



Atlas de um escritor em criação: Osman Lins de primeira viagem

Atlas of a Work in Process: Osman Lins' First Trip to Paris

Fabrcia Wallace Rodrigues

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal / Brasil

fabriciawalace@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-8191-7341>

Resumo: A viagem de Osman Lins a Paris foi uma experiência fundante, que engendrou um eu-escritor que se descobria e se criava ao mesmo tempo. Nessa oportunidade, o autor empreendeu um verdadeiro percurso de formação, dedicando-se à observação atenta da cultura estrangeira, na mesma medida em que construía um olhar mais acurado para si e para seu próprio país. Em *Marinheiro de primeira viagem* – obra que faz parte desse processo –, a memória se faz no jogo entre o vivido e o imaginado, entre o palpável e o campo infinito das possibilidades, de modo que qualquer experiência concreta da viagem persiste mutável na medida do movimento, passível ao exercício imaginativo. Partindo dessas reflexões, este artigo visa refletir sobre o impacto da temporada em Paris no processo criativo de Osman Lins, tomando a viagem como possibilidade de metáfora para a própria escrita.

Palavras-chave: literatura de viagem; memória; escrita; Osman Lins.

Abstract: Osman Lins' trip to Paris was a foundational experience, engendering a writer who simultaneously discovered and created himself. On that occasion, Lins undertook a true writing path, delving into the attentive observation of foreign culture, while building a more accurate look at himself and his own country. In the work *Marinheiro de primeira viagem*, which make up that process, memory is created between life and imagination, between the palpable and the infinite possibilities, so that any concrete experience remains mutable, susceptible to imagination. Based on these reflections, the article discusses the impact Lins' stay in Paris had on his creative process, using the voyage as a metaphor for his writing.

Keywords: travel literature; memory; writing; Osman Lins.

O que era o atlas para nós, Borges?
Um pretexto para tramar na urdidura
do tempo nossos sonhos feitos da alma
do mundo. Antes de uma viagem, olhos
fechados, unidas as mãos, abríamos
ao acaso o atlas e deixávamos que as
gemas de nossos dedos adivinhassem o
impossível, a aspereza das montanhas,
a hígidez do mar, a mágica proteção das
ilhas. A realidade era um palimpsesto
da literatura, da arte e das recordações
de nossa infância, tão semelhantes em
sua solidão.

(KODAMA, 2010)

Começamos o livro pelo fim. É assim que se inicia a narrativa de Osman Lins em *Marinheiro de primeira viagem* (1980). O fim da viagem é o começo do livro. Arriscaria dizer que esse não é um livro de viagem, mas sim, um livro sobre a escrita e seus engendramentos. Rapidamente, me retifico, digo: não sendo um livro de viagem, *Marinheiro* o é em sua melhor configuração. Viagem que acaba, escrita que começa: a viagem é o fim maior desse livro. Instigante relato sobre como viver “sob a espécie da viagem”, a aventura (literária) de Osman Lins lança luzes aos instantes ínfimos que fazem diluir as ilusórias barreiras do tempo, em que acaso, ocasião e consciência da finitude mostram da vida a fina tessitura do intangível.

A abertura da obra, em letras capitais, anuncia que a escrita não é um para além da viagem, mas parte dela: última etapa, passo derradeiro desse itinerário. Quase finda a viagem, é preciso escrevê-la, mas para tanto é preciso transcender o simples registro dos dias. Exercício de escrita que trama sua própria transformação e busca tecer, ainda que em partes, a experiência da viagem de Osman Lins a Paris, é uma oportunidade ainda para conhecer outros tantos lugares do continente europeu. Faz-se necessário, então, um olhar bem atento para essa escrita: se no primeiro parágrafo Lins se esquiva, apagando-se do texto e concentrando a narrativa na descrição do espaço, a continuidade faz surgir uma inicialmente estranha terceira pessoa, inserindo o autor como parte da própria criação. E é assim que, ao longo de toda a obra – o recurso da terceira pessoa sendo continuamente usado –, não será possível encontrar o autor a não ser em alusões como “o viajante”, o “estrangeiro” ou, simplesmente, “o homem”.

A figura do viajante, aliás, pode ser percebida em diversas passagens do texto, constituindo uma espécie de emblema do autor. Na leitura que faz dos objetos que o cercam, na composição dos ambientes pelos quais transita, imagens de viajantes ou de objetos simbolicamente relacionados a eles, como meios de transportes, badulaques de turistas ou ainda metonímias da própria viagem, são inseridas de modo aparentemente desprezioso pelo autor nas cenas que descreve. Como quando, dentre os objetos da casa de Michel Butor, repara nas lembrancinhas de viagem, entremeadas aos livros e objetos próprios do ofício de escritor, como papel em branco e máquina de escrever:

Te introduz em sua sala de trabalho, não muito grande, simpática, porém. Entre livros, lembranças de viagens, há uma pilha de alvas folhas de papel, cuidadosamente datilografadas, há uma folha de papel na máquina portátil, meio escrita, ele é o seu próprio secretário. (LINS, 1980, p. 67)

Em outro escritório, dessa vez o de Vintila Horia, Osman Lins repara em um quadro suspenso: “Nas paredes, quatro ou cinco desenhos e um quadro sem grande importância, datado de 1929, representando um veleiro no mar e que é, certamente, uma lembrança, talvez tenha sido pintado por algum amigo morto” (1980, p. 49). Devidamente remarcada, a presença do objeto que compreende algo inelutavelmente perdido distende a descrição objetiva do ambiente em elucubrações imaginativas do autor. Há mesmo, dentre os fragmentos que compõem a obra, um especialmente dedicado ao herói russo Gagarin, em que relata uma caricatural homenagem do governo soviético ao cosmonauta. Ou quando ele próprio se encontra em um barco e avista um cartaz turístico: “Está sentado no barco, ao sol matinal. Vibra um sino, o barco larga as amarras, dirige-se a Volendam, cidade de pescadores, onde, segundo o poético anúncio de viagens, ‘tudo continua como no tempo de Vermeer’” (LINS, 1980, p. 53). Ora, E. R. Curtius, em seu clássico estudo sobre a literatura europeia, traça um histórico de poetas latinos que tomavam a arte escrita como um paralelo da arte da navegação. No capítulo “Metaforismo”, Curtius abre a seção “Metáforas náuticas”:

Começemos por uma metáfora aparentemente sem importância. Os poetas romanos costumam comparar a composição de uma obra com uma viagem marítima. Compor é fazer-se à vela, velejar (*vela dare*: Virgílio, *Geórgicas*, II, 41). Na conclusão da obra, as velas

são colhidas (*vela trahere; idem*, IV, 117). O poeta épico viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa e pelo rio. (CURTIUS, 2013, p. 175-176)

E Curtius continua,

Em poemas que se compõem de muitos livros, cada livro pode começar “soltando” e terminar “colhendo” velas. O final de todo poema é a entrada no porto, lançando ferros ou não (Estácio, *Silvae*, IV, 89; *Tebaida*, XII, 809; *Iliada Latina*, 1963). O poeta torna-se marinheiro; e seu espírito ou sua obra, o barco. (CURTIUS, 2013, p. 175)

Se, por um lado, a descrição da cena do primeiro escritório deixa entrever a relação entre leitura, viagem e escrita – retomada nas figuras dos livros, dos *souvenirs* e da página esboçada –, a alusão ao quadro “sem importância” antecipa a posição que o próprio autor, logo em seguida, vai ocupar na cena, como uma espécie de velejador da escrita. A temporalidade da obra, que Lins faz questão de marcar ao mencionar a data daquela tela, vai ser espelhada por meio das palavras “no tempo de Vermeer”, desvanecendo-se instantaneamente, em contrapartida, por estar exatamente em outro tempo – este da narrativa do autor. Assim sendo, as duas cenas parecem simbolizar o gesto criativo primordial da obra, colocando Osman Lins entre os escritores viajantes, para quem a escrita está intimamente associada ao deslocamento no espaço e, paradoxalmente, mas também exatamente por isso, afirmando *Marinheiro* como um relato da própria escrita literária, a narrativa de um escritor em processo de criação, uma espécie de “cena da escritura”, lançando mão de uma expressão de Jacques Derrida (1995).

Em seu “Diário de bordo”, disponibilizado digitalmente pelo Instituto Cultural Osman Lins, o autor anota em 31 de janeiro de 1961: “Esta viagem é uma espécie de retiro” (LINS, [1956-1961]). Ora, o recolhimento buscado por Osman pode ser lido como aquele próprio da atividade criativa, isolamento necessário para o trabalho. Há que se ressaltar, inclusive, a perceptível diferença de propósito entre as duas formas de registro da viagem: se, por um lado, no “Diário”, fica evidente seu caráter de registro diarístico, em que se acumulam informações do cotidiano da viagem – como o horário das refeições, os compromissos burocráticos, como “uma tarde inteira perdida no banco”, os encontros casuais –, por outro lado, o texto publicado sob o título de *Marinheiro de primeira viagem* – muito embora

guarde em diferentes momentos diversas semelhanças com aquele primeiro, revela dada intenção artística do autor. Em algumas passagens, como é de se esperar de um texto dessa natureza, a descrição do evento é rearticulada artisticamente pelo autor ao transpô-la para a obra.

De todo modo, as atividades realizadas por Lins na cidade – registradas pontualmente no “Diário” ou aludidas artisticamente em *Marinheiro* – parecem estar ligadas ao propósito de seu trabalho como escritor: o autor vai com uma frequência notável ao teatro (gênero que o interessa fortemente naquele momento), assistir à encenação de peças clássicas por companhias conhecidas, bem como a produções contemporâneas a ele. Também as relações pessoais estão marcadas por esse propósito, partindo desde as conversas com escritores conhecidos até a amizade que estabelece com um vizinho português, com quem compartilha lembranças pessoais e impressões críticas de arte e literatura. Cabe mencionar ainda que a intenção formativa está clara para Osman Lins desde antes mesmo da partida para Paris, e o diálogo com o policial para obtenção do passaporte talvez seja dos trechos mais emblemáticos nesse sentido, evento que o autor registra permeado das reflexões sobre as condições de escrita. Osman Lins insiste com o policial para ser registrado como escritor, não como bancário:

Não é como bancário, e sim como escritor, que viajo. A maioria dos meus possíveis contatos na Europa, será de natureza artística e literária. Só vou entrar em Banco para trocar dólares. Como cliente. Não quero que o senhor ponha “bancário”. Pode prejudicar-me. Já perdi uma bolsa de estudos porque, nos documentos, constava que trabalho em Banco. (LINS, 1980, p. 42)

Mesmo em situações de extremo tédio, em que a viagem parece perder seu sentido, é na escrita que pensa Osman Lins, como registra em outra passagem do “Diário de bordo”, esta datada de 16 de fevereiro de 1961: “Viagem p/ Paris. Desinteresse. Daria tudo para estar em casa, com o papel e a máquina, trabalhando em meu conto que interrompi há tantos dias. Preciso retomá-lo” (LINS, [1956-1961]).

E assim, nos quadros que compõem cada entrada do *Marinheiro*, a memória se faz no jogo entre o vivido e o imaginado, entre o palpável e o campo infinito das possibilidades, de modo que qualquer experiência concreta do autor durante seus meses de permanência em Paris persiste mutável na medida mesma do movimento, passível ao exercício imaginativo.

Paris, que representa o ponto máximo desse trajeto, objetivo primordial da viagem, transforma-se ainda em ponto de partida para as demais incursões quando Lins duplamente se desloca pela Europa. A capital francesa é o fim da viagem formativa do escritor: seu objetivo maior e o ponto de convergência que encerra aquilo que acaba e começa ciclicamente. Sendo assim, a capital francesa não passará de promessa de retorno ao lar, aconchego que nunca se concretiza completamente exatamente porque também ela será em breve deixada para trás. De todo modo, a cidade constitui-se como ponto de apoio e residência principal do escritor nos seis meses de estadia na Europa, e será vivida por Osman Lins como o espaço de reencontro com a cultura que explorara ao longo da vida.

De forma muito parecida à que faz de Paris a capital cultural da América Latina para os escritores da virada do século XX, a cidade será para Lins uma espécie de repositório cultural, ao mesmo tempo guardiã e geradora do pensamento artístico. Sendo assim, a viagem que trará a ele um encontro físico com a cidade representa, por um lado, o primeiro contato real e direto com muitas das obras e artistas que admirava e, por outro, dará a ele o distanciamento necessário para enxergar melhor aquilo que lhe é mais próprio, seja o seu país, seja sua literatura ou suas memórias de infância. Parece existir de modo latente em Osman Lins a consciência de que é impossível negar a filiação europeia na mesma medida em que surge uma força propulsora que desvia seu olhar para o Brasil.

É na entrada intitulada “Pórtico” que o autor descreve a chegada a Paris: a própria imagem do viajante, o escritor hesita, com um mapa na mão:

No *Café des trois marronniers*, pensou que a cidade, até então enfática, árida, e esquiva começava a entregar-se – a torre, a ponte, a névoa, o sol, os castanheiros – e que ele estava no umbral de uma aventura: a de conviver durante meses com uma entidade urbana, cujos atrativos, triviais ou invisíveis para a maioria de seus habitantes faziam-na quase legendária para outros, os que não poderiam conhecê-la ou ali estavam de passagem e de descobrir como naquele minuto alguns de seus encantos, que os guias turísticos nem sempre – ou nunca – mencionam, pois tal perspectiva que é bela ao pôr do sol pode não o ser ao meio dia, assim como as árvores desnudas pelo inverno podem revelar, em toda sua elegância, um edifício em outras estações, oculto pelo espessor da folhagem. Contemplava as árvores da avenida, e dizia a si mesmo: “Ainda estarei aqui quando a primavera vier e elas

reverdecerem. Passearei à sombra, olhando os barcos no rio. Depois irei embora. Adeus. (LINS, 1980, p. 16)

Note-se que Lins se refere a um “umbral da aventura”: combinação de medo e atração pelo risco que tudo que é novo pode representar. Paris será um divisor de águas, passagem definitiva em sua formação, desafio a cumprir em busca do escritor que visava se tornar. Osman Lins dialoga, assim, com os escritores que fazem da viagem mote para a escrita, em relatos que evidenciam as intrincadas relações entre o espaço das extensões percorridas e dos lugares visitados e o tempo, desfeito ali da diáfana linha que o distingue em passado, presente e futuro. Sendo assim, escritores viajantes surgem no itinerário de Osman Lins, e talvez as figuras de Virgílio e Dante evidenciem mais fortemente o caráter formativo da viagem. A narrativa do périplo para a chegada até o túmulo de Virgílio, por exemplo, parece espelhar os percalços porque passam os escritores, desvalorizados, e seu quase esquecimento. Não arbitrariamente, o percurso prevê como próximo ponto de chegada o encontro com Dante Alighieri. Ora, tem-se aqui viajante e guia. Como elucida o trecho a seguir, do fragmento “Confissão”, Lins tomava Virgílio como um modelo:

Entregue, desde ontem, à revisão de *O Fiel e a pedra*, essa tentativa de transposição, para o Nordeste de 1936, da *Eneida*. Não propriamente uma transposição, uma vez que muitos dos personagens e fatos apresentados têm origem na minha experiência. Mas a verdade é que o romance, já iniciado, foi replanejado tendo em vista o poema de Virgílio. (LINS, 1980, p. 43)

Se Osman Lins dialoga textualmente com seus antecessores, preenchendo o texto com referências literárias e artísticas, a estadia em Paris vai permitir um contato direto com seus contemporâneos, como se vê nas passagens mencionadas anteriormente, em que Lins se encontra com Michel Butor e Vintila Horia. Lins parece querer sorver cada oportunidade que seu tempo exíguo na cidade poderia lhe permitir, imprimindo no texto um ritmo acelerado de fluxo de informações e referências.

De certo modo, Paris parece exercer sobre Italo Calvino um efeito parecido. Em entrevista de 1974 a Nereo Rapetti, o autor italiano fala de sua relação com a cidade francesa. Trata-se, aliás, de um documentário, *Italo Calvino: un uomo invisibile*, em que Rapetti e o autor caminham por Paris

enquanto escutamos, em *off*, as palavras de Calvino sobre a cidade, onde viveu por 13 anos antes de morrer na Itália. A cena de abertura, o metrô chegando e saindo da estação, é seguida pelos carros na rua e crianças à janela, em uma escola. Acompanhando as falas de Calvino, as imagens evidenciam Paris em seu caráter afluente, dando passagem a tantos e tantas no correr do dia. Assim como na obra de Osman Lins, sente-se fortemente marcada a temporalidade histórica da cena: já não são os mesmos carros, trocaram os vagões do metrô. Em contrapartida, essa temporalidade histórica é rapidamente solapada à medida que as cenas avançam e os comentários do autor começam a fazer voz:

Talvez Paris seja isto: uma gigantesca obra de consulta, uma espécie de enciclopédia, uma cidade na qual movendo-se nas ruas, absorve-se uma série de informações, como se fosse uma obra enciclopédica. [...] Estas lojas, por exemplo, vendem centenas de queijos diferentes, cada um etiquetado com seu nome. Isso é o triunfo do espírito da classificação, da nomenclatura. Então, se amanhã começo a escrever sobre queijos, saio e consulto Paris como uma grande enciclopédia de queijos. Ou posso consultar algumas drogarias onde se vislumbra esse exotismo do século passado, um exotismo mercantil, do primeiro colonialismo. Digamos, um espírito de exposição universal. Há um tipo de loja em que se sente que Paris deu forma ao museu, essa forma singular de entender a civilização. O museu, por sua vez, deu forma às mais variadas atividades da vida cotidiana, de modo que não há um limite muito claro entre o Louvre e as lojas. Tudo flui entre as ruas e o museu. Paris, esta cidade que conserva o velho junto ao novo, pelo menos conservava, porque mudou muito. Ainda há a possibilidade de fazer uma espécie de viagem no tempo. (ENTREVISTA, [1974])

Calvino lê a cidade como um livro. Para ele, o passado refletido nos antigos prédios é o próprio passado. Sua chave de leitura, como afirma mais à frente no documentário, é ler Paris como os italianos leem Dante, uma espécie de catálogo, um tipo de bestiário, carregado de símbolos. Sendo assim, a cidade é feita daquilo que ela mesma produz e do que é capaz de armazenar em si. Como afirma o personagem reinventado Marco Polo, na obra *As cidades invisíveis*:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu

passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p. 14)

Seguindo nessa mesma linha de pensamento, a viagem de Osman Lins a Paris – e, por extensão, por outros pontos do continente europeu – é, para além de um percurso espacial, um itinerário artístico e literário, cuja força transformadora está em seu caráter produtivo, gerador de novas formas e expressões artísticas. Assim, a viagem de Osman Lins é sobretudo uma viagem pela literatura, geradora de conexões e relações que mantém vivo o passado e se projeta enquanto produção por vir.

Daí que o “atlas” a que me refiro no título deste artigo carrega, para além de sua noção ligada à cartografia, também a de coleção, a de um conjunto organizado segundo a subjetividade do autor. Algo como o que pode ser lido no fragmento “Inventário”, já quase ao final da obra:

No quarto, rasgando papeis. Prospecto de viagem, recortes de jornais, revistas, programas de teatros, acumulados durante os últimos meses, papéis que não se teve coragem de jogar na cesta, que se pensava guardar e que agora é preciso eliminar, com decididas mãos. (LINS, 1980, p. 135)

Em contrapartida a esse impulso de registro e acumulação do viajante, que parece querer tudo anotar, guardar, catalogar, o exercício imaginativo e especulativo desestabiliza os ilusórios limites entre a experiência factual e a confabulação criativa do viajante artista. Como explica dessa vez o narrador de *Cidades invisíveis*, marcado textualmente em itálico, colocando o leitor na posição de espectador tanto do relato de Marco Polo, como daquele a quem se dirige o viajante – posição essa que pode ser pensada também como a do próprio leitor de relatos de viagem:

Tudo isso para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que

não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 1990, p. 28)

O jogo linguístico proposto por Calvino no início do fragmento demonstra bem a volubilidade da experiência da viagem, que passeia entre a ação concretizada e a possibilidade de ter sido realizada, bem como dá conta do caráter subjetivo e íntimo – e por que não, de certa forma, egóico – da experiência ao incluir entre as possibilidades aquela de “explicar a si mesmo”. Essa força surpreendente dos lugares estranhos de provocar a memória, de tocar em lembranças há muito encobertas.

Lins, em passagem de *Marinheiro* que parece fortemente dialogar com o texto de Calvino, joga também com a linguagem, criando uma espécie de confusão das probabilidades gerada pela observação da cidade:

Então, vai olhar a cidade. As ruas cheias de riscos amarelos, indicando os lugares onde se deve passar, onde se pode passar, onde não é possível passar, onde se pode ter vontade de passar mas não passando, onde nem sequer se deve imaginar que se pode passar e onde nem mesmo é permitido sonhar que se passou. (LINS, 1980, p. 76)

Aqui, já não se sabe ao certo onde está, de fato, a experiência relatada, uma vez que ela cede espaço para o exercício especulativo. Assim, pensando com Italo Calvino e tomando, como ele, Paris enquanto cidade enciclopédica, pode ser um caminho de compreensão do papel da cidade para Osman Lins como essa fonte inesgotável para o colecionador, não de objetos necessariamente, mas de lembranças intangíveis, de quadros capturados em instantes únicos pelo olhar singular do autor.

De fato, é sobretudo uma experiência do olhar imbricado no tempo que parece predominar nos relatos do autor: dos detalhes imperceptíveis aos guias turísticos, fugidios porque inerentes ao acaso e à ocasião, até a mudança das estações. Uma vez mais, a descrição de uma paisagem conduzirá o leitor a essa importante problematização do olhar no tempo. Refiro-me ao fragmento “A moça”. Já de entrada, estamos em um trem com o personagem. Mas essa informação pode passar despercebida ao leitor, uma vez que o texto se inicia com a simples referência a uma cidade, abrindo-se, em seguida, à minuciosa descrição de uma personagem feminina, outra passageira nesse mesmo trem. O detalhamento da cena se baseia na

referência direta a duas obras plásticas, de Van Gogh primeiramente e de Renoir em seguida. Há ainda um detalhe importante: a tal moça lê, e “o sol iluminava em cheio as páginas do livro”, efeito ocasional de luz para um espectador desatento, mas não para o escritor que pinta com palavras a cena.

O próprio narrador nos indica o teor simbólico do enquadramento, representativo para aquele que deve observar o mundo com olhos bem atentos. Enquanto a moça lê o livro, alheia ao que se passa ao redor de si, o escritor elabora literariamente a cena da qual ela inadvertidamente participa. Recorte imagético do cotidiano, seu trabalho consiste em suspender a passagem do tempo, uma vez que cessado também o movimento do trem – à parte duas ligeiras menções à janela da locomotiva –, qualquer vocábulo indicativo de movimento só vai aparecer tardiamente na elaboração do autor:

Atenta à leitura, ela não olhava os campos desolados. Para esta juventude sólida, orgulhosa, que levava em si os verdes, o calor, e as rosas do verão, não existia o inverno. Tal engano, o espírito do homem o aceitava. Possuído por esta ilusão de eternidade, que sempre nos assalta ante a suprema beleza, ele esquecera o tempo. Nem um instante pensou que o trem haveria de deter-se, que um incidente qualquer viria interromper aquele acordo, aquela confluência de valores, quebrá-los, transformá-los. Mas o trem parou numa estação cujo nome era Marmagne – e a moça, fechando seu livro, levantou-se. Sem a paisagem ao fundo, sem a luz do sol nos seus cabelos, perdera o encanto. Nada apresentava de mágico, de transcendente. E mesmo seus liames com Renoir e Van Gogh pareceram falsos ou, pelo menos, transitórios, rompidos para sempre. (LINS, 1980, p. 10-11)

O olhar do artista, portanto, é aquele capaz de captar o instante em que a ocasião cria quadros quase suspensos no tempo. Na cena acima, é no movimento do trem que algo se altera drasticamente: tendo partido a jovem, toma seu lugar uma sócia mais velha. A reflexão do artista, então, se completa: e se fossem as duas a mesma mulher? Súbito, o tempo acompanha o movimento do trem e acelera. Ao escritor, resta tentar compreender como fora possível captar aquele instante fugidio. Ora, como ensinam muitas das obras plásticas citadas por ele mesmo ao longo do livro, a mudança das estações – e aqui não me parece arbitraria a coincidência entre as estações do trem e as estações do tempo – simboliza o caráter cíclico da natureza, marcando, da mesma forma, os pontos fundamentais da vida humana – nascimento, maturidade, declínio e morte. A sucessão ininterrupta de uma

estação a outra ressalta o ritmo de uma dança de morte e renascimento infinitos. Talvez daí advenha a suspeição de advertência que Osman Lins atribui à cena: suspenso em sua “ilusão de eternidade”, deve recordar que o tempo passa e a vida é também morte. Vale notar que essa consciência do fim paira em toda a obra nas inúmeras referências ao prazo da viagem ou nas marcas temporais da passagem do tempo – aqui especialmente construídas na passagem das estações e ainda alusivamente, quando, por exemplo, menciona o hotel que será demolido logo após sua estadia, “hotel condenado à morte” (LINS, 1980, p. 7).

Ideia muito próxima vai aparecer ainda em outros fragmentos, como “A bela adormecida”, em que trata da Santa Bernadette Soubirous¹, cujo corpo morto, intacto, jaz exposto em um caixão de vidro: “Desta formosura, ninguém pode dizer que seja passageira, vã ou ilusória. Ela flutua, flor privilegiada, sobre as correntezas do tempo” (LINS, 1980, p. 14). Algumas páginas adiante, será ele mesmo alçado a esse tempo sem tempo, em uma espécie de experiência epifânica:

De súbito, na catedral, solenes e com tal força que o fez estremecer, dobraram os sinos. Sentou-se perturbado. “Este é um momento que deverei lembrar, para todo o sempre, como um dos mais plenos de toda a minha vida”. E pensou que a soma de beleza, em redor, ultrapassava de uma tal maneira as medidas ordinárias, que seria justo erguer-se, como ante qualquer coisa de sagrado. Continuou sentado, ouvindo os sinos, fixando ávido a paisagem, cheia de placas de sol e de andorinhas. (LINS, 1980, p. 82)

Por outro lado, a anotação que Osman Lins faz das árvores que encontra – que sejam as árvores espalhadas pela cidade ou a centenária sequoia no “Jardin des Plantes” – devolve-lhe a sensação de que ele partirá e de que tudo seguirá seu fluxo normal, como as árvores, que ora secas e sem folhas, se tornarão verdes quando de sua partida; ou da sequoia, que

¹ Bernardette Soubirous foi a menina a quem aparecia a virgem, em Lourdes. Adulta, se dedicará à vida religiosa, morrendo muito jovem, aos trinta e cinco anos. Trinta anos após sua morte, seu corpo foi exumado, procedimento necessário como parte do processo de canonização. Verificou-se, no momento, que seu corpo estava intacto, mesmo depois de tantos anos sepultado. Interessante o contraste que ressalta Osman Lins entre o corpo da Santa e o rosário com que foi enterrada. Este, também exposto ao público, contudo separado da Santa, está ruído pelo tempo.

em sua antiguidade lhe devolve o tempo de sua infância, carregando para um outro tempo dentro do tempo:

Deixando a sequoia e sua insultante velhice duas vezes milenária, José rodeou o Jardim de Inverno. E reencontrou, inesperadamente, outra antiguidade, a sua infância, ante aqueles pés de baioneta, de avelós, ante aquelas palmeiras que havia outrora na casa de seu pai, na Rua do Rosário, enfeitando o quintal e que eram provisoriamente trazidas para a sala, em latas revestidas de papel de seda colorido, nos dias de Carnaval quando as primas chegavam do Recife. (LINS, 1980, p. 39-40)

Toda essa reflexão sobre o tempo suspenso parece se encaminhar em termos de um exercício do olhar, que parte dessa disposição individual e única, de um exercício imaginativo, sim, mas especialmente de leitura do mundo. É como se, ao ler o livro do mundo, Osman Lins estivesse marcando as passagens mais importantes, como se separasse ali, com canetas coloridas, o recorte significativo para ele². Nesse sentido, se existe o tempo da viagem e o tempo da leitura, itinerário e livro podem ser entendidos como espacialidades.

O recorte do espaço-tempo em Osman Lins parece, portanto, obedecer a um princípio imagético, em que a seleção vai criando telas imaginárias, fugazes porque sujeitas ao movimento do deslocamento e à passagem do tempo. Cabe ao escritor – e parece ser esse todo o cerne da reflexão – captá-las e reconstruí-las com palavras na espacialidade da página em branco, Habilidade compartilhada com J.W. Goethe³, pode-se inferir a partir das colocações de Bakhtin (2000) em *Estética da criação verbal*. Goethe tivera, segundo o teórico russo, a “especial aptidão para ver o tempo no espaço”, representando exemplo insuperável da visão artística sobre o tempo histórico. Cabe ressaltar que a análise de Bakhtin percorre

² Dante, na abertura de *Vida nova*, diz que vai transcrever naquele *libretto* os parágrafos mais importantes do livro de sua memória. Assim, especialmente nessa obra se encontram fortemente relacionadas memória e escrita. Ressalta-se, ainda, o caráter imaginativo das memórias registradas no livro, que parecem obedecer sobretudo a um critério artístico do autor. Sobre a metáfora da memória como um livro, ver a fundamental obra de Mary Carruthers, *The Book of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

³ Talvez o melhor exemplo disso seja a aventura com as sereias, em que uma parte do viajante se deixa levar por seu canto.

muitas obras de Goethe, mas se detém em momentos cabais de seu relato de viagem, publicado sob o título *Viagem à Itália*. Cito Bakhtin:

A simples contiguidade espacial (*neben einander*) dos fenômenos era profundamente alheia a Goethe; ele costumava preenchê-la, penetrá-la com o *tempo*, descobria nela o processo de formação, o desenvolvimento, distribuía as coisas que se encontram juntas no *espaço* segundo os elos temporais, segundo as épocas de geração. Para ele, o contemporâneo, tanto na natureza, como na vida humana, se manifesta como uma diacronia essencial: ou como remanescentes ou relíquias de diversos graus de evolução e das formações do passado, ou então como germes de um futuro mais ou menos remoto. (BAKHTIN, 2000, p. 247, grifo do autor)

A experimentação do olhar, nesse sentido, revela concomitantemente um aprendizado da imagem e do tempo, colocado em Bakhtin em termos de leitura. Segundo o russo, tal aptidão de leitura transforma quadros imutáveis e estáticos em um vivo organismo em movimento, dando a tais recortes o *status* de acontecimento.

Ora, o movimento da viagem, para além de deslocamento físico, propõe ao viajante uma aguçada compreensão da duração: marcada por um início e por um fim, ela espelha a própria vida. Por mais segura e planejada que possa ser, a viagem sempre sujeita o viajante ao risco, que pode ser lido tanto como imprevisto quanto como ocasião, momento propício para agir e realizar os desejos. É preciso, portanto, captar esse instante fugidio, aceitar o risco. Nesse sentido, a viagem se afasta da repetição, perturba o curso usual do tempo linear, aquele da rotina, do hábito, fazendo surgir um outro tempo, aberto ao insólito, o de um mundo desmedido, e por isso abundante e grandioso. E embora a aventura da viagem possa ser esse lançar-se no enigma do futuro, ela invoca, forçosamente, o passado. Daí a compreensão da memória não como a mera habilidade de armazenamento de lembranças, mas sim “como uma potência orgânica” que se nutre do passado para construir diferentes possibilidades de futuro. Isso talvez explique a recorrência das memórias de infância que irrompem do presente imagético em construção. Cito passagem bastante significativa nesse sentido:

Por outro lado, alterara-se a perspectiva com que desde sempre contemplara o passado. Acontecimentos de quatro meses antes, não pareciam muito mais recentes do que os sucedidos há sete ou nove

anos. Acontecimentos e figuras. Agrupava-se, em suas lembranças, uma população antiga, e criaturas de quem há pouco mais de um mês se despedira, passavam, em sua memória, a contemporâneas de personagens da infância, mortos ou desaparecidos, extraviados, quem sabe em que caminhos. Nem todos, no entanto, pareciam-lhe distanciados. Certos rostos, certas vozes – as vozes mais necessárias, os rostos mais amados – recusavam-se a admitir que o tempo interposto entre aquelas horas e o instante dos adeuses fosse contaminado pela extensão do espaço que os separava. Continuavam próximos, não perdiam sua força irradiante. Eram estes rostos, estas vozes, que lamentava estivessem separados de si pelos meridianos e pelos fusos horários que os mesmos compreendiam, a diferença de horas afligindo-o como um outro espaço, inserindo no espaço verdadeiro, tornando o oceano mais largo e revestindo-o de um sentido mágico. (LINS, 1980, p. 29-30)

A experiência do viajante, então, se dá na interposição das imagens de lugares captadas no presente, mas que são carregados do vivido e do possivelmente vivido, de toda forma vislumbrado, lançando-se em um porvir desconhecido e acessível apenas como possibilidade:

Então, vai olhar a cidade. As ruas cheias de riscos amarelos, indicando os lugares onde se deve passar, onde se pode passar, onde não é possível passar, onde se pode ter vontade de passar mas não passando, onde nem sequer se deve imaginar que se pode passar e onde nem mesmo é permitido sonhar que se passou. (LINS, 1980, p. 76)

Distorcido o tempo em seu constante movimento, resta uma memória que não se deixa limitar pela recuperação e representação do passado, mas que se permite lançar e se projetar em porvires múltiplos e intercambiantes. É quando o texto de Osman Lins joga mais uma vez, mesclando diferentes tempos futuros, e a narrativa assume um tom divertido de hesitação. Assim, misturam-se cidades, mesclam-se ruas, acontecimentos recentes e lembranças da infância:

Por outro lado, alterara-se a perspectiva com que desde sempre contemplara o passado. Acontecimentos de quatro meses antes, não pareciam muito mais recentes do que os sucedidos há sete ou nove anos. Acontecimentos e figuras. Agrupava-se, em suas lembranças, uma população antiga, e criaturas de quem há pouco mais de um mês se despedira, passavam, em sua memória, a contemporâneas

de personagens da infância, mortos ou desaparecidos, extraviados, quem sabe em que caminhos. Nem todos, no entanto, pareciam-lhe distanciados. Certos rostos, certas vozes – as vozes mais necessárias, os rostos mais amados – recusavam-se a admitir que o tempo interposto entre aquelas horas e o instante dos adeuses fosse contaminado pela extensão do espaço que os separava. Continuavam próximos, não perdiam sua força irradiante. Eram estes rostos, estas vozes, que lamentava estivessem separados de si pelos meridianos e pelos fusos horários que os mesmos compreendiam, a diferença de horas afligindo-o como um outro espaço, inserindo no espaço verdadeiro, tornando o oceano mais largo e revestindo-o de um sentido mágico. (LINS, 1980, p. 29-30)

Cabe retomar, aliás, a referência feita anteriormente a Goethe. Ambos, Goethe e Osman Lins⁴, empreenderam suas viagens, ainda que tão distantes temporalmente, na mesma etapa da vida. Ao iniciar seu périplo, Goethe contava com 37 anos; Osman Lins, por sua vez, celebra seu 37º aniversário durante a viagem. Inevitável aproximá-los ainda de Dante Alighieri, cujo “meio caminho da vida”, fórmula já canonizada da abertura de sua obra máxima, se deu quando contabilizou 35 anos de idade. Ora, para além de mera coincidência, “o meio do caminho da vida” parece ser de fato instigante para a decisão da escrita. Para Roland Barthes, trata-se sobretudo de uma virada, de uma tomada de consciência que se transforma no desencadeador da escrita. Em *A preparação do romance*, Barthes conclama uma espécie de restituição do sujeito daquele que escreve, considerando a relevância da idade nesse processo:

a idade é parte constituinte do sujeito, ainda que não se considere jamais a idade como um elemento do sujeito, exceto quando se é jovem, quando há um mito da juventude. Mas desde que o sujeito não é jovem mais, ele passa a uma sorte de *no man's land* da idade e não

⁴ Gostaria, apenas a título de curiosidade, de ressaltar a proximidade dos dois textos, o de J.W. Goethe, *Viagem à Itália*, com o de Osman Lins. No fragmento “Volta”, Osman Lins (1980, p. 134) se coloca a observar os detalhes do solo, assim como o faz Goethe nas primeiras entradas de seu diário, ao notar as diferenças entre os lugares de seu próprio país: “Com hora e meia de viagem, ou duas, ao pé da Cordilheira Bética, altera-se a morfologia do terreno: terra calcinada, ao pé das montanhas escuras. Árvores pequenas e raras. Lago nenhum, nenhum poço. Céu de um azul rutilante.”

se fala mais de sua idade; ora, a idade sempre faz parte do sujeito”.
(BARTHES, 2015, p. 15)

Daí ele passa à observação de que o “meio do caminho” da vida não é, propriamente, a metade dela, mas se refere sobretudo a um acontecimento, uma mudança expressiva na vida que levaria o sujeito a níveis mais aprofundados de consciência de si. Ele continua:

Um tipo de tomada de consciência *total*, aquela precisamente que pode determinar e consagrar uma viagem, uma peregrinação em um continente novo, o que Dante chama de *la selva oscura*, a floresta obscura, ou se preferir, uma iniciação. Quando algo é produzido como parte de um trajeto de iniciação, pode-se dizer que é o meio do caminho da vida. E no caso de Dante, vocês sabem que há um iniciador, que é Virgílio. (BARTHES, 2015, p. 15, tradução minha)

A idade seria, portanto, a evidência da constatação de que o sujeito está inserido em um tempo que passa, de que ele é, precisamente, mortal. O sujeito aí se sentiria impulsionado a dar sentido ao restante do tempo que ainda pode ter. Exemplo importante desta tomada de consciência, para Barthes, é Marcel Proust, que ao sentir seu próprio envelhecimento começa a escrever *Em busca do tempo perdido*: “Diria que Proust de fato está à parte no mundo literário por esta razão, que é uma espécie de Herói não heroico, em quem se reconhece *aquela que quer escrever*” (BARTHES, 2015, p. 30). Nesse sentido, vejo como perfeitamente possível a classificação de Osman Lins entre aqueles que querem escrever – e seu percurso biográfico relata bem isso. Seu desejo de escrita o impulsiona para uma cidade que pode ampará-lo, que dará a ele a experiência necessária para a continuação de seu trabalho.

Gostaria, já me encaminhando para o fim, de citar um fragmento de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, que me parece condensar nesses versos linhas bastante do que foi possível discutir aqui:

[...] eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro nunca nenhures em nenhuma outra parte ninguém para preenchê-lo em meu lugar e isto poderá ser o fim do jogo mas não haverá prelúdio nem interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós nada conta senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo e estou só e solto nato e morto nulo e outro neste afinal instante lance em que me entrego todo. (CAMPOS, 2004, p. 41)

Busquei com esta breve análise evidenciar que há algo para além da viagem na viagem, e que há certa quietude contemplativa no movimento: mover-se para fora de seu país implica uma viagem para dentro de si mesmo. Escrita e viagem, assim, se coadunam como forma de dar sentido à vida, e viver pode ser também pensado como ler-escrever o mundo. Em *Marinheiro de primeira viagem* lê-se, portanto, o atlas de um escritor em uma cidade enciclopédica, em pleno trabalho criativo: um livro em que a viagem é o começo e o fim, um livro de viagem em que a viagem dá ser ao livro, em que viagem é o próprio livro. Daí aquele começo no fim. Daí esse fim-começo, que se abre à tessitura de infinitas tramas.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman*. Paris: Seuil, 2015.
- BORGES, Jorge Luis; KODAMA, Maria. *Atlas*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 2013.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura da diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ENTREVISTA a Ítalo Calvino, 1974. Subtítulos en español. [S. l.: s. n], [1974]. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal Pliego Suelto. Disponível em: <https://bit.ly/3AujJ3M>. Acesso em: 9 nov. 2021.
- LINS, Osman. Diário de bordo. *Instituto Cultural Osman Lins*, Acervo, [s. l.], [1956-1961]. Disponível em: <https://osmanlins.org/>. Acesso em: 9 nov. 2021.
- LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1980.