seu livro *A obra de arte e seu intérprete*. Reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins. Em meio a outras análises que realiza, Silva (2000, p.25) afirma também que *Guerra sem testemunhas* é um ensaio que envolve outros ensaios: “escrito após *Nove, novena*, o conjunto de dez ensaios enfileirados sob o título *Guerra sem testemunhas*”.

Mais adiante, sobre os parceiros, a especialista afirma:

Osman Lins cultivou a autorreflexividade como um círculo de amplas dimensões, como o pulsar de uma consciência, como a marca de uma escritura que ouve e busca interpretar suas inquietações. Para realizá-lo, criou o artifício do diálogo entre um interlocutor e WM, um *alter ego* em alguns textos de *Guerra sem testemunhas*. Constitui este artifício, momentos de autorreflexividade, através do diálogo interno da enunciação (as vozes do criador e do crítico), estendendo grande elo da cadeia intertextual que engloba

obras que fizeram da metalinguagem um instrumento do fazer poético.
(CASTRO E SILVA, 2000, p.58)

Outro analista que se insere nessa proposta inclui-se o texto de Arnaldo Guimarães de Almeida Neto (2009, p.32), ele defende em seu artigo “O pacto demoníaco nos romances musicais de Osman Lins e de Thomas Mann”, que se trata de “personagem-narrador”, e faz a seguinte observação: o escritor pernambucano “recorre a um ‘outro’, um personagem-narrador, a quem empresta a sua voz autoral” (*ibidem*).

Também Renata Rocha Ribeiro (2009, p.210-11), em “A interpenetração romance-ensaio em *Rainha dos cárceres da Grécia* e *Guerra sem testemunhas*”, entende:

Como indica o subtítulo, o objeto dos ensaios se resume ao “escritor, sua condição e a realidade social”. Entretanto, curiosamente, há a inserção de elementos narrativos no ensaio. Dez anos depois do início da confecção dos ensaios de *Guerra sem testemunhas*, com a publicação de *A rainha dos cárceres da Grécia*, como foi afirmado anteriormente, há o enxerto de elementos ensaísticos no romance. Assim, tanto romance quanto ensaio, sendo o primeiro um texto marcadamente literário e o outro não (pelo menos *a priori*), se configuram como gêneros que se identificam por não possuírem uma forma fixa e por aceitarem, em seu interior, o trânsito de outras categorias, de outros elementos que não seriam seus originalmente.

Osman Lins, por meio da interpenetração de gêneros, desencadeia uma discussão sobre eles em um livro ficcional. E poder-se-ia acrescentar que Lins leva isso a um extremo, visto que, no romance, as categorias de leitor, autor, personagem se confundem. Além disso, partindo para a sua produção ensaística, também se verifica essa problematização. Tendo em vista estes pressupostos, por que *Guerra sem testemunhas* é um volume de ensaios e *A rainha dos cárceres da Grécia* é um romance, já que os dois gêneros se encontram em ambos os livros?

Lançada a pergunta acima, Renata Rocha Ribeiro empreende um estudo no interior desse texto intitulado “*Guerra sem testemunha*: ‘o ensaio ficcionalizado’ e *A rainha dos cárceres da Grécia*: a ‘ficção ensaística’ e, após suas considerações, encerra afirmando:

A relação contígua entre ensaio e romance pode ser entendida a partir da estrutura de ambos: não são formas fixas. Assim, considerando o caráter *flexível* de ambas as formas, pode-se pensar que podem ser lugar de confluências de outros gêneros discursivos. Quanto às questões levantadas anteriormente, relacionadas ao porquê de *A rainha dos cárceres da Grécia* ser um romance e *Guerra sem testemunhas*, um ensaio, verifica-se que Osman Lins acredita na máxima de que cada obra dita a sua teoria, a sua categorização. Mesmo assim, acreditou-se ser positivo considerar *A rainha dos cárceres da Grécia* e *Guerra sem testemunhas* como “ficção ensaística” e “ensaio ficcionalizado”, respectivamente, uma vez que ambos possuem, em sua maioria, características dos dois gêneros. Só que, por um motivo ou outro, o ensaio ou a ficção prevalecem. Além de se levar em consideração a categorização do próprio autor (que apontou um como romance e outro, como ensaio), há que se observar que em *Guerra sem testemunhas*, apesar da presença de caracteres narrativos ficcionais, a voz do ensaio tende a ser mais forte, de acordo com a própria advertência feita por Lins no prefácio, segundo a qual iria *estudar* os problemas do escritor. Há a criação de personagens, a ficcionalização, mas o tom de ensaio acaba por se sobressair. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, apesar de aparecer sob o disfarce de um *estudo*, tem-se toda uma estrutura que é romanesca. Mesmo havendo a figura de um ensaísta e seu objetivo de estudo, ambos são ficção e o primeiro, por meio das suas reflexões, acaba por se assumir como tal.

Portanto, a estrutura de *A rainha dos cárceres da Grécia* é a de um diário-ensaio, mas é um romance. Pode-se afirmar isso devido ao caráter fictício da obra, que é comum a todas as obras literárias. Mesmo que em *Guerra sem testemunhas* haja um fundo literário, romanesco, este não se sobressai pois é uma forma de mascaramento. A voz de Lins se sobrepõe, até mesmo pelos dados e pela realidade que são expostos no volume. Já em *A rainha dos cárceres da Grécia* há o movimento oposto. O romance adquire ares de ensaio, mas o objeto desse ensaio é fictício, assim como quem o escreve. O professor e Julia podem sim ser porta-vozes de diversas ideias que Lins já expusera em seus ensaios, mas a ficcionalidade prevalece. Esse romance é um modo de demonstrar que a literatura, mesmo usando dados contidos na realidade (como os recortes de jornais e os dados históricos) e se baseando num gênero tido como não literário (ensaio), é ficção, é criação e o romancista pode usá-lo e

transformá-lo de acordo com as possibilidades de efeito de sentido que podem ser alcançadas. (RIBEIRO, 2009, p. 224-5)

Outra especialista em Osman Lins, Sandra Nitrini (2014), sobre o gênero em *Guerra sem testemunhas* com o seu texto “Critique et création littéraire: Osman Lins dialogue avec Gide et le nouveau roman”, dentre as várias facetas da obra de Osman Lins, deixa registrada a importância das “contribuições de Gide e do *nouveau roman* para a formação de sua visão e poética literárias”. Nessa identificação, ela ressalta que “a presença de Gide nas leituras de Osman Lins data dos anos 50. Encontram-se anotações sobre seu pensamento a respeito da arte de escrever em cadernetas do jovem escritor, ainda inéditas” (*ibidem*). Afirma que os vínculos ao escritor francês “ressoam na poética de seus romances”, como *O visitante* (de 1957), no livro de contos/narrativas, *Nove, novena* (de 1966), *Avalovara* (de 1973), *A rainha dos cárceres da Grécia* (de 1976).

Nitrini assinala também que em *Guerra sem testemunhas* é muito intensa a presença de certos “postulados gideanos”, que se fazem notar em muitos momentos do ensaio; e acrescenta, ainda, que a sua atuação vai além: Gide inspira a

forma inusitada de *Guerra sem testemunhas*, pois o ensaísta cria um interlocutor fictício e conduz grande parte de seu livro sob forma de diálogo, como o das *Interviews Imaginaires* com a diferença que estas se enquadravam na tradição das autoentrevistas publicadas nos jornais da França, desde 1870, enquanto o diálogo de Osman Lins inova o gênero ensaio no Brasil. (NITRINI, 2014, p.391-401, trad. da autora)

Outra reflexão que se insere nessa temática é o artigo de Nelson Luís Barbosa (2014), “Testemunhos de uma ‘guerra sem testemunhas’”, publicado pela Revista Eletrônica *Eutomia*, da UFPE. Barbosa (2014, p.452) assim discorre sobre o tema:

O fato é que essa obra de Osman Lins não é propriamente um ensaio, como também não é propriamente um romance, permanecendo à época, e possivelmente ainda hoje, de uma forma inusitada, num “entrelugar” de literatura ficcional e ensaio literário que literalmente possibilitava ao autor um diálogo com providenciais proximidade e distanciamento para tratar de sua produção ficcional e de sua realidade mais premente, pois sua temática vai estabelecendo círculos concêntricos que envolvem tanto a realidade empírica

como a criação ficcional, literária especificamente, de dentro para fora, e de fora para dentro, num procedimento absolutamente *sui generis* [...]

Nelson Barbosa ainda acrescenta que

longe de um texto plano, em sua confecção e leitura, típico de um ensaio ou de um relato meramente autorreferencial, *Guerra sem testemunhas* se constrói numa dinâmica em que se mesclam tanto a fala de um autor real (o caráter ensaístico da obra) como a fala de um personagem ficcional (o caráter literário ficcional da obra) [...]. (BARBOSA, 2014, p.452)

3. A inserção de *Guerra sem testemunhas* no gênero ensaio e o recurso das vozes

O interesse pelos gêneros literários é muito antigo, os filósofos gregos Platão (428 a.C.-347 a.C.) e Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), cada um com sua visão própria da questão, já tinham se manifestado acerca desse assunto, cujas posições assumidas transformaram-se em duas referências sobre as quais a discussão tem se voltado ao longo dos séculos. Tema que parece não se esgotar, seu estudo desenvolve-se em torno das peculiaridades da escrita, cuja tendência é a de enquadrá-la em uma forma.

Nos tempos atuais, a paternidade do gênero ensaio é atribuída a Michel de Montaigne (1533-1592), não só por ter sido o primeiro a adotar como título do seu livro a palavra *Ensaaios* (1580), *Essais*, sobretudo por ter desenvolvido uma escrita em que registra sua experiência pessoal; quando decidiu deixar de lado a vida política e exilar-se na propriedade paterna, passando a escrever em “conversação consigo próprio” (LIMA, 1993, p.29).

No entanto, a história guarda o registro de muitos autores que se manifestaram por meio dessa forma, dentre eles estão os filósofos citados acima, Platão e Aristóteles, passando pelo mundo romano com Sêneca, Plutarco, Marco Aurélio, no final da Antiguidade e início do pensamento medieval, enveredando por Santo Agostinho, Nicolau Maquiavel, entre muitos outros, só para fazer referência a alguns até a época em que Montaigne a consagrou.

O termo “ensaio”, em francês, *essai*, imprime a proposta de Montaigne, que é *ensayer*, ensaiar, expressão que dá o tom para o conteúdo do livro, por englobar a ideia de experimento, de teste; sendo, portanto, uma escrita que permite liberdade na abordagem dos variados temas, bem como, pelas maneiras diversas com que podem ser desenvolvidos. Por passar pela subjetividade do escritor, fica isento do compromisso científico de universalização e, com isso,

de método específico; e, embora não haja a necessidade de empreender uma obra que tenha que ter relações com a arte, ela pode incorporar este universo à sua categoria.

Em defesa dessas questões no ensaio, na atualidade, um dos teóricos da questão, Theodor W. Adorno (2003, p.16), em “O ensaio como forma”, considera que esse é um gênero que não admite normas e restrições; ao ser adotado como modelo; os conceitos defendidos não estão obrigados “a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último” (*ibidem*, p.17), possuindo também “autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética” (*ibidem*, p.18).

Para Lucia Lippi Oliveira (1997, p. 63): “Ensaio pode significar tanto trabalho em etapa inicial e que será depois concluído, quanto discurso que tem no inacabamento sua forma básica. Neste caso, o ensaio se apresenta como texto fragmentado cujos espaços vazios podem ser ocupados de diferentes formas”.

Ainda esclarece que uma de suas marcas, a ausência de imposição em alcançar uma determinada verdade é uma forma de evitar a totalidade das coisas, e acaba por escapar ao dogmatismo, e complementa:

Neste sentido o ensaio se apresenta como uma das vertentes da modernidade ao expressar a riqueza da experiência subjetiva já que se presta à reflexão da intuição individual. O ensaio recusa o método científico se entendermos como tal a procura de leis, por outro lado ele se adaptou à época moderna e ao novo espírito científico na medida que colocou no lugar dos conceitos a atenção à realidade, no lugar da interpretação da autoridade a vida do homem real em sua diversidade. Não parte de uma ideia normativa da existência mas da realidade como ela é. Não procura a lei mas a singularidade da experiência individual e enquanto tal é também criatura do espírito moderno. O primeiro nome moderno da identidade é subjetividade. A subjetividade individual ou coletiva, contextual ou abstrata passa a ter formuladores e analistas como Montaigne e Descartes. (*ibidem*)

Como se pode observar, é um gênero que embora careça de sua própria definição, ao mesmo tempo deseja a indefinição e o inacabamento; propicia aproximação dos aspectos teórico e estético -, territórios em que o ensaísta pode adentrar e recorrer ao realizar as suas reflexões.

Propostas essas tão presentes em *Guerra sem testemunhas*, tal dialética está amplamente desenvolvida pelo autor, que ocupa os “espaços vazios” ou os espaços abertos propiciados pelo gênero, ocupando-os com componentes textuais como “vozes”, personagens. Nessa integração, acaba por associar elementos próprios de uma escrita mítica à sua escrita reflexiva.

Sobre essa aproximação entre polos aparentemente tão antagônicos, Adorno ressalta:

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definitivo, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como um tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade do pensamento. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. (2003, p.29-30)

Nas reflexões de Adorno, ainda se pode ler: “no ensaio como forma, o que se enuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas” (*ibidem*, p.34). Na rebeldia contra as limitações do método, o ensaio transita pelo relativo, pelo parcial, pelo transitório, e é na “fratura”, que o assunto em questão pode ser mostrado. Osman Lins abre fraturas no seio de seu texto para introduzir outro texto que abrange outra ordem de escrita. Com esse recurso, ele compõe os elementos textuais, em que em cada momento, um deles tem a força de se sobressair, conforme o exigido para que o assunto em questão ganhe relevância.

O escritor pernambucano se propõe a escrever experimentando, e, repetindo a menção de Adorno, ele “faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la”, nisso encontra ressonância a maneira como o intelectual alemão menciona as palavras de Max Bense, em “Über den Essay und seine Prosa” [Sobre o ensaio e sua prosa], *Merkur*, I (1947, p.418):

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (ADORNO, 2003, p.35-6)

Em continuidade, o mesmo texto de Max Bense à página 420 socorre Adorno em suas explicações:

O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico. (ADORNO, 2003, p.35-6)

O texto de Osman Lins oferece observação para essas propostas. O protagonismo da experiência literária do escritor pernambucano, com toda a sua bagagem auferida em torno da profissão de escritor, acha-se na trama do assunto focado em *Guerra sem testemunhas*; há um entrelaçamento entre a vivência do autor e as análises que realiza; ora ele próprio mergulha numa espécie de fábula ali introduzida ora se distancia, e se assume como um ser de carne e osso que conduz a própria narrativa imaginária. Dessa forma, o leitor tem a oportunidade de acompanhar uma situação-condição-limite, em que, nesse emaranhado, em sua aparente ambiguidade, é-lhe permitido acompanhar o ensaísta, em sua liberdade, refletir acerca do que vive, ao mesmo tempo em que aquilo que analisa vem mediado pelo conceito apurado na própria experiência ética e estética. Os elementos fabulares advém da atuação das parcerias inventadas, Willy Mompou e Δ▽, com quem o narrador-autor vive integralmente a profundidade das questões propostas.

Dessa forma, Osman Lins submeteu a própria escrita; enfrentando-a, ampliou os próprios horizontes acerca de situações que, até então, pareciam-lhe familiares; ao se desdobrar, fez-se personagens, situando-se dentro e fora do próprio trabalho, ao se fazer crítico pode enxergar mais e mais adiante do próprio ato de escrever.

Vale situar que em várias oportunidades Osman Lins fez menções à *Guerra sem testemunhas*, e sempre o considerando como uma escrita ensaística. Em entrevista a Esdras do Nascimento em *O Estado de S. Paulo*, de 24.5.1969, “Em cada novo livro, toda a nossa vida”, afirma: “Incursionei, aliás, pelo teatro e agora entrego ao público um ensaio (*Guerra sem testemunhas*)” (LINS, 1979, p. 153). Também no *Diário de Pernambuco*, em 9.10.1966, “Nova visão do mundo, nova visão do tempo”, informa: “Estou escrevendo outro livro, um ensaio [*Em nota do editor, a informação: ‘Este ensaio seria Guerra sem testemunhas – o escritor, sua*

condição e a realidade social – lançado em 1969’], onde abordo vários problemas do escritor brasileiro [...]” (LINS, 1979, p.142).

Theodor W. Adorno na parte em que trata da necessidade de emancipação do ensaio. Em *Notas de Literatura I*, resgata o pensamento de Lukács, em *Die Seele und die Formen* [A alma e as formas], Berlim, Egon Fleischel, 1911, p.29, ao afirmar: “A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo, desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte”.

Sob esse ponto, pode-se ver na proposta ensaística de Osman Lins um exercício de execução dessa autonomia, pois o gênero permite ao escritor ocupar espaços que são disponibilizados pela própria categoria, para neles introduzir os vários recursos de linguagem. Com a ousadia de um permanente experimentador estilístico, Osman Lins provocou estranhamento pela articulação que criou para defender as suas ideias, recorrendo a duplos, em pleno ensaio. Por tais procedimentos, ele dispôs de um potencial e que pode ser ocupado pelo escritor, sem que as regras para isso tenham que ser previamente definidas.

3.1 Laboratório do ensaísta: as vozes em *Guerra sem testemunhas*

Logo no Cap. I – “O ato de escrever” (1974a, p.16), Osman Lins esclarece que vem estudando os elementos de seu trabalho literário há muito tempo: em seu “laboratório”, observa – “olho atento, mão leve, ouvido fino”, para como podem se dar as “combinações felizes”. No empenho em buscar caminhos para o próprio trabalho, em meio às reflexões, atenta para o fato de que está dando nascimento a duas vozes, Willy Mompou e Δ∇, como mostra o texto abaixo:

outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim”; se o fato de existir “outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice. Para que nenhum de nós pareça conduzir a obra, o que seria contrário aos meus projetos e à minha tendência, dividiremos ambos a plenitude e o peso do pronome ‘eu’. A partir desta frase, serei então dual, bifronte, duplo, dois, inquiridor e inquirido, um par, o que procura e o que é observado. Como a antiga letra V, no alfabeto latino, que era ao mesmo tempo consoante e vogal, sou um e somos dois, vogal e consoante, V e V, V e U”. A voz estranha – cobra sem dentes – enrola-se em

minha língua, nova cabeça apareceu no meu ombro, com quatro olhos contemplo – ou contemplamos? – o relógio e a distante massa de edifícios ainda envolta em névoa outro homem saltou de dentro de meu corpo, está contra a parede, debruçado à mesa, de frente para mim, tem meu rosto e meu nome, e ínfima parcela do que sou, e observa-me, a mim Willy Mompou, que também o espreito. Como se houvesse entre nós uma lâmina de vidro, de modo que pudéssemos ver um ao outro e ao mesmo tempo o impreciso reflexo de nossa própria imagem, assim nos vemos e assim nos contemplamos, escutando o rumor dos coletivos e dos automóveis, com seus atribulados ocupantes, e alguém a martelar no quarteirão fronteiro, com insistência e sem ritmo. (LINS, 1974a, p.17-8)

Em nota de pé de página, assinala a designação e a participação de suas parcerias, Willy Mompou e $\Delta\nabla$, como se pode acompanhar:

Acode-nos encimar com um determinado sinal, ($\Delta\nabla$) por exemplo, nos próximos capítulos, as partes do trecho atribuídas ficticiamente a um de nós, o parceiro; quanto ao escritor Willy Mompou, também ele não de todo real, será anunciado singelamente pela indicação WM, que dominará os passos de sua responsabilidade. Conquanto sejamos, um e outro, imaginados, tomar-se-á ao pé da letra o que houver de confessional no livro, bem como as posições e ideias nele expostas. (ibidem)

Desse modo introduz a ficção em sua escrita e daí para frente, ambos os duplos se farão ativos por todo o livro; ora com o predomínio de um, ora de outro, mas também em conjunto. Tema esse tão caro à literatura. A situação é assim descrita:

O parceiro inventado por mim – recurso banal, mas com a função de tornar menos árido o escrito, tanto para o leitor assim para o autor, que, afeito a exercícios da imaginação e aqui sofrendo a ascendência das ideias, quer, com o artifício, amenizar sua tarefa – terá uma presença mal definida no livro. (ibidem, p.25)

Como foi mostrado acima, é marca do ensaio a interferência da subjetividade do autor e, portanto, a conversa consigo próprio. A voz do ensaísta, em realidade, conduz o texto, é ela

que soa do primeiro ao último capítulo, e há um momento, por ocasião em que Willy Mompou é convidado a dar uma palestra a alunos da Escola de Belas-Artes, na hora em que ele é conduzido ao púlpito, o leitor toma conhecimento da intervenção do outro, ele mesmo, no texto: “Onde eu estava, ninguém podia ver-me: nem o próprio Willy suspeitava de minha vigilância” (LINS, 1974a, p.38).

Em meio a essas experiências, declaradamente, aparece a interferência do autor, como se pode observar:

Invadindo, com a sua presença, o espaço do texto – o que possivelmente sucederá outras vezes – confessa o autor, aos que o desconhecem, não haver correspondido, dentre as sugestões apontadas, quase todas nascidas ao tempo de seus primeiros ensaios literários, a que se refere a ofícios manuais. (*ibidem*, p.28)

Em outra oportunidade surge a voz maliciosa, no momento em que WM está discorrendo sobre os problemas e os preconceitos que envolvem a remuneração de um escritor, a situação é assim apresentada: Eis que ouço uma voz maliciosa, argumentando que a profissão aqui tratada é *sui generis*; e que não pode, por isso, reivindicar para os seus produtos – o artigo, o conto, o livro – remuneração normal (*ibidem*, p.82). Mais adiante, ela surge de novo: A voz maliciosa, que emudecera, volta a objetar, cheia de intenções: A ausência, no que se refere à obra literária, de pagamento regular e compensador, não decorre simplesmente de que envolve um produto de segunda ordem e mesmo dispensável? (*ibidem*, p.87).

Dentre tantas variações de vozes, também se pode acrescentar que no Capítulo IX, “O escritor e as várias formas de crítica”, especificamente o item “Sobre a Censura”, em que Willy Mompou enfrenta-se num diálogo com o Censor para debaterem sobre o tema censura. Esta voz se apresenta caracterizada com os disfarces e a desfaçatez assumida pelos donos da verdade, quando arquitetam colocar em prática a qualquer preço a própria ideologia.

Tais experiências passam pelo exercício que Osman Lins vinha realizando a algum tempo, que já se manifestara em *Nove, novena*, e se consolida em *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Em seu intento em procurar atingir a abstratização do *eu*, deixou suas marcas no ensaio. Segundo ele, seu objetivo é atingir “um mundo flutuante, com sucessivos centros de gravidade”, esses centros transitam do autor, para o escritor, para os duplos, para o leitor. Tal situação foi enfrentada como se pode acompanhar pelos diálogos mantido entre Δ∇ e Willy Mompou, como segue:

Face a face, ainda uma vez. Mal existiremos – ou, pelo menos, mal existirei [...]. O que ambos teremos de dizer, o que será escrito e os períodos em que ambos nos defrontaremos, tudo poderá ser captado num só hausto do espírito.

WM

Sim. Não confundir o tempo de nossas conversações, o necessário à sua fixação no papel e o vivido pelas outras pessoas entre o início e o fim de mais essa tarefa, bem como o necessário à leitura de um escrito que, por ora, só em nossos propósitos existe. A presente conversa decorre exatamente no tempo que o leitor deve recuperar. Não é, este onde dialogamos, um tempo de horas. Muitos tendo à mão calendários e relógios batem à nossa porta, ignorando ser impossível o acesso. Pode-se, acaso, estar num quarto vazio? Uma peça vazia sequer é pensável; se tento imaginá-la, vejo-a – e este olhar que a vê é meu: por consequência estou lá, eu e meus olhos animamos esse espaço ideal. Assim o tempo onde existimos agora, inviolável. Tentar pensá-lo seria destruí-lo, com a intromissão de uma realidade a ele estranha.

Tem-se o direito de supor que o texto ora iniciado só na aparência é dialógico. Sendo eu o duplo – nada mais que isto – de Willy Mompou e com Willy Mompou mantenho relação semelhante à que existe entre duas faces de um cubo, opostas ou contíguas, as quais sem isto perderiam o caráter de partícipes na constituição de um corpo, parecerá incorreto fazer-lhe perguntas cujas respostas deverei conhecer de antemão. (LINS 1974a, p.150)

Na finalização do livro, no Capítulo X, “O escritor e a sociedade”, Osman Lins assume a tarefa de concluí-lo, sem a ajuda dos parceiros, que o socorreram, de quem se despede “para encerrar sem a sua ajuda o trabalho comum” (*ibidem*, p.193), como expressa:

Abordarei, nas páginas restantes, obedecendo ao plano global da obra, concebida em círculos concêntricos e cada vez mais amplos (a partir deste núcleo íntimo, silente, confidencial, as relações do escritor com a folha em branco e sua interminável luta com as palavras), o tema de onde nasce o livro e que, conquanto decifrado e havendo regido, nem sempre claramente, os capítulos anteriores – em muitos dos quais me socorreu o parceiro, a certa

altura inventado e de quem ora me despeço, para encerrar sem a sua ajuda o trabalho comum. (LINS 1974a, p.193)

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Guerra sem testemunhas é um longo processo meditativo de Osman Lins, que tange, em vários momentos, certas orientações cartesianas e, a estas alturas, o leitor deve ter percebido que este trabalho se configura mais como um ensaio, que contém uma tese, conduzida em meio a muitos aparentes desvios; aparentes porque, de fato, se justificam para a própria demonstração da hipótese e para responder às perguntas que motivaram esta minha incursão no intuito de compreender essa obra inusitada de Osman Lins, tão plena de recursos na exposição de suas reflexões sobre o ato de escrever e a relação do escritor com a sociedade.

Essa brevidade na conclusão deve-se ao fato de ter sido realizado em cada capítulo uma retomada do precedente, o que já configurou certo ajuste de contas do trabalho à medida que vinham sendo apresentadas as matérias propostas.

Dessa forma, para finalizar meu ensaio-tese, quero assinalar que foram fundamentais abordar os dois pilares sobre os quais *Guerra sem testemunhas* se desenvolve: o poético e o conceitual. Assim, retomo de forma condensada as respostas expressas nas perguntas iniciais da Introdução. A escrita de Osman Lins encontra-se tensionada em *Guerra sem testemunhas* pela simulação de uma narrativa entre os parceiros Willy Mompou e $\Delta\nabla$, que são apresentados como se estivessem “vivendo” as diferentes situações que envolvem a realidade de um escritor, passando ao leitor “certa” experiência “narrativa”, cuja imitação de outro “falseia” o verdadeiro caráter ensaístico de *Guerra sem testemunhas*. Isso não causa espanto em Osman Lins, pois para ele as situações inventivas são suas marcas registradas.

O mergulho nas parcerias permitiu-lhe esse desdobrar-se e uma vivência por dentro e por inteiro, sempre sob a óptica de análise do ensaísta, o próprio Osman Lins, ao exercitar tal movimento investigativo, beneficia-se do processo.

O papel do pensamento de Sartre foi fundante no sentido de valorização da literatura como aquele fator agregador em torno dos homens pelos homens e para os homens. Ao nomear o “escritor”, Willy Mompou, além de homenagear Deolindo Tavares, Osman Lins põe em relevância a importância da literatura em prosa sem esquecer a poética, para que se efetive a plenitude estética.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Osman Lins

LINS, O. *O visitante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

_____. *Um mundo estagnado*. Recife: Imprensa Universitária de Recife, em 1966.

_____. *Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Martins, 1969.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a realidade social*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1974a.

_____. O tempo em “Feliz aniversário”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, v.19, p.16-22, maio de 1974b.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Do ideal e da glória: Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

_____. *Casos especiais de Osman Lins: A ilha no espaço, Marcha fúnebre, Quem era Shirley Temple?* São Paulo: Summus Editorial, 1978a.

_____. Domingo de Páscoa. *Status*, São Paulo, n.45, abril de 1978b.

_____. *Evangelho na taba: Outros problemas inculturais brasileiros*. Org. Julieta de Godoy Ladeira. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

LINS, O. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola; Giordano, c. 1991 [1988] [1ª ed. em 1966].

_____. *Lisbela e o prisioneiro*: Comédia em três atos. São Paulo: Scipione, 1994a.

_____. *Nove, novena*. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

_____. *Os gestos*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1994c. (Col. Veredas).

_____. *A ilha no espaço*. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Círculo do livro, s. d.

LINS, O.; LADEIRA, J. de G. *La Paz existe?* São Paulo: Summus Editorial, 1977.

Obras sobre Osman Lins

ALMEIDA, H. (Org.) *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

ALMEIDA NETO, A. G. de. O pacto demoníaco nos romances musicais de Osman Lins e Thomas Mann. In: FARIA, E. F. Z. de.; FERREIRA, E. (Org.) *Osman Lins 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, N. L. Testemunhos de uma “guerra sem testemunhas”. *Eutomia*, Recife, v.13, n.1, p.447-65, 2014.

COELHO, N. N. Guerra sem testemunhas, de Osman Lins – resenha. *Alfa*, Marília, n.15, 1969a.

_____. O escritor no mundo de hoje. Resenha sobre Guerra sem testemunhas. O Estado de S. Paulo, 26 jul. 1969b. Disponível no IEB-USP.

_____. A condição do escritor: uma “Guerra sem testemunhas” – resenha. *A Capital – Literatura e Arte*, 1969c. Disponível no IEB-USP.

_____. Ensaios de Osman Lins: “Guerra sem Testemunhas – resenha. *Jornal do Commercio*, 3 ago. 1969d. Disponível no IEB-USP

DALCASTAGNÈ, R. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: UnB, 2000.

FARIA, E. F. Z. de.; FERREIRA, E. (Org.) *Osman Lins 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

FERREIRA, E. M. A. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Fábrica de Livros, 2000.

GOMES, I. R. Osman Lins: o leitor e o escritor. In: XXII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. *Anais...* Curitiba, UFPR, 18 a 22 de julho de 2011.

HAZIN, E. (Org.) *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

IGEL, R. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília: INL, 1988.

NITRINI, S. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1987.

NITRINI, S. Osman Lins transforma em cosmos o caos das palavras. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 mar. 1995.

_____. *Transfigurações*. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. Critique et création littéraire: Osman Lins dialogue avec Gide et le Nouveau roman. In: CHARDIN, P.; ROUSSEAU, M. (Org.) *L'écrivain et son critique: une fratrie problématique*. Paris: Kimé, 2014. p.391-401.

PERRONE-MOISÉS, L. Quando Osman Lins preparava suas armas. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.230-3.

RIBEIRO, R. R. A interpenetração romance-ensaio em *A rainha dos cárceres da Grécia e Guerra sem testemunhas*. In: FARIA, E. F. Z. de.; FERREIRA, E. (Org.) *Osman Lins 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

SILVA, O. de C. e. *A obra de arte e seu intérprete*. Reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins. Fortaleza: EUFC, 2000.

Referências de obras gerais

ADORNO, T. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGUIAR, F.; MEIHY, J. C.; VASCONCELOS, S. (Org.) *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992 [Ed. grego-português].

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005 (*Obras completas*, v.VIII, t.I).

ATHAYDE, T. de. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora; INL, 1980.

AZEVEDO, F. de. *A educação entre dois mundos: problemas, perspectivas e orientações*. São Paulo: Melhoramentos, 1958. (*Obras completas*, v.XVI).

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Dir. de E. Samain. Trad. de A. F. Bernardini et al.. 5.ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. Intr. Paulo Bezerra; Prefácio à ed. francesa Tzvetan Todorov; Trad. do russo Paulo Bezerra. São Paulo: WM Martins Fontes, 2010.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin, Mikhail*. São Paulo: Edusp, 1994 (Ensaio de Cultura, 7).

BARROS, S. *A década de 20 em Pernambuco* (uma interpretação). Rio de Janeiro: 1972.

BARROSO, I. A dupla vida de Arthur Rimbaud. In: RIMBAUD, A. *Prosa poética*. Trad. Pref. e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *Crítica e verdade*. 3.ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *O prazer do texto*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização Jerôme Dufilho e Tomaz Tadeu; trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BEAUVOIR, S. et al. *Que pode a literatura?* Lisboa: Editorial Estampa, 1968.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v.1.

_____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. v.1.

_____. *Obras escolhidas: Rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987b. v.2.

_____. *Obras escolhidas: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991. v.3.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORNHEIM, G. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOSI, A. As fronteiras da literatura. In: AGUIAR, F.; MEIHY, J. C.; VASCONCELOS, S. (Org.) *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997. p.11-19.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, R. de O. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976, 98p. (Col. Ensaaios, 21).

BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes; Pref. Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BROCA, B. A sedução de Paris... In: _____. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985. (Biblioteca Universitária, Série 2, Ciências Sociais, 49).

_____. *Educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000a. (Série Temas, Estudos Literários, v.1).

_____. *Tese e antítese: ensaios*. 4.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b. (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas, Série 2ª, Textos, 8).

CARDOSO, J. Prefácio – Testemunho dos aspectos sócio-culturais. In: BARROS, S. *A década de 20 em Pernambuco (uma interpretação)*. Rio de Janeiro: s. n., 1972.

CHÉNIEUX-GENDRON, J. *O surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COHEN, J. *A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

COTTINGHAM, J. *Dicionário Descartes*. Trad. Helena Martins. Revisão técnica Ethel Alvarenga. Consultoria Raul Landim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CUNHA, F. V. Ciclo de Willy Mompou, In: TAVARES, D. *Poesias*. Org. Pref. e notas de Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1955.

DESCARTES, R. *Discurso do método*. São Paulo: Abril, 1973a. (Col. Os Pensadores).

_____. *Meditações*. São Paulo: Abril, 1973b. (Col. Os Pensadores).

_____. *Regras para a direção do espírito*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1989.

FREITAS JUNIOR, O. de. *Ensaio do nosso tempo*. Rio de Janeiro: CEB, 1943.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GHYKA, M. C. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. 5.ed. Paris: Gallimard, s. d.(a).

GHYKA, M. C. *Sortilèges du verbe*. Prefácio de L.-P. Fargue. 8.ed. Paris: Gallimard, s. d.(b).

GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os Pensadores).

HUISMAN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. Trad. Claudia Berliner, Eduardo Brandão, Ivone Castilho Benedetti, Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, J. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

_____. *Introdução à semanálise*. Trad. de L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Trad. M. Ruas. Lisboa: Horizonte, 1984.

LEWIN, W. *Ensaio de circunstância*. s. l.: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952 (Os Cadernos de cultura).

LIMA, J. de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LIMA, L. C. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

_____. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, v.1.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LUCKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad., posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Col. Espírito Crítico).

MACEDO, N. *Dois poetas pernambucanos*. Recife: Imprensa Universitária, 1967.

MELO NETO, J. C. de. *Poesia completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MIRANDA, J. T. de. Nossos escritores. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 de agosto de 1955.

NADEAU, M. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NASCIMENTO, E. Literatura e filosofia: ensaio de reflexão. In: NASCIMENTO, E.; OLIVEIRA, M. C. C. de. (Org.) *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

NAZARIO, L. Quadro histórico do surrealismo. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Col. Os Pensadores, v.I e II).

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NUNES, B. *Hermenêutica e poesia: O pensamento poético*. Organização de M. J. Campos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

OLIVEIRA, L. L. O ensaio e suas fronteiras. In: AGUIAR, F.; MEIHY, J. C.; VASCONCELOS, S. (Org.) *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997. p.63-8.

PAES, J. P. *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995.

PARAÍSO, R. *A esquina do Lafayette e outros tempos do Recife*. Recife: Cepe, 2001.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

PIRES, M. L. G. *Para uma leitura intertextual de “Exercícios espirituais” do Padre Manuel Bernardes*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 1980.

PLATÃO. *A República*. Introd. Benedito Nunes; trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.

POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

RIMBAUD, A. *Poesia completa*. Trad. Pref. e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Correspondência*. Trad. Pref. e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

RIMBAUD, A. *Prosa poética*. Trad. Pref. e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

ROMANELLI, O. de O. *História da educação no Brasil* (1930/1973). Petrópolis: Vozes, 1997.

ROSENFELD, A. A estrutura da obra literária. In: _____. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Texto/contexto*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAMOYAUULT, T. *L'intertextualité – Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan, 2001.

SARTRE, J.-P. *A imaginação*. São Paulo: Abril, 1973c. (Col. Os Pensadores).

_____. *O imaginário : psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. Edição revista por Atlette Elkaïm-Sartre. São Paulo : Ática, 1996.

_____. *Qu' est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

_____. *Que é a literatura*. 2.ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Littérature comparée*. Paris: Puf, 1997.

_____. *Situações*. Trad. de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.

SILVA, F. L. e. *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004. (Biblioteca de Filosofia)

_____. *Sartre e o humanismo*. São Paulo: Barcarola; Discurso Editorial, 2013.

TAVARES, D. *Poemas*. Prefácio de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: CEB, 1949.

_____. *Poesias*. Org. Pref. e notas de Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1955.

_____. *Poesias*. Org. Pref. e notas de Fausto Cunha. Recife: Fundarpe; Cepe, 1988.

TODOROV, T. *A Literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VALÉRY, P. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Variedades*. Org. e introd. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza M. Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VERLAINE, P. *Poemas saturnianos e outros*. Lisboa: Assírio & Alvin, 1994a.

_____. *Confissões e Arthur Rimbaud*. Trad. notas e introd. Cabral do Nascimento. Lisboa: Relógio d'Água, 1994b.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ANEXO 1

PARECER¹⁶

José Cretella Júnior - Português Moderno - 1ª. série.

II II II II II - 2ª. Série.

Parecer sôbre os livros acima, que nos foram submetidos para exame, no original.

Os originais de Português Moderno, do Prof. José Cretella Júnior, foram examinados separadamente, por dois membros da comissão, que depois se reuniram para apreciá-los em comum. Posteriormente chamado para discutir sobre os livros, o Autor acedeu, mantendo com os dois pareceristas uma discussão cordial, aceitando algumas das objeções feitas e justificando, em face de outras, seus pontos de vista. Em seguida, logo que possível, reuniram-se os quatro pareceristas e signatários do presente, que fizeram uma apreciação final sobre as referidas obras.

Em síntese, poderíamos dizer que os originais do Prof. José Cretella Júnior, nos quais se observa um grande interêsse em corresponder às sugestões feitas por nós, apresentam ainda vários e importantes senões.

Dentre êstes, salienta-se, como o mais importante, aquêle que mais nos tem preocupado, que é a escolha de autores e textos para leitura. Verificamos, por exemplo, a presença de vários escritores de menor importância, em detrimento de outros de indiscutível valor; havendo ainda casos como o de Coelho Neto, que surge nas duas obras com 5 textos, quando um José Lins do Rêgo ou um Manuel Bandeira não aparecem uma única vez. Entre os prosadores e poetas de significação discutível acolhidos nos livros, citamos-: J.G.de Araújo Jorge, Melo e Sousa, Paulo Setúbal, Quintino Bocayuva, Viriato Corrêa, Cleômenes Campos, José Dannes, para mencionar apenas os casos mais graves. Enquanto isto, observamos a ausência de grandes nomes como Ciro dos Anjos, José Geraldo Vieira, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Oswald de Andrade, J. Simões Lopes Neto, Manoel Oliveira Paiva, Otávio de Faria, Tristão de Ataíde, Gustavo Corção, Joaquim Cardoso, Afonso Frederico Schmidt, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes e outros.

Solicitaríamos, a propósito, dessa Comissão, um esclarecimento. Pudemos depreender, de conversa mantida com o Prof. José Cretella Júnior, que existe - ou tende a existir - em determinados colégios, certa intolerância em relação a Jorge Amado e Graciliano Ramos,

¹⁶ As características do original foram mantidas.

consequência da posição política assumida por eles. Sabe-se que a posição política do primeiro foi modificada; e que a do segundo não tornou panfletária sua obra, que constitui em conjunto um dos mais profundos documentos sobre nosso país e um orgulho de nossa literatura. Gostaríamos de saber se essa intolerância influencia ou se deve influenciar a escolha de textos para os livros didáticos, de modo a fazer prevalecer a posição política sobre o valor literário do escritor. Pois, em caso afirmativo, consideramos inútil nossa colaboração.

Enumeramos, a seguir, outros aspectos dos livros examinados, e que nos pareceram sujeitos a retificação:

- a) a ortografia dos títulos não está uniformizada segundo as normas do Vocabulário Ortográfico (iniciais maiúsculas);
- b) expressões vagas introduzindo os escritores: poeta notável, prosador notável etc. Outrossim, nem todos os autores estão apresentados, o que corresponde a uma quebra de unidade;
- c) depois do rápido cotejo de alguns textos, segundo as indicações bibliográficas do A, verificamos que muitos deles estão modificados, como por exemplo o poema “A Cruz da Estrada”, colhido na edição LEP, e acusa alterações nos versos 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22 e 27;
- d) truncado o texto de Canaã, sem que se assinale convenientemente o corte (...);
- e) poderia ser melhorada, segundo cremos, a apresentação de Guimarães Rosa; sugeriríamos, igualmente, que o texto desse difícil romancista fosse retirado de Sagarana, seu livro de contos, e não de Grandes Sertões: Veredas, obra muito mais difícil;
- f) as partes de capítulos não estão situadas, o que desorienta os pequenos leitores;
- g) modificada a pontuação de “A Pátria”, de Olavo Bilac;
- h) truncada a carta de Lobato, também sem a conveniente indicação;
- i) os textos coletados por Sílvio Romero exigem uma explicação, pois do contrário se pensará que foram escritos pelo crítico;
- j) alguns textos são inexpressivos, como o de Machado de Assis no vol. Da 2ª.série e como “O Plebiscito”;
- l) faltam indicações bibliográficas do romance O Coruja;
- m) também o trecho de O Ateneu está truncado
- n) na pág. 27 do vol. da 2ª.série (primeira), há referência a certa poesia lida, quando essa poesia só aparecerá páginas depois;
- o) desatualizada a bibliografia de Cassiano Ricardo; e a de Gilb. Freire;

- p) pouco lisonjeiras as referências a escritores brasileiros como sendo “o nosso Camilo”, “o nosso V. Hugo” etc.
- q) na pág. 141 do 1º vol, há também, como na observação “n”, referência a um trecho lido que não aparece no livro, falha que nos dá a impressão, certamente errônea, de que o A. não leu os originais, depois de datilografados;
- r) a Metamorfose de Macunaíma, pág. 250, é constituída de 16 linhas retiradas das páginas 215 a 220 e apresentadas como se fosse um texto inteiriço; aí, como em outros pontos, foi inteiramente negligenciada a construção do texto, sua organicidade;
- s) a apresentação dos textos não obedece a nenhuma ordem.

Encerrando êste parecer, sugeriríamos, se possível, a reorganização dos originais, levando em conta as observações acima, procurando realizar uma escolha mais justa dos textos apresentados, nunca os mutilando e apresentando-os, sempre que possível, dentro de seu contexto.

Sugeriríamos também, com insistência, que os textos não fossem jogados nos livros AO ACASO, e sim dentro de uma relativa ORDEM CRONOLÓGICA, de modo que o aluno pudesse ter uma idéia de nossas letras.

Se insistimos, e se mantemos nossa colaboração, é que não acreditamos, como no provérbio nº 10, para comentar, que vemos á pág.265, do livro para a 1ª.série, que “Por bem fazer, mal haver”; e sim, como no provérbio nº19 da mesma página, que “Perseverança tudo alcança”.

S. Paulo, 23-8-66

Osman Lins

As linhas 23 e 24 foram anuladas pela própria Comissão.

ANEXO 2

APÊNDICE

Diário da obra

Estas notas objetivam informar o leitor pouco familiarizado com o trabalho literário das dificuldades que em geral enfrenta o escritor na realização de uma obra: suas perplexidades, desânimos, a busca de soluções, a luta secreta com o texto.

A transcrição, apenas parcial foi reduzida ao mínimo. Omitimos, quase sistematicamente, os motivos das interrupções, só mencionados em alguns casos. Anotamos alguns pormenores que não se referem diretamente à obra, mas dizem respeito à vida normal de um escritor.

O A. tem por hábito trabalhar de segunda a sexta-feira; suspendendo a tarefa nos fins de semana. A resistência do escrito, que algumas vezes, como se verá, progredia com excessiva lentidão, levou-o porém a trabalhar vários sábados e mesmo alguns domingos. As horas de trabalho foram em geral as da manhã. Reservadas as noites para leitura, concertos, distrações, relações de amizade.

Quase inexistentes as referências a acontecimentos exteriores; as aqui transcritas destinam-se apenas a situar no tempo a época em que foi escrito o livro.

1965

Dezembro

13 – Redigido o parágrafo inicial do ensaio, tentando narrar minha perplexidade diante da tarefa a ser realizada. – 14 – Acrescento, com dificuldade, um parágrafo ao anterior. – 16 – Terceiro parágrafo. Dois cosmonautas americanos encontram outros dois no espaço. – 17 – Quatro manhãs de trabalho, quatro parágrafos. – 18 – Esquematizadas, em quatro páginas, algumas ideias. Começo a me apossar do assunto, ou assuntos. Permaneço confuso, embora menos desolado. – 20 – saldo da manhã: reescrever o quarto parágrafo. Volta a escuridão. Frases sobre frases, sem nada entrever. – 22 – Haverá caído o véu? Cerca de cinquenta linhas hoje, embora não definitivas. – 23 – O texto progride rápido. – 24 – Esboçadas oito páginas, reunindo com alguma ordem o que é preciso dizer. Partir agora para a redação final, que fará saltarem incongruências e equívocos. Reescreverei a parte realizada, levando em conta apenas a estrutura

e as ideias gerais. – 25 – Releitura atenta do texto em bruto. – 27 – Reescritos dois parágrafos. – 28 – Setenta e cinco linhas novas e deslocamento de um parágrafo. – 29 – Refazer tudo o que foi feito.

1966

Janeiro

3 – Retomo o livro, no qual pensei estes dias. Julgo a parte escrita. Para melhor apreendê-la, faço depois um resumo. – 4 – Dou como pronta a parte anterior ao desdobramento do autor. – 6 – Concluído o trecho acima. – 7 – Hoje: cinquenta linhas não definitivas. – 11, 13, e 14 – Avanço novamente à razão de um parágrafo por dia. – 18 – Começo a trabalhar no trecho em que se levanta a objeção sobre a publicação do livro e se responde à objeção. – 19 – Mesmo trecho. – 20 – Aproximo-me da parte final. – 21 – redigida de modo insatisfatório a última parte. – 14 – Novamente o trecho final. – 25 – Ligeiras modificações no capítulo. – 26 – Leitura do capítulo. Destruir borrões. – 30 – Novas modificações.

Fevereiro

2 – Introdução ao Capítulo II. (Nota: Praticamente perdido todo o trabalho com este capítulo, posteriormente retirado da obra e do qual só algumas frases viriam a ser aproveitadas.) – 4 – Manhã de trabalho profícuo. Foguete russo pousou na Lua, da qual envia fotos pela TV. – 5 – Duas páginas. – 7 e 8 – Refazer as páginas escritas. – 11 – Trabalhando, nos dois últimos dias, com vistas a reunir um grupo de escritores teatrais, para debater o problema do autor brasileiro e redigir manifesto. A reunião, efetuada hoje, prolongou-se até às 3 da manhã. – 12 – Viagem para o Recife. Contato com escritores, buscando apoio para a manifestação dos dramaturgos. – 19 – Regresso a S. Paulo. – 21 – Redijo novo manifesto e cartas para o S.N.T., a C.E. Teatro de São Paulo e S.B.A.T. – 22 e 23 – Preparar introdução para *Um Mundo Estagnado*, que reúne meus artigos publicados na Imprensa sobre livros didáticos de Português e deverá aparecer na Imprensa Universitária de Pernambuco. – 25 – Nova reunião dos autores. Aprovação e assinatura do manifesto.

Março

2 – Volto rapidamente ao livro. Assinado contrato com a Martins para a publicação de *Nove, Novena*. Chega a Vênus um projétil russo. Nova reunião dos dramaturgos. – 7 – Muitas horas despendidas, nos últimos dias, com o movimento pelo autor brasileiro, que obtém boa repercussão na imprensa. Só hoje volto a retomar o livro. – 8 – Ordenar e retificar trechos já escritos. – 9 – Concluído o capítulo, num estado de grande tensão. À noite: experiência penosa na reunião com os autores de teatro, indecisos em suas posições. – 10 – Iniciado o capítulo que

trata da disciplina do escritor (atual capítulo II). – 11 – Uma página ontem. Hoje: página e meia. – 15 – Mais uma. Péssimas as últimas linhas. – 17 – Reescrito o trecho que fala da paciência. – 18 – Boa manhã: quase duas páginas. – 19 – Duas horas de trabalho, vinte e poucas linhas. Cortado o fim do trecho escrito ontem. – 21 – Manhã na gráfica, discutindo composição de *Nove, Novena*. – 22 – Revisão do manuscrito de *N.*, *N.*, com vistas a facilitar certas soluções gráficas. – 23 – Retomado o ensaio. Cinquenta e seis linhas. – 24 – Mais uma página. – 26 – Continua avançando o capítulo. – 29, 30 e 31 – Idem.

Abril

1º - Idem. – 4 – Manhã na editora. Os soviéticos põem uma nave na Lua. Irradiada do satélite a Internacional. – 5 – Retomo o texto. – 10 – Retornando de Campos do Jordão, onde passei quatro dias, encontro um telegrama informando que meu irmão Homero morreu afogado na quinta-feira última, dia 7. Tinha vinte e dois anos. – 11 – Embora com dificuldade em concentrar a atenção, redijo parte do trecho final do capítulo. – 12 – Um pouco mais lúcido, esboço o último trecho, onde se fala da liberdade e do júbilo de escrever. Noite: palestra na Faculdade de Direito, marcada há vários dias. – 13 – Ainda o trecho acima. – 14 – Concluído o capítulo. Noite: segunda palestra na F. de Direito. – 15 – Leio atentamente o capítulo, fazendo algumas alterações. Dezoito páginas. – 18 – Início novo capítulo. Duas páginas não definitivas. – 19 – Escritas as páginas introdutórias, início a “palestra” sobre a vocação. Mas ainda não vejo claramente a maneira de desenvolver o assunto. – 21 – Escrevi durante quase todo o dia. – 22 e 23 – Manhãs relativamente proveitosas. – 24 – Domingo. Tento, à tarde, reorganizar o trecho escrito sobre vocação. – 27 – Retomo o livro. – 29 - Concluído, mas não ainda aprovado o trecho sobre a vocação.

Mai

2 – Reescrevo trecho do capítulo. Irritação surda. – 3 e 4 – Ocupações e problemas. Mesmo assim, mantenho sob os olhos o capítulo. Recebo os primeiros exemplares de uma peça que concluí no primeiro semestre de 62 e reescrevi ao fim do primeiro semestre de 63. Carta pedindo-me conto para incluir em antologia a ser publicada na Alemanha. – 5 – Pedido para autorizar a tradução de outra peça para o espanhol. O assunto foi tratado pelo Itamarati, sem nenhuma interferência minha. – 9 – Definitivo o trecho sobre vocação. Iniciado no dia 19 de abril, tem sete páginas. Nestes vinte dias, só consegui escrever nove. – 10 – Interrompo mais

uma vez a redação do livro: chegaram as provas de *N., N.* para serem revistas. Pessimismo total em relação às narrativas.

Junho

1 ° - Após três semanas de interrupção, nas quais me ocuparam vários problemas relacionados com *N., N.*, retomo o ensaio pelo espaço de uma hora. Algumas linhas, sem convicção, com o propósito de estimular a mente. – 2 – Reescrito e desenvolvido o trecho de ontem. Ainda tateando. – 3 – Nova interrupção. Mas haver escrito algumas linhas, mesmo provisórias, aciona-me o espírito. – 8 – Ocupações várias. Sento-me à máquina durante apenas uma hora. Começa a esclarecer-se o texto. Noite: trazem-me novas provas. – 11 – Modifico um pouco o plano geral do capítulo, redistribuindo a matéria que, até há pouco, planejava tratar. – 13 – Refiz trecho intermediário do capítulo e as linhas finais. Terceira revisão de *N., N.* – 17 – Concluo o capítulo, porém desencantado. – 18 – Iniciado o capítulo sobre a obra. Três horas pela manhã e outro tanto à tarde. Poucos os trechos definitivos. Busco o esquema adequado. – 19 – Apesar de domingo, trabalho cerca de uma hora. Começo a ver claro. Penso quase sem interrupção no assunto. – 21 – Creio haver encontrado o esquema adequado ao capítulo. Escrevo duas páginas. – 22 e 23 – Razoável avanço. Oito páginas até agora. Redação ainda informe. – 24 – tentativa de ordenar em definitivo a parte já escrita. Consigo-o parcialmente.

Julho

1 ° - A semana quase toda ocupada com providências relativas ao lançamento e com pormenores da capa. Concedo breve entrevista na TV. – 5 – Recebo o primeiro exemplar do livro. – 6 – Lançado o livro. – 9 – Compareço a programa da TV. – 11 – Retomo o ensaio. Dificuldade em trabalhar com o assunto, após a perturbação dos últimos dias. – 12 – Entroso-me novamente na matéria e o trabalho parece mais fácil. – 13 – Percebo que vou dominar as ideias. Revejo e reordeno a parte já escrita. – 14 – Passo a limpo as primeiras quatro páginas. Entrevista na TV. Telefonema: convidam-me a escrever para um filme. – 15 – Mais uma página. – 16 – Leio o *script*. Impossível escrever os diálogos. – 17 – Recuso a página que escrevi no dia 15 e recomeço o trecho, seguindo outra linha. Acredito que agora irei decididamente até ao fim do capítulo. – 18 – Prossegue o trecho ontem iniciado: mais trinta linhas. – 19 – Idem. – 25 – Devido à interrupção, perdi um pouco o rumo. Mas o texto cresce. – 26 – Visita do produtor do filme. Proponho certas condições inclusive alteração do roteiro. – 27, 28 e 29 – Progresso à razão de uma página por semana. – 30 – Sábado. Trabalho um pouco, à tarde.

Agosto

1º - Avanço o ensaio um pouco mais rápido. Quase duas páginas hoje. – 2 – Novamente perdido no labirinto. – 4 – Creio haver resolvido o problema de certa desordem existente nas últimas páginas – 5 – Mais ou menos aceitas as condições para a minha colaboração no filme. – 6 – Solucionado o problema da desordem a que me refiro acima. Primeira resenha sobre *N.*, *N.* Favorável. Transmitida na TV minha peça *A ilha no Espaço*. – 8 e 9 – Escrever. Mediano progresso. – 11 – Saiu *Um Mundo Estagnado*. – Solicitação no sentido de reduzir o *quantum* que estabeleci para colaborar no filme. Mantenho-o encerrando o assunto. – 13 – Para ajuizar melhor sobre o desenvolvimento do capítulo, resumo a parte já escrita. – 15 – Preparo o esquema para as últimas páginas. – 16 – Viagem ao Rio. – 17 e 18 – Entrevistas a jornais, rádio e emissoras de TV. – 19 – Aula sobre literatura na P.U.C. – Volta a S. Paulo. – 22 – Duas páginas a mais. – 23 – Refazer as duas páginas de ontem. – 27 – Sábado. Escrevo toda a manhã. Haveréi descoberto o caminho para o término do capítulo – 29 – concluído o capítulo sobre a obra. – 30 – Introduzidos no capítulo alguns trechos.

Setembro

2 – Leitura geral do capítulo. Dou-o por concluído. Insatisfação. Ao entardecer, acrescento quarenta e cinco linhas. – 3 – Algumas transposições e pequenas modificações. – 9 – Iniciado capítulo sobre os editores. – 10, 12 e 13 – Avanço em ritmo regular. – 14 – Uma página, logo recusada. Ao anoitecer, entrevejo o verdadeiro rumo do capítulo – 15 – Nove páginas prontas. – 16, 17 e 19 – Continuo progredindo. – 20 – Treze páginas escritas. Certo embaraço, todavia, ao tentar prosseguir. Chega contrato da Alemanha para publicação, ali, numa antologia, de conto. – 21 – Agitações estudantis no mundo inteiro. Argentina: a polícia chicoteia, a cavalo, um grupo de estudantes que marchava em silêncio. – 22 – Abordo, no livro, o problema dos direitos autorais. – 23 – Pela madrugada, mil soldados invadem a Faculdade de Medicina, na Guanabara, abrem portas e janelas com bombas, metralham as paredes e desalojam 500 estudantes. Feridos, inclusive moças, são conduzidos em caminhões do lixo. Progredir com relativa facilidade a exposição sobre direitos autorais. – 24 – Prossegue o texto. – 26 – Com vinte páginas escritas, interrompo o capítulo. Viajarei amanhã para o Recife. Na volta, pronunciarei palestra na Faculdade Nacional de Filosofia.

Outubro

10 – volta ao livro. Dificuldade, como sempre, de retomar o assunto. – 11 a 14 – Trabalhado todas as manhãs. Dificuldades com o texto, apesar de tudo. Creio que perderei, da

parte escrita até agora, só neste capítulo, cerca de 200 linhas. – 17 – Enfim, após uma semana de avanços e recuos, suponho haver-me orientado. Duzentas linhas hoje. – 18 – Assisto à leitura pública, na Faculdade de Filosofia da U.S.P., de trabalho meu, pelos alunos da E.A.D. – 19 – No mesmo local, debate sobre a peça. – 20 – Proposta para edição comercial da *Guerra do Cansa-Cavalo*. Faço sugestões sobre o pagamento dos direitos que serão estudadas. – 21 – Noite: palestra em Santos, sobre o escritor. – 25 – Após uma semana de interrupção, justamente quando o trabalho parecia avançar com maior rapidez, retomo-o. Ainda bons os ventos. – 26 – quase terminado o cap. – 27 – Apenas uma hora de trabalho. – 28 – escrito o capítulo sobre o editor. – 29 – Feitas algumas alterações e inserções, sinto-me novamente livre do capítulo. À tarde, porém, volto a preocupar-me. Há algo a acrescentar. Mas o quê? – 30 – Descubro o que falta no texto. Amanhã tentarei alterá-lo. – 31 – Concentrar num só ponto algumas referências sobre o problema editor-autor que estavam dispersas. Deslocar para as páginas intermediárias o trecho que situara no final.

Novembro

1 ° - Quatro horas de trabalho, redigindo partes intermediárias e reestruturando o capítulo. Várias transposições. Ainda insatisfeito. Chega contrato para a *Guerra do Cansa-Cavalo*, com as modificações sugeridas. – 2 – Quatro a cinco horas de trabalho. Nova reorganização da matéria e redação de trecho encerrando o capítulo. Páginas extremamente borradas, com excesso de interpolações. Necessário ainda mudar a redação de alguns parágrafos. – 3 – Manhã proveitosa. Dezenove páginas, entre reescritas e revistas. – 4 – Ontem, dezenove páginas: hoje duas. – 5 – Repassadas ou reescritas as páginas restantes. Concluído definitivamente o capítulo, no total de trinta pág. – 6 – Inundação em Florença. Afetadas muitas obras de arte. – 7 – Ainda uma modificação. Decido guardar o capítulo sem o reler, para não mais ver-me tentado a novas alterações. – 8 – Indeciso, empreendo o capítulo sobre o teatro. – 9 – Apenas quatorze linhas a mais. Quase todo o tempo aplicado em preparar o esquema da matéria, agora mais clara em minha mente. – 10 – Ainda organizando o esquema. Seleção cuidadosa dos assuntos que devem ser tratados e dos que não vale a pena debater. – 11 – Viagem, repentinamente decidida, para o R. G. Sul, a fim de assistir, com J., o eclipse do sol. Grande atraso no aparelho, pelo que só chegamos à noite. – 12 – 5 da manhã: partida para Pelotas e, de lá, para a cidade de Rio Grande, onde testemunhamos o eclipse. Volta a P. Alegre. Noite: conhecemos Érico Veríssimo. – 16 – ainda o esquema. – 21 – Recomeço a escrever o capítulo – 22 – Continuo-o. Debate público sobre meus escritos, na Comissão Estadual de

Cultura. – 23 – Prossegue a redação. – 24 – Recomeço pela terceira vez o capítulo. – 25 – Tentativa de pôr certa ordem na matéria já escrita. – 28 e 29 – Ainda a penosa ordenação das partes redigidas. – 30 – Iniciado trecho sobre “confiança no leitor”.

Dezembro

1 °, 2 e 3 – Concluído o trecho acima. – 7 – Nova reorganização da matéria. – 8 – Verifico que a parte sobre “confiança no leitor” não corresponde a este capítulo, mas a outro que tenciono escrever. Separo-o e trabalho cerca de quatro horas em transposições. Definitivas as nove primeiras páginas. – 9 – Mais duas páginas. Insatisfação. O tecido não me parece bastante firme. – 10 – Correspondência, quatorze cartas. – 12 – Retomado o capítulo. Ainda em sombras. – 15 – Volto, em vão, ao trabalho. – 17 – Bato-me cerca de quatro horas. – Noite: assistir *Guerra do “Cansa Cavalo”*, no Auditório Itália, pelos alunos da E.A.D. – 18 – Domingo. Retificações nos dois primeiros atos da peça (com base no que vi ontem) e replanejamento do último. – 19 – Duas páginas sobre a pergunta: “Por que escreveu peças teatrais e por que eram estas tradicionais?” Noite: reescrevo em parte, metade do 3 ° ato da peça. – 20 – Manhã: mais duas páginas e meia do livro. Noite: quase concluídas as modificações da peça. – 21 – Manhã: concluo o trabalho com a peça. Em seguida, hora e meia no ensaio, revendo e acrescentando o trecho escrito nos dois últimos dias. – 22 – Iniciado trecho intermediário sobre o tema anterior. Extremamente cansado. – 23 e 24 – Completado o trecho intermediário acima referido. – 26 – Considerações sobre a posição de A. em relação à política teatral brasileira. – 27 – Novas instruções no emprego que ocupo, segundo as quais os comissionados trabalharão também pela manhã. – 28 – Redigir carta exonerando-me da comissão no emprego, pois necessito de tempo para escrever. Prosseguem as considerações iniciadas no dia 26. – 29 – Avança o trabalho. Entregue o pedido de exoneração, com o que ficam reduzidos de maneira sensível os meus vencimentos. – 30 – Mais um ligeiro avanço.

1967

Janeiro

2 e 3 – Término do trecho referente ao tema já mencionado. – 4 – Reesquematizar o mesmo trecho. – 5 – Reordenar e reescrever a parte reesquematizada. – 6 – Considero-a pronta. – 9 – Novo trecho: assistência do Estado ao dramaturgo. – 10 – Idem. – 11 – O capítulo segue rápido para a conclusão – 12 – suponho (sem convicção) havê-lo terminado. – 13 – Leitura geral do capítulo. Acrescentarei ainda algumas coisas, poucas. Trabalhei nessa parte

aproximadamente noventa horas. Cálculos inquietantes. Se os demais capítulos consumirem o mesmo tempo (o último foi iniciado há dois meses e cinco dias), só concluirei o livro em dezembro, quando desejava liberá-lo entre julho e agosto. – 17 – Ler e rasgar páginas escritas e não aproveitadas do capítulo anterior (cerca de vinte), das quais só uma salvei. – 18 – Ainda alguns retoques e acréscimos. – 19 – Tento assentar o esquema para o capítulo sobre os livros. Preparo dois, com pontos de partida não coincidentes. – 20 – Examinados os dois esquemas, inicio o capítulo partindo de princípio diverso dos anteriores. Escritas quarenta linhas. – 23 – Quarenta linhas mais. – 24 – Tentativa de continuar. Desagrada-me de súbito, o modo como o conduzia. Aplico a manhã em organizar novo esquema. Amanhã tentarei apreciá-lo e ver se corresponde realmente ao desejo. Promulgada a nova Constituição Brasileira. Diz no art. 171 serem livres “as ciências, as letras e as artes”. – 25 – Trecho razoável. Sei, porém, que ainda não é este o caminho. Festa grandiosa em S. Paulo, com missa celebrada por doze bispos e dois cardeais. Fogos de artifício. Denominação da festa: “Tenho fé no Brasil.” – 26 – Carta do Itamarati, em resposta a que escrevi. Propõe recolher a edição ilegal da minha peça, pagar ao editor pelos exemplares ainda não vendidos e incinerá-los. (!) O autor perceberia 10% sobre os já vendidos. – 27 – Telegrama ao Itamarati, pedindo sustar qualquer providência. Carta da S.B.A.T., indagando se concordo em receber 10% do editor argentino responsável pela tradução ilegal da peça, ao que respondo afirmativamente. – Retomo a primeira página do capítulo e desenvolvo-a. – 28 – Irritado com a resistência do capítulo empreendo – como o lutador que desespera de vencer tecnicamente o adversário – um texto grosso, deixando inclusive alguns espaços a serem preenchidos. – 30 – Seis páginas dentro da linha adotada, buscando estabelecer o Grande Esqueleto. – 31 – Quatro páginas.

Fevereiro

2 – Duas páginas. Concluído o Esqueleto, no total de vinte e duas páginas. – 3 – Começo a reescrever sobre o grande esboço feito. Nova introdução ao capítulo, que não avança muito. – 4 – pouco acrescento ao que ontem foi feito. – 6 – Retomo a introdução. Ainda inseguro. – 7 – Repentinamente, vejo com grande clareza todos os dados da introdução. Reinicio-a outra vez e escrevo, agora com certeza de que são definitivas, setenta e cinco linhas. – 8 – Manhã bem menos produtiva: dezesseis linhas – 9 – Entro na fabricação do papiro. – 11 – Pronta a descrição acima. Dissipadas as principais dificuldades. – 13 – Quarenta linhas. – 14 – Oitenta e quatro. – 15 – Cinquenta e uma. – 16 – Vinte e oito. – 17 – Cinquenta e três. – 18 – Cinquenta linhas. Tarde: notícia profundamente desagradável. – 19 – Depressão extrema. Visita a amigos

enfermos. Faleceu Oppenheimer. De câncer. – 20 – Dou por concluída cinquenta linhas escritas anteontem, sábado. – 21 – Manhã ocupada em tentar resolver assuntos detestáveis. – 22 – Início novo trecho. – 23 – Novamente os assuntos antes referidos. – 24 – Retomo o trecho do dia 22 e prossigo. – 25 – Duas horas quase inúteis de esforços: as páginas escritas não serão aproveitadas. – 26 – Contrariedades surgem de todos os lados. Nenhum sossego. – 27 e 28 – Concentrando-me, resolvo problema de transição e escrevo sessenta e duas linhas. Desenvolvo ainda, para resolver amanhã, mais uma página.

Março

1 ° - Só hoje retomo a página acima mencionada. Reescrevo-a e passo adiante. – 2 – Manhã atribulada por vários fatores. – 3 – Começo a redigir trecho intermediário. – 4 – Encerro o trecho, a ser inserido mais ou menos à altura do término do primeiro terço. – 6 – Exame da inserção feita e leitura geral. Há problema de transição ainda não resolvido. Sugere-me J.A.B., a quem leio trecho do capítulo, ampliar as páginas sobre revisão. – 7 – Desenvolvo o tema, seguindo o conselho. – 8 – Ataco o trecho final. – 9 – Ainda o final. Noite: viagem ao Rio. – 13 – Concluída a redação do capítulo, iniciado há quase dois meses. Nele trabalhei trinta e seis dias. – 15 – Rasgar papeis relativos a anotações. – 18 – Ordenar papeis e ainda desfazer-me de outros. – 22 – Algumas modificações no capítulo, sugeridas por O.C.F. – 23 – Resolução de interromper a redação do livro, antes de iniciar outro capítulo, devido à próxima viagem à Europa, no dia 9 de abril. A Sala dos Incunábulo (Convento de São Marcos), a Biblioteca Marciana em Veneza e a Biblioteca em Milão, alguns dos pontos a serem visitados com vistas à melhor realização do livro. Examinar textos egípcios, códices, incunábulo, velhas encadernações.

Junho

10 – Regresso da viagem, após breve estada no Recife – 12 a 17 – Preparar reportagem sobre Recife e Olinda, para uma revista. – 21 – O livro, após quase três meses de interrupção. Parecendo-me dispensável fazer esquema sobre o capítulo que trata do leitor, inicio-o, aliás com alguma dificuldade. Após o trabalho continuo a pensar na obra, o que por assim dizer não sucedia desde que a interrompi. – 22, 23 e 24 – Prossegue o capítulo. – 26 – Ainda avançando com bom ritmo. Quase dez parágrafos escritos. – 27 – Avanço ainda, mas sem a mesma segurança. Talvez refaça boa parte do que havia escrito. – 28 – Penso quase sem interrupção no

capítulo, cujo desenvolvimento tenciono alterar. – 29 e 30 – Trabalho obedecendo a outra orientação. Desaparecem alguns erros de visão, algumas impropriedades.

Julho

1º, 3, 4 e 5 – Idem. O texto me parece cada vez mais claro. – 7, 8, 10, 12, 13 e 14 – Nada de extraordinário. O trabalho progredindo normalmente. – 15 – Aproximo-me do término. – 17 – Concluído. Precisei ainda de duas manhãs para alterações finais. – 19 – Etapa final. Reajustes. – 20 – Acrescentado um trecho sobre as relações que o leitor procura estabelecer entre a ficção e a vida. Trabalhei neste capítulo vinte e duas manhãs. – 22 – Artigo para jornal. – 24 – Início do capítulo sobre as formas legítimas e ilegítimas de crítica. Preparar rapidamente o esquema, escolha do cenário. Vinte linhas da primeira página. – 26 – Reinício o pri/ capítulo, seguindo outro rumo. – 27 a 29 – Progride o texto com alguma regularidade. Impressão de que será muito alterado: não me satisfaz absolutamente. – 31 – Prossegue com bom ritmo.

Agosto

2 – Começo a refazer as últimas páginas escritas, que tratam da censura. – 3 – Mesmo trabalho. Chego à página 13. Produção muito alta. Certamente não será aproveitada. – 4 – Reescrever ainda o último trecho. – 5 – Suspendendo o desenvolvimento do texto, início parte intermediária, falando sobre dificuldades com que, além da censura, se defronta o escritor no Brasil. – 7 – ainda a parte intermediária. – 8 – Preso um autor de vários assaltos: cabeçalhos e fotos em todos os jornais, entrevistas para o rádio e para a TV. Nenhum escritor até hoje mereceu tal publicidade. – 9 – Manhã corrigindo o texto escrito. Convite para escrever peça em um ato, para um intérprete. – 10 – Ainda as retificações. – 12 – Resolvido o trecho, volto a atacar a parte relativa à censura. – 14 e 15 – Nova reorganização das páginas escritas. – 16 – Cinquenta e sete linhas não definitivas de trecho a inserir no texto intermediário antes referido. – 17 – Avanço com insegurança. Cessou a facilidade inicial, que eu sabia enganosa. – 18 – Extraviado mais uma vez num labirinto. – 19 – Indispensável remanejar os assuntos até aqui tratados no capítulo. Toda a manhã rabiscando e reorganizando. Inépcia desesperadora. Vacuidade mental. – 21 – Redijo mais um passo intermediário. – 22 – Inserido (creio) o passo acima. Decido, à noite, substituir o local onde ocorre a discussão, optando pelo Mosteiro de São Bento. Estou na página 24. – 23 – Uma página sobre gramáticos. – 24 – Mais algumas linhas. Desaparecidos a ânsia e o entusiasmo com que há quase dois anos iniciais o livro. Só desejo concluí-lo e lançar-me ao romance que há anos penso escrever. – 25 – Escasso progresso. Não

vejo claro. – 26 – Avanço razoável. Mas as duas páginas escritas esta manhã pedem revisão e redução. – 28 – Trabalho com escasso proveito na redução acima referida. – 30 – Manhã de trabalho curta, por ter-me recolhido muito tarde à noite, visita de M. J. C., que me vem mostrar sua adaptação do “Retábulo de Santa Joana Carolina” (trabalho constante de N., N.) para o teatro. – 31 – Concluído mais um trecho.

Setembro

1 ° - Retrato de certa espécie de crítico. – 2 a 5 – Breve descanso na praia. – 6 – Ainda o retrato iniciado no dia 1 °. Início à noite, a revisão de *O fiel e a pedra* 2ª. ed. – 7 – Avança agora o trabalho com grande lentidão. À tarde: revisão de provas. – 8 – Mais uma vez perdido e incapaz de levar a bom termo o capítulo, embora haja escrito trinta e uma páginas. Faço, em mais de cem linhas, a crítica do que escrever. Isto me permite ver melhor. Suponho que a perplexidade foi vencida. – 9 – Mais cem linhas de crítica ao capítulo. – 11 – Concluí apreciações críticas sobre o capítulo. Deixarei passarem-se alguns dias. – 12 – Modificar alguns trechos do romance. – 16 – Retomo o capítulo e o examino à luz das reflexões feitas nos últimos dias. – 18 – O dia inteiro às voltas com o romance, onde introduzo algumas alterações. – 19 – Idem. Chegam várias cartas desalentadoras. Depressão extrema. – 20 – Retomado o ensaio e, com um certo sentimento de provisoriedade, adianto-o. – 22 – Outro trecho iniciado do capítulo, no qual trabalho agora por partes, completando claros. A falta de continuidade impede-me de dominar melhor a matéria. – 23 – Precário avanço. – 25 – Duas horas de trabalho pouco produtivo. – 28 a 30 – Mais uma parte intermediária.

Outubro

2 – Começo a dominar – suponho – a parte que resta do capítulo. Precisarei, no entanto, de refazê-lo. – 4 – Possivelmente descobri a chave que concilia duas linhas de pensamento à primeira vista paralelas. Só amanhã, ante o papel, verei se tenho razão. – 5 – Avanço. Parece bem sucedida a conciliação. – 6 – Bom progresso. – 9 – Concluídas em linhas gerais, a redação do capítulo. Possível que algum trecho seja deslocado para o capítulo final. – 10 – Início, crendo-a definitiva, nova redação. – 11 – Três páginas prontas da redação final. – 12 – Prossegue o trabalho com maior segurança. – 17 – Volto ao ensaio. Emendas, acréscimos e cortes. – 21 – Ocorre-me solução que poderá tornar o capítulo mais simples e direto. Se minhas suposições estiverem corretas, deverei reorganizá-lo e escrevê-lo em parte. – 23 – Reescrevo mais uma vez o início do capítulo, tendo em vista as novas diretrizes. – 25 – Ataco o trecho

relativo à censura, recompondo o material disperso na versão precedente. – 26 – Ainda o tema acima. – 27 – Considero pronta a parte relativa à censura. – 28 – Retomo as páginas acima, das quais me considerava livre e reorganizo-as seguindo outro método e plano.

Novembro

1º - Reescrevo páginas relativas a prêmios literários. – 2 – Incapacidade de concentração. Perco inteiramente a manhã. – Doente, após uma noite inquieta. – 4 – Melhor. Enfrento mais uma vez a parte dos gramáticos. – 7 – Concluída parte relativa aos gramáticos. – 9 – Recompondo a parte em que advogo a necessidade de o ficcionista opinar, por vezes, sobre outras obras literárias. – 10 – Quase terminada a parte sobre o público, a obra e o autor perante a crítica. – 11 – Crítica da crítica. Trecho em vias de conclusão. – 13 e 14 – Findos o trecho acima e o fecho do capítulo, iniciado a 14 de julho. Sessenta e dois dias de trabalho, sendo que só a 21 de outubro, quase três meses após iniciá-lo, encontrei a maneira mais sintética e clara de o redigir. – 15 – Rasgar e ordenar papéis. – 16 – Diagrama para melhor visualizar a matéria do capítulo final. Tenho um esboço. Seleccionados os pontos essenciais, sobre os quais já começo a refletir com alguma intensidade. – 17 – Páginas à mão, objetivando apreender todas as irradiações do assunto. Busca do rumo melhor. – 18 – Ainda as operações acima. Releituras. – 20 – Preparo esquema a ser confrontado com as notas anteriores. Associar tudo trará a solução? – Morreu Guimarães Rosa. – 22 – Esboço ainda outro princípio de esquema. Percebo que a matéria do texto está em mim – como que flutuando – e que só escrevendo realmente a captarei. Abandono as anotações e enfrento a redação. – 23, 24 e 25 – Prossegue a redação. – 27 – Chego à página 9. Certeza de que não são definitivas. – 29 – Continua o trabalho mesmo assim. – 30 – Como tanto acontece, devo ainda uma vez ter-me extraviado. Volto à página 8 e penetro por outros corredores.

Dezembro

2- Sigo ainda, porém indeciso. – 4 – Devo ter chegado ao núcleo do problema em direção ao qual venho há dias escavando. Tinha as coordenadas, mas não chegava à uma síntese. Três páginas. – 5 – Mais três, dentro da mesma ordem de ideias. – 6 – Breves adendos ao texto. Esquematizo peça em um ato. – 7 – Mantém-se a fase produtiva. – 8 – Embora avançando perdi novamente o rumo que encontrara. As ideias se enovelam. Vinte e cinco páginas escritas. – 9 – Ainda para a frente em relativa segurança. – 11 – Vinte e nove páginas. A matéria não está bem ordenada. – 12 – Leitura corrida do texto. Esquema e notas, com vistas a uma reorganização

mais disciplinada. – 13 – Dois anos hoje que iniciei a obra. Creio ter ordenado no espírito esta última etapa. Com a matéria apreendida e mais ou menos definida a sequência das ideias, pretendo reescrevê-la quase toda. – 14 – Demasiado tenso em relação ao livro. Assim, e considerando-o praticamente realizado, devido interrompê-lo por uns dias. Farei alguns trabalhos rápidos: artigos para jornal, a peça em um ato.

1968

Janeiro

2 – Retomo o livro. Começo a escrever o último capítulo. – 3 a 5 – Prontas cinco páginas e meia. – 7 – Excepcionalmente, trabalho duas horas do domingo. – 8 e 9 – Insisto em vão. Não consigo avançar. – 11, 12 e 13 – Esforço incomum, inclusive no sábado. Chego, porém, à página 11. Iniciarei agora o trecho relativo à confiança na palavra. – 15 – Prossigo, dando por concluída a primeira parte do capítulo. – 16 – Empreendo, com satisfação, a segunda. – 17 – Ainda a introdução da segunda parte. – 18 – Concluído o parágrafo inicial. Não me satisfaz, mas descubro não solução melhor, por mais que procure. – 20 – Avanço bastante, reescrevendo quase quatro páginas. Dezoito já reescritas. – 22 – Parecem resolvidas até aqui as correções. Mais uma página e meia esta manhã. – 23 – Avanço lento e constante. – 24, 25 e 26 – Sem nada de especial a registrar, concluí nesses três dias a segunda parte do capítulo total: quase vinte e cinco páginas. Grande parte do trabalho consistiu em reescrever, tornando-o claro, um texto mais ou menos obscuro. – 29 – Começo da terceira parte – 30 – Entre ontem e hoje, oitenta e sete linhas. Bom ritmo. – 31 – Mais de página e meia.

Fevereiro

1 ° - Idem. Recrudescer a Guerra no Vietnã. – 2 – Refundo, com grandes cortes e deslocamentos, as últimas páginas escritas. – 6 – Esboço o trecho final do livro, cerca de 120 linhas. Poderei, assim estudar em globo as últimas oito ou nove figuras da obra. – 7 – Volto às páginas que antecedem a conclusão, reestruturando-as. Passos até então separados conectam-se com bastante eficiência. – 8 – Toda a manhã no trecho acima. – 9 – Quase acabado o livro. Insatisfatórias as linhas finais. Demasiado semelhantes ao que eu vinha pensando fazer, quando a realização deve sempre diferir do que idealizamos. – 10 – Sábado, 10 h 50. Grande alegria. Acabo de escrever a palavra FIM no meu livro. Falta ainda revê-lo, mas o principal está feito. – 12 – Rer ler o capítulo, rever borrões e notas, inutilizando parte e separando trechos que podem ser aproveitados. Mais de cinquenta páginas jogadas à cesta. – 13 – Rasgar ou classificar papéis

relativos à obra e que pretendo utilizar. – 14 – Leitura do 1 ° capítulo. – 15 – Modificações no 1 ° capítulo, que considero pronto. – 16 – Leitura do 2° e 3 ° capítulos. Insatisfação total em relação àquele. – Carta da França, informando-me que a editora Denoël deseja publicar a tradução de *Nove, Novena*. Leitura de mais três capítulos. Mais ou menos aprovados. Inclino-me a eliminar capítulo que não me satisfaz. – 20 – Leitura do capítulo sobre o escritor e o teatro, fazendo anotações. Continua recrudescendo a ofensiva de grito no Vietnã. – 21 – Leitura de mais dois capítulos, sempre com anotações. Escolho os pontos em que diluirei os trechos aproveitáveis do capítulo que me desagrade. – 22 – Terminada a leitura do livro. Calculo em cerca de três meses o tempo necessário de revê-lo; organizo um plano para este trabalho complementar. – 23 – Planejo novo método de trabalho para a fase final. Seguindo-o, poderei; a partir de certa altura, trabalhar exclusivamente com o meu volume, prescindindo-o de livros e notas. – 26 – Assento providência para o método que resolvi seguir. – 27, 28 e 29 – Idem. Ainda: releitura parcial da bibliografia escolhida para o livro.

Março

1 °, 2 e 4 – Idem, idem. Chegou a proposta oficial da Denoël. – 8 – Assentadas, afinal, todas as bases para o trabalho de acabamento. Tenho à mão, agora, apenas o original e um caderno de anotações. – 9 a 31 – À exceção dos domingos e de quatro dias na praia, trabalho todas as manhãs, reescrevendo o último capítulo.

Abril

2 a 6 – Ainda o último capítulo. Terminado-o com o país agitado em consequência da morte de um estudante pela polícia. Assassinado, nos EE.UU., Martin Luther King. – 8 a 19 – Viagem a Pernambuco. – 22 – Leitura e aprovação do último capítulo. – 23 – Farei nesta etapa, o caminho inverso: o último capítulo regerá todos os outros. Assim, passo ao penúltimo, que leio e no qual faço alterações. – 24 – Pronto o penúltimo capítulo. – 25 a 27 – Leitura e alterações no antepenúltimo capítulo, aumentado de quatro páginas. – 29 – Organizo-me para trabalhar sobre o que trata dos livros e que deverá ser bastante aumentado. – 30 – Enfrento o capítulo acima.

Mai

1 a 4 – Continuo a tarefa. – 6 – Retomo-a – 7 – Concluído o capítulo. Acrescidas mais dez páginas. – 8 Leitura e aprovação, com pequenos adendos, do capítulo sobre o teatro. – 9 a

11 – Revisão do capítulo sobre o editor. Mais quatro páginas. – 15 – Revisão do capítulo sobre a obra. Rebeliões estudantis em vários países. Iniciadas conversações de paz entre o Vietnã e os EE.UU. Aprovado também o capítulo sobre vocação. – 16 – Capítulo sobre deveres e normas. – 17 – Mesmo trabalho. – 18 – Ainda o capítulo, trabalhando inclusive à tarde. – 19 – Domingo. Hora e meia de trabalho, excepcionalmente. – 20 – Terminado o capítulo. Aumentou de dezessete páginas para vinte e uma, voltando novamente a dezessete. Grande revolta na França. Greve Geral. – 21 – Eliminado o capítulo que me desgostava. Trabalho no capítulo inicial. – 22 – Aumento três páginas ao 1 ° capítulo. Outros já estão sendo datilografado. – 23 – Cortes, acréscimos e correções no capítulo 1 °. Chegaram as primeiras páginas datilografadas. – 24 - Encerro este percurso em sentido inverso. Volto ao capítulo sobre o leitor, a meu ver ainda insatisfatório. – 25 – Pequenos acréscimos no capítulo acima. Suspensas quase por completo, desde alguns dias, minhas leituras. – 26 – Domingo. Trabalho um pouco no mesmo capítulo. Considero-o terminado. – 27 – A partir de hoje, uma pausa. Leitura das cópias datilografadas que continuam a chegar.

Junho

5 – Relidas e corrigidas as cópias. Às 16 horas sairei, levarei afinal os originais ao editor. Outra luta tem início.

ANEXO 3

APÊNDICE

Afigura-se-nos oportuno – desde que não habituais as confidências de escritores sobre o esforço dispensado na realização de seus livros - acrescentar, como apêndice a obra que se ocupa, justamente, de problemas relacionados com o exercício das letras, as notas que se seguem, extraídas do diário mantido pelo autor durante os meses em que a escreveu. Um quadro estatístico, bastante sumário, permitirá ter-se uma ideia concisa do ritmo em que se cumpriu o trabalho:

Nº do Capítulo	Início	Conclusão	Períodos do trabalho	Número de pág.
I	13-12-65	30-1-66	27	12
II	10-3-66	15-4-66	26	16
III	18-4-66	17-6-66	19	10
IV	18-6-66	3-9-66	34	23
V	9-9-66	7-11-66	31	30
VI	8-11-66	18-1-67	41	32
VII	19-1-67	13-3-67	36	34
VIII	21-6-67	20-7-67	22	19
IX	24-7-67	14-11-67	62	34
X	16-11-67	10-2-68	51	36

Observam-se dois hiatos: um entre 30-1-66 e 10-3-66; e outro entre 13-6-67 e 21-6-67. Foi escrito, no primeiro, um capítulo que posteriormente seria eliminado; ao mesmo tempo, reunindo grupo de dramaturgos, conduzia o escritor um movimento de protesto contra a sabotagem dos nossos homens de teatro ao texto nacional. O segundo hiato prende-se a viagem à Europa, realizada entre 9-4-67 e 10-6-67; colheria o autor na oportunidade, elementos úteis à realização mais segura de uma parte da obra. O método de trabalho foi quase sempre o

tradicional: preparo, antes de cada capítulo, de um esquema preliminar ou vários; início da redação com base no esquema escolhido; nos capítulos maiores, a partir de certo ponto, resumo da matéria escrita, a fim de melhor dominar a evolução do pensamento e visualizar mais claramente a exposição do assunto; escrito o capítulo, como é de norma, cortes, modificações; destruir, por fim, todas as páginas com notas já aproveitadas e as páginas escritas não utilizadas nem aproveitáveis, por vezes em número superior a cinquenta. As horas de labor eram em geral as da manhã, de segunda a sexta. Houve, é claro, exceções, principalmente quando o escrito não avançava. No período, poucas foram as leituras que não se relacionaram com os temas abordados no ensaio. Destas, boa parte aparece nas referências bibliográficas feitas em pé de página. Retarda o andamento do Capítulo III a revisão das provas de *Nove, Novena*. O lançamento dessas narrativas, ida ao Rio, entrevistas para a TV e jornais, fazem com que, em 77 dias, trabalhe apenas 34, nas semanas em que elabora o Capítulo IV. Visita a Pernambuco (27-9-66 a 9-10-66) interrompe o Capítulo V. A fim de evitar novo interregno, trabalha pelas manhãs no ensaio, ao ocupar-se do Capítulo VI, e refaz à noite a *Guerra do “Cansa Cavallo”*, com visitas à próxima edição da peça. Determinações estatutárias, segundo as quais só serão mantidos ou outorgados comissionamentos, na autarquia onde serve, quando se tratar de funcionários que se obriguem ao expediente de 9 às 19, levam-no a exonerar-se, com sensíveis perdas de ordem material, para salvaguardar as manhãs e dar continuidade ao seu projeto literário. Nenhum fato digno de registro durante a realização dos capítulos VII e VIII. Chegam-lhe, durante o Capítulo IX, provas de *O Fiel e a Pedra*, reedição; faz alterações no romance. Também o Capítulo X sofre interrupção, agora voluntária: o estado de tensão em que se sente relativamente ao livro leva-o a abandoná-lo durante duas semanas. Concluída, em 10-2-68, a primeira redação da obra, empreende uma leitura extremamente rigorosa, assinalando os trechos insatisfatórios. Propõe-se consagrar os próximos três meses a completá-los. Dando, para tanto, os passos necessários, trabalha nesta fase final sem mais consultar a bibliografia nem manusear referências esparsas, tendo à mão exclusivamente o manuscrito e um caderno de anotações. Objetiva, com isto, maior concentração, seguindo o exemplo de Goethe, que manda encadernar o manuscrito inteiro da Segunda Parte do *Fausto* para o ter diante dos olhos como um todo material. “Estas coisas têm mais importância do que se julga – diz o poeta a Eckermann –, e há que ajudar o espírito com todo os artifícios possíveis.” A fase de acabamento – para usar termo usual na construção civil – tem início em 9-3-68, de trás para diante, ou seja, a partir do Capítulo X, que deverá reger os demais; nove páginas são-lhe acrescentadas, quatro ao penúltimo capítulo (O Escritor e as Várias Formas de Crítica), dez a O Escritor e o Livro; a

longa exposição sobre teatro recebe apenas breve adendos; quatro novas páginas vêm juntar-se à que estuda o problema editorial; o capítulo sobre a obra e o que fala de vocação não sofrem grandes mudanças; o que tem por título O Escritor é bastante alterado, não porém na extensão; o capítulo introdutório aumenta em três páginas. Voltou o autor, por último, às considerações sobre o leitor, que lhe pareciam irregulares e que também são ampliadas. A 26 de maio, esse trabalho final é concluído, duas semanas antes do limite proposto. Entregues os originais ao editor em 5-6-68. Cerca de 400 dias haviam sido consagrados ao empreendimento, iniciado em 13-12-65. Não se deixe passar em silêncio o fato de que os dados supra apenas dão notícia do esforço material aplicado na composição do livro. Nada dizem sobre o longo período de gestação da obra, seu crescimento ininterrupto na mente do escritor, dia e noite envolvido nesse processo de que as horas acima referidas constituem a fração ostensiva. Mal se entreveem, neste breve histórico, as idas e vindas, os recuos, os descaminhos, as perplexidades, as reorganizações do texto, os labirintos em que tantas vezes nos perdemos. Inevitavelmente, num trabalho dessa espécie.

ANEXO 4

GUERRA SEM TESTEMUNHAS DIANTE DE GUERRA SEM TESTEMUNHAS: AS EDIÇÕES DE 1969 E DE 1974

No cotejamento entre as edições foi descartado tudo o que se refere a normas técnicas de publicação, na medida em que sofreram e sofrerão modificações ao longo do tempo, como é o caso de nomes grafados em caixa alta, título de livros entre aspas, como acontece na edição de 1969, e que passaram a letra normal e itálico na de 1974, como também não considereirei certas correções ortográficas, nem as atualizações monetárias.

Com o intuito de evitar o excesso de explicação, que aparecerá só em casos estritos, as diferenças encontradas entre as edições foram marcadas com sublinhado e negrito.

Epígrafes

Edição de 1969: As epígrafes aparecem todas na mesma página, como exposto abaixo:

“O corpo de Willy é semelhante ao de um cão, de um
junco agitado pela brisa.”

“Willy chorou e suas lágrimas se transformaram em
conchas e ouriços de pontas aguçadas.”

Deolindo Tavares, POESIAS (do ciclo de Willy Mompou).

“Quando o adversário está separado de vós por uma
barreira de fogo, deveis julgá-lo em bloco como a encarna-
ção do mal: toda guerra é um maniqueísmo.”

“... começa para um homem a angústia, e o abandono
e os suores de sangue, quando não pode mais ter outra
testemunha senão ele próprio; é então que traga até às fezes

o cálice, ou seja, prova integralmente sua condição de homem.”

Jean-Paul Sartre, SITUATIONS II.

Edição de 1974: As epígrafes estão separadas, cada autoria ocupou uma página diferente, as de Deolindo Tavares em primeiro lugar e as de Jean-Paul Sartre em segundo.

Índice

Edição de 1969: O **Índice Geral** está posto no final do livro.

Edição de 1974: O **Índice** aparece logo após as epígrafes.

Nota Preliminar

Edição de 1969: Inexiste a **Nota Preliminar**.

Edição de 1974: **Nota Preliminar**, p.11, transcrita abaixo.

Esgotou-se em poucos meses a primeira edição deste livro. Curiosamente, ilustrando observações constantes do capítulo V, não foi reeditado em seguida. Jamais consegui obter, do editor, os motivos da recusa; tenho, entretanto, razões para supor que se ligavam justamente àquelas páginas onde a máquina editorial é analisada. Tentei outros editores e, sempre comprovando o que já estava no livro, também eles revelaram-se pouco interessados. Depois, foi a vez de o próprio autor evitar reeditá-lo, mesmo quando a publicadora original passou de súbito a mostrar-se acessível à ideia da reimpressão. Concluía, ele, a essa altura, novo romance e pensava em conduzir de modo diferente o seu problema editorial. Por tudo isto, só agora, aproximadamente cinco anos passados desde o lançamento, vem à luz nova edição do ensaio. Pouco acrescentei ao texto: algumas notas de pé de página, sempre assinaladas com asteriscos. (As notas constantes da 1ª. edição aparecem numeradas.) Em compensação, efetuei alguns cortes. Qual a razão deles? Havia observações, em geral bastante ásperas, sobre determinados nomes. Quase todos perderam a evidência de que então desfrutavam; e, fato mais grave, há os mortos. Por que manter essas páginas? Duas considerações ainda me ocorreram. Aprendi ser um tanto discutível combater indivíduos em texto destinado a livro, objeto propenso a certa permanência, enquanto os homens... O jornal, tão fugaz quanto eles, eis o veículo próprio se os temos em mira. Mas existe a segunda consideração e é que

hoje, quando o poder abriga certas personalidades contra qualquer reparo ou discussão, talvez pratiquemos uma espécie nova – e temporária, confio – de equidade poupando os indefesos. Houve também alguns trechos pouco numerosos, que eliminei por me parecerem hoje insuficientemente resolvidos. Refazê-los? Corresponde este livro a um período da minha vida e acho que seria destoante nele introduzir a sombra de alguém que, sendo o mesmo que o assinou, é contudo outro homem. Por idêntica razão deixei de introduzir aqui e ali, não obstante a tentação, citações colhidas em leituras recentes e que decerto enriqueceriam certos passos, iluminando-os. Vejo, além do mais, a obra literária – e a obra de arte em geral -, pelo menos em suas expressões mais elevadas, com ainda maior amplitude do que há cinco anos: parece-me hoje algo mais potente, mais irisado e mais rico em suas virtualidades. A visão anterior, um pouco menos sutil e quem sabe mais orgulhosa, estágio certamente necessário na luta por compreender entidade tão perturbadora, despontara incidentalmente no livro, sem ofertar portanto o conjunto. O escasso papel desempenhado, então, pelo conceito hoje reformulado, faz supor que uma certa obscura noção de provisoriedade jazia em meu espírito, latente. Guardei-me de atualizar de algum modo os ocasionais dados estatísticos. Afinal, este não é um relatório periódico e os números presentes no texto cumprem funções que não dependem da sua novidade. Entrelaçam-se, nos dez capítulos do ensaio, duas correntes: uma confessional e uma polêmica. Os críticos e a imprensa – que, aliás, revelaram pela obra interesse pouco habitual – foram em geral mais sensíveis ao seu lado polêmico talvez por mais corrente a confissão que o combate solitário. As análises francas do mundo editorial e do mundo teatral no Brasil suscitaram reações mais claras que o tema quase romanesco do indivíduo numa hora de crise, questionando, só, ao longo de dois anos, a grandeza e a miséria do ofício de escrever, centro da sua existência. Desejaria não fosse obscurecido esse lado: ele documenta uma paixão que o autor sonha acender ou intensificar em outros homens.

São Paulo, 1974.

Osman Lins

Edição de 1969: Apresenta **Apêndice**, p.281, como transcrito a seguir:

Afigura-se-nos oportuno – desde que não habituais as confidências de escritores sobre o esforço dispensado na realização de seus livros - acrescentar, como apêndice a obra que se ocupa, justamente, de problemas relacionados com o exercício das letras, as notas que se seguem, extraídas do diário mantido pelo autor durante os meses em que a escreveu. Um quadro estatístico, bastante sumário, permitirá ter-se uma ideia concisa do ritmo em que se cumpriu o trabalho:

Nº do Capítulo	Início	Conclusão	Períodos do trabalho	Número de pág.
I	13-12-65	30-1-66	27	12
II	10-3-66	15-4-66	26	16
III	18-4-66	17-6-66	19	10
IV	18-6-66	3-9-66	34	23
V	9-9-66	7-11-66	31	30
VI	8-11-66	18-1-67	41	32
VII	19-1-67	13-3-67	36	34
VIII	21-6-67	20-7-67	22	19
IX	24-7-67	14-11-67	62	34
X	16-11-67	10-2-68	51	36

Observam-se dois hiatos: um entre 30-1-66 e 10-3-66; e outro entre 13-6-67 e 21-6-67. Foi escrito, no primeiro, um capítulo que posteriormente seria eliminado; ao mesmo tempo, reunindo grupo de dramaturgos, conduzia o escritor um movimento de protesto contra a sabotagem dos nossos homens de teatro ao texto nacional. O segundo hiato prende-se a viagem à Europa, realizada entre 9-4-67 e 10-6-67; colheria o autor na oportunidade, elementos úteis à realização mais segura de uma parte da obra. O método de trabalho foi quase sempre o tradicional: preparo, antes de cada capítulo, de um esquema preliminar ou vários; início da redação com base no esquema escolhido; nos capítulos maiores, a partir de certo ponto, resumo da matéria escrita, a fim de melhor dominar a evolução do pensamento e visualizar mais claramente a exposição do assunto; escrito o capítulo, como é de norma, cortes, modificações; destruir, por fim, todas as páginas com notas já aproveitadas e as páginas escritas não utilizadas nem aproveitáveis, por vezes em número superior a cinquenta. As horas de labor eram em geral as da manhã, de segunda a sexta. Houve, é claro, exceções, principalmente quando o escrito não avançava. No período, poucas foram as leituras que não se relacionaram com os temas abordados no ensaio. Destas, boa parte aparece nas referências bibliográficas feitas em pé de página. Retarda o andamento do Capítulo III a revisão das provas de *Nove, Novena*. O lançamento dessas narrativas, ida ao Rio, entrevistas para a TV e jornais, fazem com que, em 77 dias, trabalhe apenas 34, nas semanas em que elabora o Capítulo IV. Visita a Pernambuco (27-9-66 a 9-10-66)

interrompe o Capítulo V. A fim de evitar novo interregno, trabalha pelas manhãs no ensaio, ao ocupar-se do Capítulo VI, e refaz à noite a *Guerra do “Cansa Cavallo”*, com visitas à próxima edição da peça. Determinações estatutárias, segundo as quais só serão mantidos ou outorgados comissionamentos, na autarquia onde serve, quando se tratar de funcionários que se obriguem ao expediente de 9 às 19, levam-no a exonerar-se, com sensíveis perdas de ordem material, para salvar a continuidade ao seu projeto literário. Nenhum fato digno de registro durante a realização dos capítulos VII e VIII. Chegam-lhe, durante o Capítulo IX, provas de *O Fiel e a Pedra*, reedição; faz alterações no romance. Também o Capítulo X sofre interrupção, agora voluntária: o estado de tensão em que se sente relativamente ao livro leva-o a abandoná-lo durante duas semanas. Concluída, em 10-2-68, a primeira redação da obra, empreende uma leitura extremamente rigorosa, assinalando os trechos insatisfatórios. Propõe-se consagrar os próximos três meses a completá-los. Dando, para tanto, os passos necessários, trabalha nesta fase final sem mais consultar a bibliografia nem manusear referências esparsas, tendo à mão exclusivamente o manuscrito e um caderno de anotações. Objetiva, com isto, maior concentração, seguindo o exemplo de Goethe, que manda encadernar o manuscrito inteiro da Segunda Parte do *Fausto* para o ter diante dos olhos como um todo material. “Estas coisas têm mais importância do que se julga – diz o poeta a Eckermann –, e há que ajudar o espírito com todos os artifícios possíveis.” A fase de acabamento – para usar termo usual na construção civil – tem início em 9-3-68, de trás para diante, ou seja, a partir do Capítulo X, que deverá reger os demais; nove páginas são-lhe acrescidas, quatro ao penúltimo capítulo (O Escritor e as Várias Formas de Crítica), dez a O Escritor e o Livro; a longa exposição sobre teatro recebe apenas breve adendo; quatro novas páginas vêm juntar-se à que estuda o problema editorial; o capítulo sobre a obra e o que fala de vocação não sofrem grandes mudanças; o que tem por título O Escritor é bastante alterado, não porém na extensão; o capítulo introdutório aumenta em três páginas. Voltou o autor, por último, às considerações sobre o leitor, que lhe pareciam irregulares e que também são ampliadas. A 26 de maio, esse trabalho final é concluído, duas semanas antes do limite proposto. Entregues os originais ao editor em 5-6-68. Cerca de 400 dias haviam sido consagrados ao empreendimento, iniciado em 13-12-65. Não se deixe passar em silêncio o fato de que os dados supra apenas dão notícia do esforço material aplicado na composição do livro. Nada dizem sobre o longo período de gestação da obra, seu crescimento ininterrupto na mente do escritor, dia e noite envolvido nesse processo de que as horas acima referidas constituem a fração ostensiva. Mal se entreveem, neste breve histórico, as idas e vindas, os recuos, os descaminhos, as perplexidades, as reorganizações do texto, os labirintos em que tantas vezes nos perdemos. Inevitavelmente, num trabalho dessa espécie.

Edição de 1974: O **Apêndice** acima foi suprimido.

Capítulo I

O ato de escrever

Edição de 1969: Não contém nota de rodapé na p.15.

Edição de 1974: Nota de rodapé, p.17: * “**Reforçando o que foi dito, desejo acentuar que mesmo as contribuições do inconsciente sofrem uma certa espécie de exame, do que resulta serem ou não incorporadas à obra. Não concluir que, para o escritor, seja evidente a origem de todos os elementos que integram o seu livro. Como explicaria, por exemplo, o próprio Valéry, a origem e a subsequente aceitação daquele ritmo que, segundo confessa, deu origem ao Cemitério Marinho?**”

Capítulo II

O Escritor

Edição de 1969: “Também não se deve asseverar que muitos **homens com o poder de opinar através da palavra escrita sobre o mundo**, não abdicuem da liberdade **que lhes faculta o** ofício de escrever e submetam-se a executar o que o que lhes é imposto do exterior.” (p.38)

Edição de 1974: “Também não se deve asseverar que muitos não abdicuem da liberdade **inerente ao** ofício de escrever e submetam-se a executar o que lhes é imposto do exterior.” (p.36)

Capítulo IV

O escritor e a obra

Edição de 1969 – “Justificam esta ressalva as duvidosas aventuras editoriais **comuns em nossos dias**, com o beneplácito (ou, para sermos justos, a conivência) dos respectivos autores.” (p.57)

Edição de 1974: “Justificam esta ressalva as duvidosas aventuras editoriais que aparecem às vezes com o beneplácito (ou, para sermos justos, a conivência) dos respectivos autores.” (p.47)

Edição de 1969: “O autor que se permite esse tipo de livro, ignora o seu papel na comunidade, é incapaz de imprimir, de um modo lúcido, coerência real aos seus escritor.” (p.58)

Edição de 1974: O texto acima foi suprimido da p.48.

Edição de 1969: “Essa motilidade, essa transformação, no caso da obra se se trata de obra realmente viva e portanto dinâmica, aceleram-se com a publicação. Embora nada afete a sequência original de suas frases, o significado da obra – em virtude dos acontecimentos históricos, das interpretações aduzidas pelos exegetas, de certo modo seus co-autores, da publicação de outras obras, que reforçam, esclarecem ou desmentem os princípios em que se fundou, e também de modificação na mentalidade dos leitores, isto sem falar em acontecimentos nascidos da obra mesma, que assim engendra sementes de suas próprias metamorfoses – altera-se constantemente. Seria preciso, para não transformar-se, não se alterasse o universo; a posição dos seres e coisas que o compõem não estivesse mudando a cada instante; coisas e seres novos não surgissem, enquanto outros desaparecem, calcinados pelo incêndio invisível, de labaredas frias, que grassa dia e noite no mundo – também dentro de nós; e tudo que existe não flutuasse ao sabor das circunstâncias e não sofresse alterações constantes; ou a obra literária fosse intemporal, alheia à ordem ou à desordem, portadora de um gênero de existência à parte, ou seja, nas fragas do nada, à margem de todos os espaços abrangidos pela nossa vida, e portanto sem significado para nós, para nenhum de nós. Assim, mesmo que o autor não se transformasse, e sabemos quanto se transforma, inclusive tornando-se – o que não implica em ser mais tolerante, em comprazer-se mais profundamente com a obra – mais semelhante a seu livro do que no dia em que o concluiu, não poderia medir e pesar o seu trabalho, encontrando sempre o mesmo resultado.” (p.59)

Edição de 1974: O texto acima foi suprimido da p.48.

Edição de 1969: “Aqui vai considerado sob a mais simples e difundida: a faculdade de inventar (figuras, emoções, incidentes, tramas).” (p.61)

Edição de 1974: “Aqui vai considerado sob a mais simples e difundida: a faculdade de inventar (figuras, emoções, incidentes, enredos).” (p.50)

Edição de 1969: “Dissemos **acima** que a obra, antes de nos preocupar, viveu em nós uma existência recôndita.” (p.64)

Edição de 1974: “Dissemos **antes** que a obra, antes de nos preocupar, viveu em nós uma existência recôndita.” (p.52)

Edição de 1969: “Dizemos que a sensibilidade aos nomes próprios, o desembaraço e maestria em usá-lo, revela no ficcionista um avanço na capacidade de enfrentar e assimilar o mundo, um sinal de que franqueia seu espírito ao universo em que vivem com toda a sua contundência.” (p.68)

Edição de 1974: “Dizemos que a sensibilidade aos nomes próprios, o desembaraço e maestria em usá-los, revela no ficcionista um avanço na capacidade de enfrentar e assimilar o mundo, um sinal de que franqueia seu espírito ao universo em que vivem com toda a sua contundência, **os nomes**.” (p.56)

Edição de 1969: Não contém nota de rodapé na p.75.

Edição de 1974: Nota de rodapé, p.62: “Quando tentamos isto, é que ainda conhecemos bem pouco do fenômeno literário, de suas relações com a nossa vida*.” * **“Sonhamos sempre, entretanto, com algo inalcançável. A isto nos referimos, antes, quando dissemos que o nosso trabalho jamais corresponde integralmente ao que desejamos.”**

Capítulo V

O escritor e a máquina editorial

Edição de 1969: “Casos como o do romance brasileiro que esperou sessenta anos para vir a público, fato para o qual, sem dúvida, concorreu a morte do autor, OLIVEIRA PAIVA, ocorrida não muito depois da conclusão do livro; ou o de *Dublinenses*, recusado por quarenta editores, três vezes composto, uma vez queimado e pelo qual lutou quase dez anos JAMES JOYCE, são extremamente raros.” (p.84-5)

Edição de 1974: “Casos como o do romance brasileiro que esperou sessenta anos para vir a público, fato para o qual, sem dúvida, concorreu a morte do autor, Oliveira Paiva, ocorrida não muito depois da conclusão do livro; ou o de *Dublinenses*, recusado por quarenta editores, três vezes composto, **tipograficamente antes que afinal viessem a imprimi-lo**, uma vez queimado e pelo qual lutou quase dez anos James Joyce, são extremamente raros.” (p.68)

Edição de 1969: “Esse caso extremo, o do escritor custeando a própria obra, não é comum entre os que têm apreço pelo seu trabalho, nem constitui proceder habitual de editores sérios.” (p. 85)

Edição de 1974: “Esse caso extremo, o do escritor custeando a própria obra, não é comum **hoje** entre os que têm apreço pelo seu trabalho, nem constitui proceder habitual de editores sérios.” (p.69)

Edição de 1969: “O fato não é espantoso e serve para atestar até que ponto a vida do escritor, ainda que seja autor de *Judas, o Obscuro*, está relacionada com o destino de seus livros; quão significativo é para ele o ato – **trivial** para o editor – de publicá-los.” (p.92)

Edição de 1974: “O fato não é espantoso e serve para atestar até que ponto a vida do escritor, ainda que seja autor de *Judas, o Obscuro*, está relacionada com o destino de seus livros; quão significativo é para ele o ato – **cotidiano** para o editor – de publicá-los.” (p.75)

Edição de 1969: “Em resumo: o escritor empenha num livro publicado – acontecimento raro em sua vida – bens insubstituíveis e portanto mais **ponderáveis** que os do editor; para este a publicação da obra é assunto passageiro, trivial, nunca decisivo, [...]” (p.93)

Edição de 1974: “Em resumo: o escritor empenha num livro publicado – acontecimento raro em sua vida – bens insubstituíveis e portanto mais **importantes** que os do editor; para este a publicação da obra é assunto passageiro, trivial, nunca decisivo, [...]” (p.75)

Edição de 1969: Nota de rodapé n. 6, p. 96: “Assim reza o § 25, do Art. 150 (DOS DIREITOS E GARANTIAS INDIVIDUAIS) da atual Constituição Brasileira: “Aos autores de obras literárias, artísticas e científicas pertence o direito exclusivo de utilizá-las. Esse direito é transmissível por herança pelo tempo que a lei fixar.”

Edição de 1974: Nota de rodapé n. 6, p. 79: “Assim reza o § 25, do Art. 150 (DOS DIREITOS E GARANTIAS INDIVIDUAIS) da atual Constituição Brasileira: “Aos autores de obras literárias, artísticas e científicas pertence o direito exclusivo de utilizá-las. Esse direito é transmissível por herança pelo tempo que a lei fixar.” **A nova lei sobre direitos autorais no Brasil, em vigor desde 1º de janeiro de 1974, estabelece que esse prazo é de sessenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao do falecimento do autor.**”

Edição de 1969: “Sucedem ainda, no que se refere à edição, coisas mais graves: editores que se esquivam à assinatura de um contrato com o autor por simples desonestidade, **sendo o mais conhecido dentre estes o que se especializou em *science-fiction* (pois representa dinheiro certo) e obras de vanguarda, principalmente de estreantes com dificuldades maiores junto às editoras e sem experiência quanto às relações entre editor e autor, constituindo presas fáceis e ensejando ao editor a vantagem de surgir aos olhos do público e dos noticiaristas, que ignoram o golpe baixo contra os editados jovens, como idealista** [...]” (p.98)

Edição de 1974: O trecho acima foi suprimido da p.80.

Edição de 1969: Não contém nota de rodapé na p.99.

Edição de 1974: Nota de rodapé, p.81 * **“As condições aqui criticadas são usuais em todo o mundo. Não, porém, para todos os livros. Atenua-as, além disto, em muitos países que não o Brasil, o à valoir, certa importância adiantada ao autor por ocasião da assinatura do contrato.”**

Edição de 1969: **“MICHAEL BUTOR (*Repertoire II*) alude a um importante editor parisiense, que decidiu, contra a opinião de numerosos auxiliares, destruir todos os livros que, um ano após o lançamento, não estivessem esgotados. Proclamava, legitimando sua decisão, “que tais eram as regras atuais da indústria.” Podem-se imaginar, em circunstâncias idênticas, as disposições do editor brasileiro, afetado como todos nós pela desvalorização contínua da moeda.”** (p.103)

Edição de 1974: O texto acima foi suprimido da p.84.

Edição de 1969: Não contém nota de rodapé na p.103.

Edição de 1974: Nota de rodapé, p.84. ** **“O raciocínio, neste caso, talvez seja o seguinte: “Se fosse bom negócio, já estaria novamente impressa pelo editor original.” Tal reflexão, bastante lógica, nem sempre, entretanto, é correta. Além disto, reduzir-se-ia o papel do editor a fazer bons negócios?”**

Edição de 1969: Não contém nota de rodapé na p.104.

Edição de 1974: Nota de rodapé, p. 85: *** **“A previsão nada tem de extraordinário e vem sendo confirmada pelos fatos. Sabe-se, embora sem dados rigorosamente comprovados, que a produção livresca no país ampliou-se muito desde a 1ª. edição deste ensaio.”**

Edição de 1969: “O escritor deseja recompensa para o seu trabalho livre, **gratuito** e portanto inestimável: para o melhor e mais bem realizado de seus textos, cumpridos segundo um compromisso tácito, secreto, estabelecido entre si e seus possíveis leitores.” (p.107)

Edição de 1974: “O escritor deseja recompensa para o seu trabalho livre e portanto **inestimável**: para o melhor e mais bem realizado de seus textos, cumpridos segundo um compromisso tácito, secreto, estabelecido entre si e seus possíveis leitores.” (p.88)

Capítulo VI

O escritor e o teatro

Edição de 1969: “Os mundos aos quais ele permite o acesso, sempre restritos em suas possibilidades pela existência do intérprete, situam-se numa faixa bem mais estreita que a abrangida pelo romance; dentro dessa faixa, porém, alcança-se de modo sintético e direto um público diverso do que lê, sem que o escritor seja forçado, para isto, a abastardar o nível de seu trabalho.” (p.124).

Edição de 1974: “Os mundos aos quais ele permite o acesso, sempre restritos em suas possibilidades pela existência do intérprete, situam-se numa faixa bem mais estreita que a abrangida pelo romance; dentro dessa faixa, porém, alcança-se de modo sintético e direto um público, **em princípio**, diverso do que lê, sem que o escritor seja forçado, para isto, a abastardar o nível de seu trabalho.” (p.100)

Edição de 1969: Não contém nota de rodapé na p.125.

Edição de 1974: Nota de rodapé, p. 102: ***As cortes a que nos referimos estão desaparecendo. Não se pode afirmar, entretanto, que isso haja alterado sensivelmente o quadro aqui delineado.**

Edição de 1969: “[...]; os diretores, **européus ou brasileiros** traumatizados [...]”. (p.125-6)

Edição de 1974: “[...]; os diretores, traumatizados pela concessão de bolsas no estrangeiro, [...]”. (p.102)

Edição de 1969: “**A Sra. Cacilda Becker** chegou a declarar, como Presidente da Comissão Estadual de Teatro de S. Paulo (edição de 31-3-68 de “O Estado de S. Paulo”) [...]”. (p.126)

Edição de 1974: “**Uma grande atriz, hoje desaparecida** chegou a declarar, como Presidente da Comissão Estadual de Teatro de S. Paulo (edição de 31-3-68 de “O Estado de S. Paulo”) [...]” (p.102)

Edição de 1969: Não contém nota de rodapé na p.126.

Edição de 1974: Nota de rodapé, p.103:** “**A intensificação da censura oficial, decerto, provocou uma anemia ainda maior no que diz respeito ao repertório dos nossos grupos teatrais. Mas a tendência escapista é uma constante – poucas vezes interrompida – no que se chama o teatro brasileiro.**”

Edição de 1969: “O mais respeitado dos críticos não conseguirá impor **a esse reino manuscrito algum**, por mais que proclame os seus méritos, o que – acrescentemos de passagem – nunca sucede, pois bem sabem os críticos que tal atitude seria considerada uma impertinência.” (p.127)

Edição de 1974: “O mais respeitado dos críticos não conseguirá impor **manuscrito algum a esse reino**, por mais que proclame os seus méritos, o que – acrescentemos de passagem – nunca sucede, pois bem sabem os críticos que tal atitude seria considerada impertinência” (p.103)

Edição de 1969: Não contém nota de rodapé na p.132.

Edição de 1974: Nota de rodapé, p. 108: “**Programa, cinco anos após o aparecimento deste ensaio, do VI Festival de teatro amador, promovido pelo Serviço Social do Comércio- SESC: Inspetor Geral, de Gogol: Pequenos Burgueses, de GORKI; Tempo dos Inocentes e Tempo dos Culpados, de SIEGFRIED LENZ; Morte e Vida Severina, de JOÃO CABRAL DE MELLO NETO, A Lição, de IONESCO; o DEFUNTO, de RENÉ DE OBALDIA; Ubu Rei, de JARRY; Vereda da Salvação, de JORGE ANDRADE; e A alma Boa de Setsuan, de BRECHT. Sete textos estrangeiros contra apenas dois brasileiros. (O Estado de S. Paulo, S.P., 15-1-1974).**”

Edição de 1969: “A aceitação e o aprofundamento de nossa realidade são dificultados pelo advento de novos meios de difusão: do cinema, da publicidade, **das histórias em quadrinhos** e dos seriados de TV, importados sem norma nem medida [...]” (p.134).

Edição de 1974: “A aceitação e o aprofundamento de nossa realidade são dificultados pelo advento de novos meios de difusão: do cinema, da publicidade, **dos magazines ilustrados, das**

histórias em quadrinhos e dos seriados de TV, importados sem norma nem medida [...]” (p.110).

Edição de 1969: Não contém nota de rodapé na p.137.

Edição de 1974: Nota de rodapé, p.112: ***** **“Voltamos a insistir no problema da censura, que impede irmos à guerra com as próprias canções ou mesmo de irmos à guerra. Reafirmando, ao mesmo tempo, o que dissemos: que a tendência a marginalizar o dramaturgo brasileiro é antiga e arraigada.”**

Edição de 1969: “[...] virtudes; mas **revela, principalmente, a perspectiva de um homem de ação:** ressent-se, em suas linhas gerais, de espírito contemplativo.” (p.139)

Edição de 1974: “[...] virtudes; mas ressent-se, em suas linhas gerais, de espírito contemplativo. (p.113-4).

Edição de 1969: “Reflete um mundo negligente em relação ao que de modo claro não envolve bens materiais. **Por isso é significativa e deve ser recusada.**” (p.139-40)

Edição de 1974: “Reflete um mundo negligente em relação ao que de modo claro não envolve bens materiais **e permanecerá como um documento exemplar da nossa época. Isto justifica a minúcia com que iremos aqui analisá-lo.**” (p.114-5).

Edição de 1969: “Eleva-se continuamente a assistência governamental aos empresários, enquanto três anos fluem antes que se volte a pensar no dramaturgo, não através de uma modificação de tratamento: recorreu-se apenas a uma elevação no valor do prêmio, substancial à primeira vista e ilusório na realidade, dado que não é atribuído **desde 1965** e que nenhuma cláusula nova passou a garantir a encenação da peça acaso distinguida.” (p.141)

Edição de 1974: “Eleva-se continuamente a assistência governamental aos empresários, enquanto três anos fluem antes que se volte a pensar no dramaturgo, não através de uma modificação de tratamento: recorreu-se apenas a uma elevação no valor do prêmio, substancial à primeira vista e ilusório na realidade, dado que não é atribuído **de 1965 a 1968** e que nenhuma cláusula nova passou a garantir a encenação da peça acaso distinguida.” (p.115-6)

Edição de 1969: “**Se** me detenho na análise desse **“Relatório”, não é com o objetivo de criticar o Plano a que se prende. Pela sua minúcia**, constitui um dos raros documentos onde se reflete de maneira clara, no setor teatral, uma tendência dominante em nossa época.” (p.142)

Edição de 1974: “**Detenho-me** na análise desse **Relatório, porque** constitui um dos raros documentos onde se reflete de maneira clara, no setor teatral, uma tendência dominante em nossa época.” (p.116-7)

Edição de 1969: “A indagação é **ponderável**.” (p.143)

Edição de 1974: “A indagação é **oportuna**.” (p.117)

Edição de 1969: O texto abaixo não consta na p.144.

Edição de 1974: “**Insisto: sem deixar de levar em conta os aspectos negativos do esquema, deve-se reconhecer que haveria aí uma oportunidade qualquer – embora mínima – para o dramaturgo.**” (p.118)

Capítulo VII

O escritor e o livro

Edição de 1969: “**Estendiam-os** lado a lado, no sentido do comprimento, [...]” (p.150)

Edição de 1974: “**Eram estendidos** lado a lado, no sentido do comprimento, [...]” (p.122)

Edição de 1969: “No códice, foi como se muitas janelas se abrissem de repente, o livro fez-se mais acessível, não à bolsa, mas à **indagação**. [...] Já podiam existir, manuseáveis, práticos, **o livro de consulta** [...]” (p.153-4)

Edição de 1974: “No códice, foi como se muitas janelas se abrissem de repente, o livro fez-se mais acessível, não à bolsa, mas à **consulta**. [...] Já podiam existir, manuseáveis, práticos, **a obra de referência** [...]” (p.125)

Edição de 1969: “O volume de chumbo, razoavelmente pesado, constituído por essas trinta ou quarenta linhas-blocos com a **altura** aproximada [...]. [...] De cada página é tirada uma prova para revisão, incumbência a cargo da editora e **atualmente** negligenciada entre nós.” (p.159)

Edição de 1974: “O volume de chumbo, razoavelmente pesado, constituído por essas trinta ou quarenta linhas-blocos com a **espessura** aproximada [...]. [...] De cada página é tirada uma prova para revisão, incumbência a cargo da editora e **frequentemente** negligenciada entre nós.” (p.129)

Edição de 1969: Nota de rodapé n. 5, na p.159: “A fotocomposição, **sistema moderníssimo e de que não nos ocuparemos, pois nosso plano de trabalho procura ter sempre em vista a realidade atual**, dispensa o uso do chumbo.”

Edição de 1974: Nota de rodapé n. 5, p.129: “A fotocomposição, **mais moderna e menos difundida entre nós**, dispensa o uso do chumbo.”

Edição de 1969: “O fenômeno anti[n]ge de modo agudo o romance. [...] – como na de qualquer grande obra literária – esteja implícito o respeito a si próprio, às letras, ao leitor, transfere com leveza **a quem menos indefinido** o dever e incumbência de empenhar nesse esforço, integralmente, a vida.” (p.167)

Edição de 1974: “O fenômeno atinge de modo agudo o romance [...] - como na de qualquer grande obra literária – esteja implícito o respeito a si próprio, às letras, ao leitor, transfere com leveza **a outrem, de propósitos mais firmes**, o dever e incumbência de empenhar nesse esforço, integralmente, a vida.” (p.136)

Edição de 1969: “Isto sem falar nas verbas consagradas à publicidade e em outros meios de divulgação.” (p.170)

Edição de 1974: “Isto sem falar nas verbas consagradas à publicidade e em meios **indiretos** de divulgação.” (p.139)

Edição de 1969: “A apresentação, com muitos dourados e nem sempre de bom gosto, reveste-se de um **esplendor** ilusório.” (p.175)

Edição de 1974: “A apresentação, com muitos dourados e nem sempre de bom gosto, reveste-se de um **fausto** ilusório.” (p.143)

Capítulo VIII

O escritor e o leitor

Edição de 1969: “Mostra-se aberto, então, às novas experiências, **guardando-se de** considerá-las a suprema virtude do escritor.” (p.190)

Edição de 1974: “Mostra-se aberto, então, às novas experiências, **sem no entanto** considerá-las a suprema virtude do escritor.” (p.155)

Capítulo IX

O escritor e as várias formas de crítica

Edição de 1969: “**Chegando ao tema fundamental deste encontro, desejaríamos...**” (p.218)

Edição de 1974: O trecho acima foi suprimido da p.176.

Edição de 1969: “**Não é outro o pensamento de MASSAUD MOISÉS (A Criação Literária) quando reivindica, em termos, para a entidade autônoma que é a obra, métodos únicos por ela sugeridos.**” (p.218)

Edição de 1974: O texto acima foi suprimido da p.177.

Edição de 1969: “Ambos os aspectos na verdade (o estético e humano), são importantes.” (p.219)

Edição de 1974: “Ambos os aspectos na verdade (o estético e humano), são **aí** importantes.” (p.177)

Edição de 1969: “**Uma grande obra literária encerra muitas intenções; assume, ao mesmo tempo, graças às manifestações que engendra, faces não previstas pelo autor. Mesmo no caso de não coincidirem, estas últimas, com os pressupostos estabelecidos no período em que foi concebida e executada, podem ser legítimas: por maior que seja a nossa vigilância, a nossa lucidez, há um espaço de sombra e de mistério no que realizamos. Não são poucos, todavia, os criadores que ampliam, deliberadamente, as possibilidades de significação de sua obra, acautelando-se de emitir quaisquer juízos quanto aos seus motivos e propósitos. Tudo o que têm a dizer estaria expresso nos romances, contos, dramas ou poemas que escreveram. Assiste-lhes razão, sim; mas em parte. A visão que um romancista possui do mundo deve ser procurada em seus romances: não lhe cabe expressá-la filosoficamente, assim como não é trabalho do filósofo representar, através do sensível, seu sistema. Tal especialização surge, pelo menos, em todas as grandes manifestações do gênero humano,**”

sendo PLATÃO e HOMERO seus paradigmas. A responsabilidade das afirmações, porém, é assumida mais decididamente pelos filósofos – adaptando-se, não raro, a linguagem do poeta, do dramaturgo, do prosador de ficção, ao vaticínio, ao hermetismo dos sonhos e à cautelosa metáfora dos videntes, amoldáveis a realidades diversas e mesmo antagônicas. Raramente, é verdade, atribui o criador em literatura um sentido profético aos seus escritos; nele, o acordo que os oráculos procuram estabelecer entre os próprios símbolos e o futuro assume outra feição: a de uma correspondência entre suas preocupações suas intuições, suas intenções secretas e o maior número possível de intenções secretas, intuições e preocupações que acaso lhes venham a ser atribuídas. As possibilidades de leitura vigorantes na Idade Média foram acrescidas em nossos dias com a psicanálise, a sociologia, a estilística, a linguística. Assim, quanto menos se externarem os artistas em outros campos – e extrema será a prudência e parcimônia com que testemunharão sobre os próprios livros – maior será a margem de amplificação de seu mundo, assim beneficiado por aquela ambiguidade tão bem expressa por Umberto Eco ao ocupar-se de “obra aberta”. Seria impróprio, evidentemente, exigir que um escritor – como fazem alguns ficcionistas e alguns poetas ditos de vanguarda – estivesse sempre a explicar seus métodos e razões, num esforço justificativo que pode ser fecundo; mas a discrição que se externa a ponto de incluir, cauta, toda e qualquer obra literária não me parece fundada em virtudes invejáveis. (p.219-220)

Edição de 1974: Texto acima foi suprimido da p.177.

Edição de 1969: “**Por outro lado, deve** lembrar-se o escritor de que sua obra – ainda que signifique [...]” (p.220)

Edição de 1974: “**Devemo-nos** lembrar de que **a nossa** obra – ainda que signifique [...]” (p.177)

Edição de 1969: “**Sem esposar a elegante assertiva de PAUL VALÉRY, não isenta de irresponsabilidade e segundo a qual “inexiste o sentido verdadeiro de um texto” – postulado que W.Y.TINDALL (*The Literary Symbol*), referido por UMBERTO ECO no ensaio já mencionado, tenta fazer teórica e experimentalmente definitivo [...]**” (p.223)

Edição de 1974: Texto acima foi suprimido da p.180.

Edição de 1969: “**Preparam o acesso à obra e ampliam-na; servem à necessidade (adversos que somos à exclusão, à indiferença) de aferirmos em que nível e até que ponto ela**

repercute em alguns contemporâneos: orienta-nos quanto às intenções e passagens obscuras, cuja elucidação demandará, de nossa parte, maior empenho.” (p.224-5)

Edição de 1974: Texto acima foi suprimido da p.181.

Edição de 1969: “A esse curioso princípio nem sempre corresponde (paradoxo difícil de entender) uma atitude de alheamento em matéria de política. Exemplo curioso, neste sentido o do Sr. O. M. CARPEAUX. Havendo publicado na imprensa paulista, em doze meses, vinte e três artigos sobre livros, em nenhum se ocupou da nossa literatura. E não se pode invocar o pressuposto de que obra alguma surgiu, no entretempo, capaz de merecer um olhar desse homem de letras – tão sensível, em compensação, aos poetas esquimós, aos romancistas da Bulgária ou da Costa do Marfim, a contistas de Odessa, da Terra de Baffin ou de Singapura. Mais lamentável ainda é que o enciclopedismo desses críticos não nos tem sido útil como fator de atualização, mantendo-nos em dia com os experimentos literários válidos, surgidos em outros pontos do mundo. As informações que nos aportam, quando não antigas, são fragmentárias e lhes falta critério seletivo. Chegamos, muitas vezes, com decênios de atraso, ou mesmo séculos: tal é o caso de STERNE, ainda fora de circulação entre nós. (*) Mereceriam talvez um parágrafo os intelectuais portugueses aqui expatriados. Para eles, quase só existem, indiferentes que são à literatura brasileira, obras originárias de Portugal e colônias. Quando lhes sucede afastarem-se disto, é que irão dissertar sobre a vida de Picasso ou a vocação de CONRAD, assuntos que revelam, no mínimo, letargia intelectual. Em 66, num só veículo, um de seus representantes assinou trinta artigos de crítica; pelo menos vinte e seis tratavam de escritores e poetas angolanos, portugueses, moçambicanos, caboverdeanos etc., em geral de segunda ordem. Também é estranhável que, inclinados a refletir, com insistência um pouco fatigante, sobre CAMILO e EÇA, não se empenhem em servir, com objetividade, a própria cultura, no que possui de novo e válido. Raríssimo que se manifestem sobre nomes verdadeiramente importantes nas modernas letras portuguesas, como um VERGÍLIO FERREIRA ou uma MARIA JUDITH DE CARVALHO.

- Outros, enquanto isto, ocupam-se de livros que merecem atenção e que se relacionam, de um modo ou de outro, com a vida cultural brasileira. Salientaríamos, dentre eles, o Sr. WILSON MARTINS, no momento o mais ativo, pode-se mesmo dizer o mais tenaz dos críticos brasileiros, com a média de quarenta a quarenta e cinco artigos anuais, trabalho útil e de grande envergadura.

- Tudo isso é verdade. Mas também é certo que tais livros, agrupados, não raramente, às dezenas em um só artigo, como já deve ter observado, merecem apenas quatro ou cinco linhas cada um (solução pouco indicada mesmo num *book reviewer*), entremeadas de generalizações e improvisos mais ou menos felizes, uma vez que a sua inteligência e a arte do sofisma – na qual é inexcedível – lhe permitem estender-se com brilho, indiferentemente, sobre a Eucaristia, a filosofia de Kant ou a indústria metalúrgica. Dedique, no entanto, várias laudas a um livro ou examine em meia dúzia de parágrafos a produção livresca do país no último trimestre, visa incutir nos leitores, através de sua militância, de resto admirável sob muitos aspectos, a ideia de que, detendo em seu espírito a sabedoria do Universo, está credenciado a emitir, continuamente, juízos infalíveis e definitivos, mesmo sobre livros que apenas folheou. Com tal argúcia alcança os efeitos procurados, que a leitura de seus veredictos, proferidos *ex autoritate legis*, chega a ser nociva a quem se proponha a carreira das letras. Impossível encontrar, em suas palavras, motivo algum de encorajamento: ambicionará, quando muito, o futuro escritor, se der crédito a um de seus jogos de palavras, apurar o estilo e passar a vida toda em busca de um assunto, ou levar consigo, até à morte, assuntos à procura de um estilo. Pelo que se conclui de seus artigos, todos os outros escritores, ainda os mais eminentes, sabem menos a respeito de tudo, inclusive a respeito do seu próprio ofício, do que deviam saber. Assemelham-se às crianças, tentando ingenuamente decifrar enigmas cujas chaves só ele, e mais ninguém – talvez nem Deus – possui. Discernindo, como poucos, o gênero de livros que cabe criticar, falseia como crítico suas relações com a obra examinada. Sua atitude, a meu ver, inválida para a literatura, serve a outros fins: fixar a imagem transcendente que nos propõe de si mesmo.

Não haverá, por conseguinte, nesse quadro um tanto sombrio, aspectos favoráveis?” (p.226-7)

Edição de 1974: Texto acima foi suprimido da p.181.

Edição de 1969: “- **Sim.** Nem todos se mantêm ao largo, alheios à nossa literatura, guardando cemitérios ou assumindo, fastidiosamente, o posto de mentores. Há os críticos atentos à nossa realidade e cuja presença não é minada por nenhum programa de compensação pessoal. **Um BENEDITO NUNES, um EDUARDO PORTELLA, um LUÍS COSTA LIMA FILHO, todos com extenso apoio cultural, porém não dogmáticos, nem desdenhosos ou insensíveis em relação ao que produzimos.**” (p.228)

Edição de 1974: “Nem todos, **é verdade**, se mantêm ao largo, alheios à nossa literatura, guardando cemitérios ou assumindo, fastidiosamente, o posto de mentores. Há os críticos atentos à nossa realidade e cuja presença não é minada por nenhum programa de compensação pessoal.” (p.181)

Capítulo X

O escritor e a sociedade

Edição de 1969: “Ciente de que uma certa margem de degredo lhe é indispensável, faz assim mesmo o que está em seu **alcance** [...]” (p.254)

Edição de 1974: “Ciente de que uma certa margem de degredo lhe é indispensável, faz assim mesmo o que está em seu **poder** [...]” (p.203)

Edição de 1969: “**Firmados** no espírito do escritor [...]” (p.256)

Edição de 1974: “**Assentados** no espírito do escritor [...]” (p.205)

Edição de 1969: “[...], um estigma, um ornato (um crime, no veredito de Loos) **e que tem o seu apogeu na modelo britânica Twiggy, a antimulher, de quem já se ocupou um estudioso americano, JOSEPH WOOD KRUTCH, fazendo a psicanálise do anti.**” (p.261)

Edição de 1974: O texto acima foi suprimido da p.209.

Edição de 1969: “Seria o mesmo, no rito coreano, uma vez erguida aos ventos a armação de papel, a destruíssem, acrescentando, **ao invés de resgatarem-se, mais um aos seus pecados.**” (p.270)

Edição de 1974: “Seria o mesmo **se**, no rito coreano, uma vez erguida aos ventos a armação de papel, **as pessoas** a destruíssem, acrescentando, **mais um aos seus pecados, ao invés de os resgatarem.**” (p.216)

ANEXO 5

OS POEMAS DO “CICLO DE WILLY MOMPOU”

O Palhaço, a Bailarina e a Banana...

O palhaço, a bailarina e a banana
estão separados pelo grande espelho da sala de jantar;
no grande espelho da sala de jantar
desfila a família Mompou e nele se contempla com desgosto
porque em cada rosto há a marca indelével
das horas que se passam amargas.
Da bailarina para a banana, há uma realidade esmagadora.
Quando a família Mompou
cuja história poética será contada num livro póstumo
olhou pela primeira vez o palhaço, a bailarina e a banana,
se entristeceu
porque o herdeiro do velho Mompou
é o maior comedor de bananas que já veio ao mundo.
Uma das coisas mais incompreensíveis neste poema
é um palhaço de rosto empoadado e de chapéu cônico,
sentado tranquilamente num *puff* de seda vermelha,
uma bailarina de pernas tortas a se maquilar desnuda
ante os olhares de reprovação das tias do herdeiro de Mompou;
nada mais triste neste mundo em ruínas
do que uma banana presa numa tela minúscula
pendurada a uma parede de ramagens azuis, verdes e douradas,
cem por cento mais burguesa do que o velho burguês Mompou.
Finalmente o herdeiro do velho já recusou pela banana,
pela bailarina e pelo palhaço, somas fabulosas.
Não é somente o jovem Mompou quem aprecia bananas, meus senhores,
entre os compradores e curiosos
há verdadeiros admiradores dessa misteriosa fruta.
(TAVARES, 1955, p.189-90)

Apresentação de Willy Mompou

Em nenhum ângulo, em nenhuma sequência, em nenhum quadrante
descobrirei o louco e angustiado Willy;
sua sombra é a sombra de tudo
e tudo é o erótico e sensual adolescente.
Se algum dia fores à montanha
e te curvares para o vale
Willy estará no vale e na montanha;
ele é o nunca e sempre visto
é o sempre ausente e presente no mundo;
ele é a chuva que ameniza o calor
e faz reverdecer os campos e florestas;
ele é beija-flor, triste corvo, insone morcego,
corola e haste, raiz e podridão, húmus da terra;
ele pode estar no seu próprio sonho,
no teu sonho, na sua própria insônia ou na tua insônia;
Willy Mompou, afinal,
é sobretudo uma estrela
que ainda não se apresentou ao mundo;
lágrima ou gota de orvalho,
escuridão e luz, alma e corpo,
é o complexo e desconhecido Willy;
o rio que desliza e tudo arrasta;
é a fonte que murmura,
música, febre,
e sobretudo um pobre homem só e triste
que sonha uma grande fuga
construindo asas com as nuvens *danseuses*
do escuro tablado de sua casa, de seu túmulo.
(TAVARES, 1955, p.191-2)

Willy Mompou

Willy Mompou

é senhor único

de um peixe, de um mar, de uma noite.

O mais sensual de todos os poetas

tem a boca em forma de flor

e os beija-flores em torno dela volteiam

tentando sugar a saliva de Willy

que é o mais delicioso de todos os néctares;

tudo gira em torno de Willy

e os planetas maiores deste misterioso céu

correm velozes em torno das três órbitas de Willy.

O senhor único de um peixe, de um mar e de uma noite

nada deseja deste mundo.

Só que o sono como um suave beija-flor

arrebate da vida confusa que vive

o pobre Willy Mompou.

(TAVARES, 1955, p.193)

Uma “Danseuse” tenta Willy Mompou

A longa mão de Willy Mompou,

seus dedos esquisitos

apertando fortemente o lápis,

não puderam afastar os pés de uma

intempestiva *danseuse*

que se desenhou numa surpresa inédita

no macio papel que iria receber

mais um incompreendido poema.

Mas Willy sentiu-se cego

porque a luz apagou-se

e o cigarro era uma grotesca estrela

boiando na sala de jantar deserta.

A *danseuse* incômoda não interrompeu-se

e Willy pensou que pouco faltava
para ela ser expulsa do branco tablado
onde aos poucos surge um poema.
Impávida, continuou
e já o lápis do poeta
era uma espada sobre sua loura cabeça;
e seus agilíssimos pés pareciam fixos no papel,
e suas níveas mãos depois de puxarem a barba do místico Willy
tentaram destruir as primeiras frases poéticas.
E o cutelo na mão do poeta
já decepou suas coxas,
já abarcou seu incerto sexo que,
como polvo monstruoso
tenta deter a mão de Willy,
mas ela não se deterá
e este poema não prosseguirá em nenhuma outra página.
(TAVARES, 1955, p.195)

Willy pensa que tudo é um convite ao sono...

Willy pensa que tudo é um convite ao sono
e num salto mortal onde se multiplica em mil imagens
vai repousar na rede elétrica, entre céus.
E o louco-manso adormece sobre os homens,
sobre as cabeças,
sobre os pensamentos de cada um
e não é visto senão neste período lírico e heroico
de sua complicada vida.
Afinal, dormir sempre foi o maior sonho de Willy,
dormir até que cessem todas as convulsões
todas as inquietações que perturbam a doce paz do mundo.
Willy tem neste instante
o coração repousado sobre um fio condutor de desgraças.
(TAVARES, 1955, p.196)

O cativo de Willy

Entre nuvens, entre céus e entre aves
adormeceu o pobre Willy Mompou,
sobre homens, sobre mares, sobre heróis.
O convite ao sono podia ser um convite à viagem
se Willy não se achasse enredado
nas barbas do patriarca que o gerou
no ventre de uma andorinha cega;
afinal, dormir é o maior sonho do poeta,
para que seu coração não mais repouse
sobre nenhum fio condutor de desgraças.
Entre nuvens, entre céus e entre aves
procurai o belo Mompou,
e se o encontrardes lançai-o sobre as barbas do patriarca
porque ali está o ninho onde ele habita
e onde nunca é visitado por nenhum turista
deste céu, bandeira desbotada onde não há poesia.
(TAVARES, 1955, p.197)

A morte de Willy Mompou

Chegada a hora de morrer
Willy Mompou beijou o retrato da irmã
mas lançou-o longe porque sua castidade feriu-lhe os sensuais lábios.
E como a hora não estivesse tão próxima,
levantou-se e incendiou o jardim.
Nas noites de verão, ele
é amante de uma onda que habita
próxima à casa do poeta.
E as abelhas e insetos que voaram assustados
entraram nos seus ouvidos
e executaram grandes concertos em mi e fá sustenido.
Então, poucos minutos faltavam,

e, despedindo-se de seus amigos
todos se macularam espontaneamente.
Willy Mompou riu e esmagou num minuto
o despertador da cabeceira do leito mortuário
e adormeceu sem morrer
sonhando com as pirâmides
que velaram sensualíssimas santas
uma das quais voltou a este minúsculo planeta
na figura da tia mais velha que se
fez prisioneira
de vários bem-aventurados que enfeitam as
paredes do limitado quarto.
(TAVARES, 1955, p.198-9)

O Despertar de Willy Mompou

O adolescente dormia sereno sobre um raio de sol,
quando o pai levantou a tampa do seu sarcófago
e esbofeteou-o violentamente.
O belíssimo poeta revolveu-se
e continuou o sonho interrompido,
mas sentindo-se ferido
acreditou que a noite e o sono estavam findos,
e era chegada a hora da flagelação.
Depois do suplício infernal
foi ao jardim em cinzas
e comeu ostras vivas e lilases amargos.
Para esquecer as dores
contou, um por um,
os ramos dos pinheiros que o escondem do mar
e estão plantados próximos à janela do tugúrio
onde mora o autor de mil poemas eróticos.
Dormindo, as borboletas disputaram seu cadáver,
mas ele despertou e cavando a areia
encontrou as coxas de um deus, e ambos fugiram

em busca da planície dos sonhos.

(TAVARES, 1955, p.200)

Retrato de Willy Mompou, o poeta louco

Os olhos de Willy Mompou são profundos como escuros poços, e sua fronte é um desfiladeiro onde escorrem os pensamentos do poeta de mistura com o suor agônico que muitas vezes se confunde com lágrimas. Os cabelos de Willy eram negros como as asas de um corvo, mas quando Willy regressou da última viagem, eles se tornaram louros como espigas de milho douradas pelo sol. Assim se virdes os cabelos de Mompou, pensareis que o louco tem um agitado mar revolvendo seus pensamentos. O corpo de Willy é semelhante ao de um cão, de um junco agitado pela brisa. Isto equivale a dizer que Mompou é o primeiro bailarino que não possui um palco. É preciso que saibais, que o corpo do poeta tem a forma de um ataúde. Os braços longos se arrastam, como se ele fosse símio; suas mãos são aduncas garras, espadas e elas acusam o próprio Willy; os pés do mísero sempre o levam por caminhos ásperos, para destinos que ele próprio traçou. Seu coração pulsa suavemente, à semelhança de uma leve pancada em tênue cristal. A alma de Willy deve ser lembrada neste ligeiro retrato porque ele acredita que ela está ligada ao seu complexo corpo. Portanto a alma de Willy às vezes é alva como um lírio da montanha, outras vezes é como uma nuvem ligeira, mas sempre negra como as primeiras noites do mundo.

(TAVARES, 1955, p.201)

O sonâmbulo Willy Mompou

Um deus camuflado em azul beija-flor raptou o sonâmbulo Willy, no momento justo em que ele caminhava pela erótica órbita solar. Willy tinha os pés e a alma abrasados mas pôde, mesmo confundido com o espaço, divisar a irmã cobrindo a nudez com ramos de trevo, e seus seios eram aos olhos de Willy como duas minúsculas estrelas. Para ver melhor, Willy curvou-se tanto que desabou sobre uma estátua de homem que se reclinava sobre a impudica Judith. Mas tendo abandonado o círculo de luz da erótica órbita solar, Willy

apunhalou com o próprio sexo a irmã, para que ela não aparecesse diante de seus olhos e de seus desejos, como a guerreira que um dia decepará a cabeça do louco e complexo Willy.

(TAVARES, 1955, p.202)

Willy espia o banho de Judith

O lascivo Mompou olhou a irmã que se banhava, e era um poema entre sargaços e algas marinhas brilhantes como estrelas. Ardentes raios de sol ocultaram a virgem do poeta para que ela não fosse raptada pelos fogosos centauros marinhos. Mas um adolescente nu e hercúleo, que havia sido gerado sob o mesmo signo da irmã de Willy, violou-a ante o desgraçado irmão. Willy chorou e suas lágrimas se transformaram em conchas e ouriços de pontas aguçadas. E quando a guerreira pôde se libertar, correu para Willy e este encontrou-a mais casta e serena. E os ouriços e conchas de formas ambíguas se transformaram em flores para grande alegria do anjo triste e erótico que é Willy Mompou.

Então a complexa Judith ao aspirá-las enlanguesceu e hoje está para sempre irremediavelmente morta.

(TAVARES, 1955, p.203)

Willy é comido pela Ursa Menor

Tudo sobre a mesa do louco Willy era uma natureza morta em confusão, e o poeta contemplando o mísero quadro resolveu suicidar-se no sonho do irmão adolescente que o olhava com um único olho aberto. Mas vendo que não havia caminhos no sonho do irmão, Willy voou através da janela de seu quarto e foi ao encontro do abandonado mar. Enfim resolveu dormir sobre as espumas que lhe despertaram o sexo morno. Foi então que desabou da noite serena a Ursa Menor, e confundiu o ridículo Mompou com as estrelas mais tristes do sistema, depois de tê-lo vomitado. Então Willy resolveu vender a sua castidade ao primeiro pássaro, em troca dessa libertação. Mas o demoníaco pássaro comeu-lhe as entranhas, sem precisar acorrentá-lo em nenhum rochedo. Willy sentindo-se depois mais vazio e inútil do que antes, regressou

desgraçado e insone ao cubo amarelo do quarto de dormir onde o adormecido irmão o espiava com um único olho, querendo mesmo no sono desvendar os mistérios do alucinado e cômico Willy Mompou.

(TAVARES, 1955, p.204)

Vem a poesia e tenta Willy Mompou

Willy Mompou olhava os insetos aerodinâmicos que furavam o teto, e feriam sua face bela e tranquila naquela hora. O homem havia se escondido no único ângulo da sala de visitas que pode ser visto sem óculos de alcance. Como um besouro verde quisesse penetrar na intimidade de sua boca, Willy esmagou-o porque pressentiu que na sua couraça estava intacta a virgindade da irmã. Semiadormecido não viu a Poesia que penetrou na sala e possuiu-o violentamente. Então repousou a cabeça sobre o volume de Rimbaud, e sentiu o pavilhão auricular mordido pelo grande turista. Os ratos feriram as cordas do piano e despertaram mais uma vez o pobre Willy que expulsou-os, pois havia surgido dentre eles um regente. Como a janela estivesse fechada e ainda restassem na sala os últimos acordes que emudeceram Willy, esta foi aberta para que o ar marinho embalasse o sono do irmão de Willy, que havia adormecido bêbado e cômico na primeira prateleira da estante. Mas Willy não pôde mais fechá-la aos intrusos, porque havia penetrado na sala uma sereia em busca do irmão do grande trágico.

Então aconteceu que Willy Mompou olhou o cinzeiro e lembrou-se que sob aqueles escombros fumegantes, havia ainda fósforos em perfeito estado de conservação. E viu o poeta que muito de leve a Poesia flutuava no aposento em calma, e que seu corpo se retorcia porque a Poesia o possuía integralmente naquele instante inesquecível.

(TAVARES, 1955, p.205-6)

Algumas horas da vida de Mompou

Willy olhava embevecido o anoitecer. Dos lábios finos e sensuais, pendia o cigarro como uma lagarta de uma flor exangue. Inteiramente nu rumou para o mar, onde já o esperava impacientemente uma baleia de olhos verdes que

dançou com o poeta louco uma polca fantástica. Depois, como recusasse amá-la veio em defesa da bailarina um cavalo marinho. Com um simples coice, Willy foi atirado ao mar.

Surgiu de repente um adolescente guerreiro que o salvou da morte, narrando-lhe a vida dos homens que passeiam em avenidas líquidas e são imperecíveis. Então, Willy não resistiu e foi possuído integralmente pelo adolescente, pois ele era a própria Poesia. Depois, imensamente só, Willy escondeu-se na biblioteca do eunuco amigo que cavalgava damas e rainhas no picadeiro exíguo do xadrez amarelo. Exausto, Willy adormeceu de cansaço e foi comido vivo por uma minúscula aranha que provavelmente o vomitará depois no leito incômodo, onde ele dorme e ininterruptamente sonha.

(TAVARES, 1955, p.207)

ANEXO 6

INFORMAÇÕES ADVINDAS DAS FONTES DOCUMENTAIS¹

1. “Puisque l’écrivain n’a aucun moyen de s’évader, nous voulons qu’il embrasse étroitement son époque: elle est sa chance unique: elle s’est faite pour lui et il est fait pour elle.” (1948, p.12)

Tradução: “Uma vez que o escritor não pode de maneira nenhuma evadir-se, queremos que abrace estreitamente sua época; é a sua única oportunidade: foi feita para ele e ele foi feito para ela.” (1968, p.12)

2. “L’écrivain est *em situation* dans son époque: chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi.” (1948, p.13)

Tradução: “O escritor está *em situação* na sua época: cada palavra tem repercussões. E também cada silêncio.” (1968, p.13)

3. “Nous écrivons pour nos contemporains, nous ne voulons pas regarder notre monde avec des yeux futurs, ce serait le plus sûr moyen de le tuer, mais avec nos yeux de chair, avec nos vrais yeux périssables.” (1948, p.14)

Tradução: “Escrevemos para os nossos contemporâneos, não queremos olhar o nosso mundo com os olhos do futuro, o que seria o meio mais seguro de o matar; queremos vê-lo com os nossos de carne, com os nossos verdadeiros olhos perecíveis.” (1968, p.14)

4. “[...] la littérature soit redevenue ce qu’elle n’aurait jamais dû cesser d’être: une fonction sociale.” (1948, p.16)

Tradução: “[...] a literatura, pelo menos para nós, voltou a ser o que nunca deveria ter deixado de ser: uma função social.” (1968, p.16)

¹ A tradução para certos trechos de *Situation II*, de Jean-Paul Sartre, é a da edição portuguesa Publicações Europa-América de 1968, realizada por Rui Mário Gonçalves; quando as menções forem especificamente sobre *Qu’est-ce que la littérature*, a adotada é a da Editora Ática, *Que é a literatura?*, de 1993, de Carlos Felipe Moisés.

5. “La parole est um certain moment particulier de l’action et ne se comprend pas em dehors d’ele.” (1948, p.71)

Tradução: “A fala é um dado momento particular da ação e não se compreende fora dela” (1993, p.19)

6. “Mais comment comprendre ce qui em “vaut la peine” si ce n’est pa[r ?] recours à um système de valeurs transcendant?” (1948, p.72)

Tradução: “Mas como compreender o que “vale a pena”, senão recorrendo a um sistema de valores transcendente?” (1993, p.20)

7. “Ainsi le prosateur est um homme qui a choisi um certain mode d’action secondaire qu’on pourrait nommer l’action par dévoilement.” (1948, p.73)

Tradução: “Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento.” (1993, p.20)

8. “[...] a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l’homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent em face de l’objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité.” (1948, p.74)

Tradução: “[...] decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade.” (1993, p.21)

9. “On n’est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d’une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparentes et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies.” (1948, 75)

Tradução: “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo decerto, é o que determina o valor da prosa. Mas ele deve passar despercebido. Já que as palavras são transparentes e o olhar as atravessa, seria absurdo introduzir vidros opacos entre elas.” (1993, p.22)

10. “Mais l’opération d’ écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agentes distincts. C’est l’effort conjugué de l’auteur et du

lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui." (1948, p.93)

Tradução: "Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem." (1993, p.37)

11. "[...] a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité." (1948, p.74)

Tradução:

12. "On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu." (1948, p.75)

Tradução:

13. "Mais il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparentes et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies." (1948, p. 75)

Tradução:

14. "Nous ne voulons pas avoir honte d'écrire et nous n'avons pas envie de parler pour ne rien dire." Sartre, qu'est-ce. (1948, p.?)

Tradução:

15. "[...] l'oeuvre n'existe qu'au niveau exact de ses capacités; [...]" (1948, p.96)

Tradução: "[...] a obra só existe na exata medida das suas capacidades [...]" (1993, p.39)

16. "Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage." (1948, p.96)

Tradução: "Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem." (1993, p.39)

17. “[...] bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l’impératif esthétique nous discernos l’impératif moral.” (1948, p. 111)

Tradução: “[...] é certo que a literatura é uma coisa e a moral é outra bem diferente, mas no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral.” (1993, p.31)

18. “Um forgeron, c’est dans as vie d’homme que le fascisme l’atteindra mais pas nécessairement dans son métier: um écrivain, c’est dans l’une et dans l’autre, plus encore dans le métier que dans l’avie.” (1948, p.113)

Tradução: “A um ferreiro, o fascismo atingirá em sua vida de homens, mas não necessariamente em seu ofício: a um escritor, em ambos, ainda mais no ofício do que na vida.” (1993, p.52)

19. “Quand l’ennemi est séparé de vous par une barriere de feu, vous devez le juger em bloc comme l’incarnation du mal: toute guerre est um manichéisme.” (1948, p.121)

Tradução: “Quando o inimigo está separado de nós por uma barreira de fogo, devemos julgá-lo em bloco como a encarnação do mal: toda guerra é um maniqueísmo.” (1993, p. 59)

20. “[...] il est em perpétuel antagonisme avec les forces conservatrices qui maintiennent l’équilibre qu’il tend à rompre. Carl e passage au médiat qui ne peut se faire que par négation de l’immédiat est une perpétuelle révolution.” (1948, p.129)

Tradução: “[...] se coloca em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, mantenedoras do equilíbrio que ele tende a romper. Pois a passagem ao mediato que só pode ocorrer pela negação do imediato, é uma revolução permanente.” (1993, p. 65)

21. “car l’écrivain ne s’interroge sur as mission que dans les époques où ele n’est pas clairement tracée et où il doit l’inventer ou la réinventer, c’est-à-dire lorsqu’il aperçoit, par delà les lecteurs d’élite, une masse amorphe de lecteurs possibles qu’il peut choisir ou non de gagner et lorsqu’il doit, au cas où il lui serait donné de les atteindre, décider lui-même de ses rapports avec eux.” (1948, p.137)

Tradução: “não chegam a se questionar sobre o papel que têm a desempenhar no mundo, pois o escritor só se interroga sobre a sua missão nas épocas em que ela não está claramente definida e quando se vê obrigado a inventá-la ou reinventá-la, isto é, quando percebe, além dos leitores de elite, uma massa amorfa de leitores possíveis que ele pode decidir conquistar ou não; e

quando ele próprio deve decidir qual será a sua relação com eles, caso lhe seja dado atingi-los.” (1993, p.72)

22. “[...] confond avec la Négativité, c’est-à-dire avec le doute, le refus, la critique, la contestation.” (1948, p.148)

Tradução: “[...] se confunde com a Negatividade, ou seja, com a suspeita, a recusa, a crítica, a contestação”. (1993, p.81)

23. “C’est Saint-Exupéry qui a dit, au cours d’une mission dangereuse: je suis mon propre témoin. Ainsi d’eux: l’angoisse commence pour un homme et le délaissement et les sueurs de sang, quando il ne peut plus avoir d’autre témoin que lui-même: c’est alors qu’il boit le calice jusqu’à la lie, c’est-à-dire qu’il éprouve jusqu’au bout la condition d’homme.” (1948, p.250)

Tradução: “Foi Saint-Exupéry quem afirmou, durante uma missão perigosa: sou a minha própria testemunha. O mesmo se passava com eles: para um homem começa a angústia, o desamparo e o suor de sangue, quando só tem a si mesmo como testemunha; é então que ele bebe o calice até as fezes, isto é, experimenta até o fim a sua condição humana.” (1993, p.163)

24. “[...] il faut apprendre à parler en images, à transposer les idées de nos livres dans ces nouveaux langages.” (1948, p.291)

Tradução: “[...] falta aprender a falar por imagens, a transpor as ideias de nossos livros para essas novas linguagens.” (1993, p.197)

25. “Si les mots sont malades, c’est à nous de les guérir. Au lieu de cela, beaucoup vivent de cette maladie. La littérature moderne, em beaucoup de cas, est un cancer des mots.” (1948, p.304)

Tradução: “Se as palavras estão doentes, cabe a nós curá-las. Em vez disso, muitos vivem dessa doença. A literatura moderna, em muitos casos é um câncer das palavras.” (1993, p.208)

26. “Notre premier devoir d’écrivain est donc de rétablir le langage dans sa dignité. [...]” (1948, p. 305)

Tradução: “Nosso primeiro dever de escritor é, pois, restabelecer a linguagem em sua dignidade.” (1993, p.208)

27. “[...] notre pensée ne vaut pas mieux que notre langage et l’on doit la juger sur la façon dont elle en use.” (1948, p.305)

Tradução: “[...] nosso pensamento não vale mais do que a nossa linguagem e deve-se julgá-lo pela forma com que a utiliza.” (1993, p.208-9)