

## O leitor organizador: espaço narrativo em *O pássaro transparente*, de Osman Lins

---

### The Arranger Reader: Narrative Space in *Pássaro Transparente*, by Osman Lins

Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira\*  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Luiz Antônio Mousinho\*  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

363

---

**RESUMO:** O artigo procura analisar *O pássaro transparente*, de Osman Lins, conto de abertura do livro *Nove, novena* (1975) - considerado um marco na obra do autor, por ter dado início a uma fase de intensa experimentação formal. Desde a organização da narrativa - que conta com dois narradores e um enredo tido pela crítica como centrífugo (RIBEIRO, 2016) - às estratégias de ambientação espacial, é possível perceber o caráter metaficcional (WAUGH, 1984) que permeia a obra e aparece intimamente ligado à construção do espaço e das personagens do conto. Tais estratégias são postas de maneira a exigir do leitor operações de ordenamento, transformando-o em um leitor organizador.

**PALAVRAS-CHAVE:** O pássaro transparente. Conto. Metaficção. Espaço.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze *O pássaro transparente*, written by Osman Lins in his book *Nove, novena* (1975) - which is considered a milestone in the author's work, as it began a phase of intense formal experimentation. From the organization of the narrative - which has two narrators and a plot considered by the critic as centrifugal (RIBEIRO, 2016) - to the strategies of spatial setting, it is possible to perceive the metafictional character (WAUGH, 1984) that pervades the work and appears intimately linked to the construction of the space and the characters of the tale as well. Such strategies are put in such a way as to demand from the reader ordering operations, turning him into an arranger reader.

**KEYWORDS:** O pássaro transparente. Short story. Metafictional. Space.

---

\* Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

\* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

## Introdução

Com *O pássaro transparente*, Osman Lins abre o livro de contos *Nove, novena* (LINS, 1975), considerado pela crítica um marco na obra do autor, inaugurando uma fase de intensa experimentação formal (RIBEIRO, 2016). Lins dedicou-se a buscar novas formas de estruturar suas narrativas e, dessa maneira, realizou uma obra em que o processo de criação aparece de forma muito marcada.

Neste trabalho, buscamos realizar uma análise de *O pássaro transparente*, levando em conta, principalmente, essa estruturação presente na obra, à qual Renata Ribeiro chama de retabular (2016), uma vez que ela se assemelharia a um retábulo de altar, cujas cenas dos santos estão postas uma ao lado da outra, oferecendo todos os acontecimentos sem uma ligação direta de causalidade entre uma e outra, dependendo da capacidade do observador de relacioná-las entre si para estabelecerem uma ligação. Para isso, procuramos observar como a metaficção está presente na prosa osmaniana. Tendo em vista que a autoconsciência serve a propósitos estéticos, buscamos compreender como ela está posta na narrativa relacionando-se com os elementos que a constituem.

364

No caso do conto estudado, há uma organização incomum, onde dois narradores - um observador e um personagem - dão conta de vários momentos distintos da vida do protagonista, sem relacioná-los diretamente, deixando ao leitor a tarefa de fazê-lo. Para tanto, é necessário que o leitor esteja atento aos indícios postos pelo espaço ficcional; elemento de extrema importância para a apreensão dos sentidos no texto.

No presente trabalho, buscamos apoio nas considerações de Gustavo Bernardo (2010), Linda Hutcheon (1980), Robert Stam (1981) e Patricia Waugh (1984) para tratar do fazer metaficcional que, como observado, possui grande importância no conto. Também recorreremos às considerações de teóricos tais

como Luiz Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001), Oziris Borges Filho (2014) e o próprio Osman Lins (1976), que também se dedicou ao estudo da teoria literária, desenvolvendo uma tipologia do espaço; fato que podemos relacionar ao seu esmero no tratamento desse elemento em sua obra ficcional.

### ***O pássaro transparente: espaço narrativo e metaficção***

O conto de Osman Lins possui uma série de elementos que fizeram com que fosse considerado pela crítica como inovador em sua forma. Alguns desses elementos acabam evocando certa autorreflexividade que estabelece forte relação com a construção do espaço narrativo. A fim de atingirmos o nosso objetivo, é preciso discutir a metaficção como procedimento artístico para perceber em que medida tais procedimentos colaboram com a construção de sentidos no conto. Por essa razão, também privilegiamos o espaço ficcional em nossa análise, uma vez que essa é uma categoria de suma importância na obra, com a qual os procedimentos metaficcionais do conto acabam se relacionando.

Para começarmos a pensar na chamada arte autorreflexiva, podemos recorrer à conceituação de Gustavo Bernardo (2010). Segundo ele, a metaficção pode ser compreendida “como uma ficção que explicita sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor” (2010, p. 185). Linda Hutcheon, para tratar da arte que emprega procedimentos metaficcionais, usa o termo narcisista. Em sua colocação, ela deixa claro que, ao fazer uso do termo, rejeita os significados pejorativos atribuídos a ele pelo senso comum. Ao utilizar “narcisista”, a autora esclarece que pretende atribuir-lhe um caráter alegórico, tratando de uma ficção que inclui em si comentários sobre ficção, sobre a sua própria construção. Uma arte que olha para si (HUTCHEON, 1981).

Embora os estudos sobre metaficção sejam relativamente recentes, tendo ganhado expressão nas últimas décadas do século XX, obras literárias muito anteriores ao realismo do século XIX já continham um caráter autorreflexivo. Robert Stam (1981, p. 54) fala sobre uma tradição contínua do romance autorreflexivo, que se iniciou com Miguel de Cervantes.

Autorreflexiva, narcisista, antilusionalista, autoconsciente (WAUGH, 1984), (HUTCHEON, 1980), (STAM, 1981), (BERNARDO, 2010) - muitos são os termos empregados pelos teóricos que se dedicam ao estudo da metaficção ao mencioná-la. E todos esses termos acabam por chamar a atenção para o descortinar dos procedimentos de composição artística. A metaficção é a ficção que se debruça sobre si, ela pode desnudar sua própria estrutura, fazer-se ver como ficção, assim como pode empregar procedimentos que tragam ao leitor a reflexão sobre o fazer artístico ou sobre o jogo de narrativas e molduras no qual o ato de fabular está posto.

Outro elemento de destacada importância na narrativa, através do qual, em vários momentos, as estratégias metaficcionais são aplicadas é o espaço. Em suas considerações teóricas, Osman Lins enxergou de que maneira o espaço se apresenta relacionando-se com os outros componentes da narrativa. Para ele, com exceção de alguns casos, já pouco habituais, “tudo na ficção sugere a existência do espaço” (1976, p. 69). A sentença de Osman Lins exprime a sua percepção de que todos os elementos de uma narrativa suscitam o espaço. As personagens, a ação, o tempo, tudo decorre em um determinado espaço. Mesmo quando se trata de uma introspecção, um sonho, ou uma memória, eles irão se dar no espaço psicológico. Para Luiz Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira,

se criamos uma personagem ficcional, vamos posicioná-la relativamente a outros elementos de nosso texto. Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em

relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67-68).

Mas apesar da quase onipresença do espaço, quando o pensamos enquanto categoria narrativa, constatamos um número pequeno de estudos que se dedicam a ele, se compararmos a outras categorias, tais como o tempo ou a personagem. Para ilustrar essa discrepância, Oziris Borges Filho (2014) faz um breve apanhado dos teóricos que tão bem discorreram sobre o tempo ao longo do século XX. Na mesma época, o número de estudos sobre o espaço era inexpressivo. O próprio Osman Lins, autor do conto tratado neste trabalho, ao exercer seu trabalho como crítico literário, deparou-se com esse problema. Ao tratar do espaço romanesco em Lima Barreto, Lins criou sua própria tipologia do espaço narrativo e o fez com maestria. O autor, com seu ensaio, contribuiu muito para novas reflexões acerca do papel do elemento espacial na constituição e no desenvolvimento da narrativa. No entanto, nas últimas décadas, assim como fez Lins, cada vez mais estudiosos têm se debruçado sobre a espacialidade narrativa. Mas por qual razão essa mudança de direção tem acontecido? Ainda de acordo com Borges Filho, cada vez mais obras têm dado maior importância ao espaço, em detrimento de tempo e enredo. Isso, porque, cada vez mais, tem-se a construção de personagens menos heroicos, que não mais realizam grandes ações, mas que têm sua jornada cada vez mais centrada em suas reflexões e introspecções.

Quando pensamos nestas obras mais recentes, ditas contemporâneas, interessamos, particularmente, a maneira como engendram a questão da espacialidade, em particular ao tratar de sua relação com as personagens, muitas vezes conferindo ao espaço o coprotagonismo da trama.

Osman Lins (1976) diz que o limite entre espaço e personagem pode ser vacilante, exigindo nosso discernimento. Seja por uma relação de familiaridade e atração, seja por uma relação de inadequação e aversão. Ele ampara sua argumentação com um exemplo simples. Uma personagem que ao se despir de

acessórios, tais como um chapéu que pousa sobre uma mesa, incorpora ao espaço um elemento que antes fazia parte de seu figurino. Mas este exemplo simples é apenas uma ilustração, já que o próprio Lins desenvolve uma tipologia do espaço narrativo bem mais complexa e cheia de possibilidades para essa relação.

Santos e Oliveira tratam da proximidade entre as duas categorias discutindo a questão relacional da identidade do ser.

O ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como - ou seja: em relação a quê - esse algo está (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68).

Após deixar claro que não se deve procurar por respostas fechadas ao se analisar uma narrativa, que todos os seus componentes estabelecem relações intrincadas entre si e que não é possível encontrar em um deles uma relação simplista de causa e efeito, Lins (1976) fala das funções que o espaço pode desempenhar assumindo diferentes papéis. Ele identifica três funções mais comuns desempenhadas pelo espaço. São elas: caracterizar as personagens, influenciar (propiciando ou até mesmo provocando) as ações das personagens, ou situar as personagens.

Em sua teorização do espaço, Lins discute dois aspectos fundamentais que derivam do espaço enquanto categoria narrativa. O primeiro deles é a questão da ambientação - um aspecto fundamental na composição do espaço que é definido por Osman Lins (1976). Para tornar a noção mais clara, ele estabelece um paralelo com a relação existente entre personagem e caracterização. Seria como se o espaço existisse no plano da história e a ambientação no plano do discurso. À medida que um autor realiza a ambientação de um espaço, ele está de fato construindo esse espaço, enriquecendo-o, aumentando sua importância na obra.

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para aferição do espaço levamos a nossa experiência do mundo. Para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

Através da ambientação, o autor constrói o espaço. Ele o compõe de cores, formas e texturas. A competência nessa construção é fundamental na elaboração do discurso.

Outra designação tipificada por Osman Lins que pode ser valiosa no nosso trabalho é a atmosfera. Noção que muitas vezes se liga ao espaço, mas que não necessariamente emerge dele.

Invariavelmente de caráter abstrato - de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. - consiste em algo que envolve e penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca (LINS, 1976, p. 76).

A habilidade teórica de Lins no tratamento do espaço pode ser observada na sua obra ficcional. Em *O pássaro transparente*, o autor engrandece o espaço, fazendo dele elemento fundamental para o desenvolvimento do enredo. Fato que discutiremos a seguir na análise do conto.

### **Ordenando o retábulo**

O conto de Lins narra a história de um homem, nascido em uma pequena cidade, filho de um comerciante abastado, que quer fugir do destino de suceder o pai nos negócios no local e tornar-se poeta viajando o mundo. No entanto, ele fracassa no seu intento e, contrário às suas aspirações iniciais, acaba assumindo o lugar do pai no interior. Já no título, o conto traz elementos metaficcionalis. O pássaro transparente que nomeia a narrativa é citado em uma conversa entre o protagonista e uma antiga namorada. Ela havia se tornado pintora e ele

menciona que havia visto o pássaro em um quadro dela que saíra no jornal. O pássaro transparente, cujo coração era possível ver e que possuía olhar de gente, dá nome à história e simboliza as aspirações artísticas do próprio protagonista, que antes de assumir o lugar do pai sonhara em ser poeta. Os poemas que ele escrevera, os quadros que ela pintara, o pássaro emoldurado na tela e reproduzido no jornal, o fazer artístico tematizado, todos esses elementos trazem a arte para a atenção do leitor e são dados que reforçam o caráter metaficcional da obra.

A transparência do pássaro que deixa ver o coração aponta para uma arte que deixa ver dentro de si, o que há na constituição do pássaro, o que há na constituição da arte. A escolha do título desvela um apontamento para esse processo que se faz ver, que revela seus fundamentos e estruturas.

A inovação identificada pela crítica no conto advém de sua estrutura, que podemos identificar como metaficcional. A narrativa do conto não aparece linearmente organizada. Ela se dá de maneira fragmentada, em momentos que não estão interligados diretamente pela narração. Ao fazer isso, Lins se aproxima da dinâmica da vida humana. A fabulação é a capacidade humana de organizar uma representação da realidade, mas a vida acontece por meio de tempos e espaços caóticos, que, posteriormente, tentamos ordenar como discurso para realizar a cognição. A literatura tradicional, de cunho oitocentista, estabelece uma estruturação baseada em desdobramentos causais entre os eventos narrativos apresentados. Robert Stam relata a crítica dos modernistas à arte realista justamente por essa característica.

Os modernistas insinuem que as histórias são todas mentirosas. Afinal, a vida não é uma segmentação de histórias ordenadas com princípio, meio e fim. A aventura da arte transforma as ocorrências triviais da vida em aventura literária, mas não torna “verdadeiras” as histórias dela resultantes. Essas são apenas o produto do jogo de fabulação da mente humana com os materiais desprezíveis e insignificantes da existência (STAM, 1981, p. 84)



*O pássaro transparente* traz um ordenamento nada convencional e se afasta desse modelo de arte condenada pelos modernistas. Enquanto arte, ao utilizar essa organização episódica, não ancorada em causalidades imediatas, o conto iconiza, inscreve na linguagem, o ordenamento caótico do que é tido como real. Esse procedimento faz com que os fragmentos de tempo e espaço dispostos se mostrem assim, sem que o narrador os organize em um *continuum*. Ao mexer em uma propriedade tão tradicionalmente literária, cria-se um paradoxo: quanto mais se aproxima do caos em que o mundo está posto e se distancia de uma organização literária tradicional, mais o conto de Lins evidencia seu caráter de construção ficcional. Há um incômodo pela falta de uma ligação explícita entre os diversos momentos apresentados na narrativa. Essa falta leva o leitor ao estalo da literatura autoconsciente. Há uma relação de mão dupla nessa construção. Afinal, como afirma Patricia Waugh, “ao problematizar seu próprio processo de construção, tais escritos [metaficcionais] não apenas promovem um exame das estruturas narrativas da ficção, mas também exploram as possibilidades de ficcionalização do mundo fora do texto literário” (WAUGH, 1984, p. 2).

Os diferentes pontos de vista mobilizados são dados de maneira crua. É como se o texto não tentasse se apropriar do relato para organizá-lo, de maneira mais tradicionalista, em um bloco com sentido, mas como se deixasse que impressões, fragmentos, memórias e visões de momentos legassem ao leitor a tarefa de fazê-lo e é aí que o espaço se mostra fundamental, pois é também através dele que o discurso aparece organizado.

Das inovações presentes no conto, talvez a mais evidente seja a presença de dois narradores. Não há apenas mudanças no foco narrativo, mas há, efetivamente, a mudança de narrador durante todo o conto. É muito comum que se faça confusão entre a narração e a focalização. Para deixar clara a distinção entre narrador e focalizador, Gérard Genette procura distinguir a distinção entre esses dois aspectos, assinalando que há uma incômoda:

confusão entre aquilo que chamo aqui modo e voz, ou seja, entre a pergunta qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? E esta bem distinta pergunta: quem é o narrador? - ou, para adiantar a questão, entre a pergunta “*quem vê?*” E “*quem fala?*” (1995, p. 184).

Compreendida a questão, voltemos ao conto. Ele se divide em blocos de dois parágrafos em que narrador personagem e narrador observador se alternam, cada um em um parágrafo, dando conta de um momento da vida do protagonista, a partir de perspectivas diferentes.

Indefinido, um rosto de oito anos. Cabelo fino, claro cobrindo a testa. Pensativo, debruçado à janela da cozinha, olha o gato de manchas pretas e brancas debruçado no muro [...]  
Você me olha de cima, porque está no muro. Mas vou ser um homem, vou viver cem anos. Crescer. E quando for mais alto que portas e telhados, onde estarás? Hein? Sentado onde? Olho para você e já vejo a ossada brilhando no monturo (LINS, 1975, p. 9).

Na passagem acima, há o exemplo dos dois narradores dando conta do mesmo momento. Nela, o protagonista ainda criança olha um gato que passa no muro de sua casa. Temos o narrador-observador que descreve a cena e o espaço, ambientando-o, para usar o conceito do próprio Lins. Em seguida, o narrador-personagem aparece comentando a situação e deixando-nos ver seus sentimentos. Essa estrutura só é quebrada pelos parágrafos dedicados aos diálogos entre o protagonista e a antiga namorada.

Nesse jogo de narradores, o narrador-observador vai preparando a cena para que o narrador-personagem possa ir desfiando suas considerações íntimas, suas reflexões e memórias. Os dois procedimentos narrativos dados no conto nos colocam diante de uma estratégia que identificamos como metaficcional. Afinal, as duas maneiras de narrar chamam a atenção para a narração em si, evidenciando a estrutura da obra.

O sentimento interiorizado proveniente do narrador-personagem aparece fortemente marcado pela espacialidade. Pensando tanto em Lins (1976), quanto em Santos e Oliveira (2001), vemos a questão espacial aparecer em razão da

identidade relacional do ser. O personagem aparece marcando a sua sensação de repulsa e inadequação pelo espaço ao estabelecer uma relação direta entre o ficar na cidade e substituir o pai, cumprindo a repetição de seu papel classe na sociedade, coisa que ele rejeitara, e ao qual agora se vê preso. É o que fica claro no trecho em que aparece jovem, de volta à casa dos pais, martirizando-se em seu quarto, pela sensação de derrota por ter voltado.

Novamente as ordens execráveis, novamente esta cidade imóvel, estas ruas que só um abalo de terra modificaria, novamente a vida que detesto, fanada e oca, esta condenação. [...] Vou aceitar o destino que me deram. Mas não de ver quem voltou. Dirão, um dia, que melhor seria houvesse feito eu por longe minha vida. Vão desaparecer. Serei o rei, o dono deles todos. (LINS, 1975, p. 12).

Nesse trecho, fica nítido como o personagem associa seu destino à sua permanência na cidade. Ao voltar a seu lugar de origem, ele não volta apenas ao espaço físico, ele volta ao espaço social, familiar e psicológico do qual queria fugir. Essa volta forçada pelas circunstâncias poderia ensejar resistência, mas isso não acontece. Pelo contrário, ele não pensa em ir embora novamente em outro momento, ele não fica sob a condição de tentar se opor às obrigações sociais e morais que sua permanência lhe incumbia. Ele fica e se deixa tomar por completo por todas as coisas que repudiava, fica e aceita entregar-se a um destino que, estando naquela cidade, ele considera inexorável.

É também a construção do espaço, através da ambientação, que vai nos proporcionando inferir a atmosfera da cena e mesmo a posição das personagens no quadro geral da narrativa, suas posturas diante da situação.

Ela sorri, seu dente de ouro brilhando à luz do poste, que desce por entre os ramos do ficus: parecem, a moça e ele, presos naquela rede feita de cacos de sombra e manchas claras. A mão erguida abrange a rua desolada, as calçadas úmidas, o cheiro de terra molhada que os envolve, os latidos de cães, as portas e janelas fechadas (LINS, 1975, p. 24).

Nessa cena, o protagonista, ainda jovem, aparece em uma conversa, durante o namoro clandestino com a moça de quem se separaria no futuro. O namoro se dá na penumbra da noite, nas ruas desertas da cidade, os dois, desprovidos de qualquer poder de levar a relação adiante, conversam sonhando com o que viria. Os planos de um futuro pleno e dinâmico vão em direção a outros lugares, mais uma vez, o sonho, a motivação, a glória são depositados no espaço. Os dois anseiam por fugir da pequena cidade e conhecer o mundo. Com a descrição espacial da pequena cidade em contraste com a descrição de Recife, a namorada marca bem a diferença entre liberdade e prisão, estagnação e movimento, estabelecidos nos dois espaços opostos.

Você está certo, eu também acho essa cidade mesquinha. Quando leio os jornais do Recife e vejo tudo o que acontece lá, entristeço. Chegam transatlânticos, príncipes, artistas de cinema, tem aeroporto, zoológico, biblioteca pública, muitos cinemas, paradas militares, bondes, rio atravessando a cidade, prédios de muitos andares. Ruas calçadas. E são bem diferentes destes, os postes de iluminação. Aqui: trilhos de estradas de ferro pintados de negro. Os de lá: roliços, bordados, cor de prata, com as armas da república (LINS, 1976, p. 16 - 17).

É na descrição do espaço, na sua ambientação, que a personagem ressalta as diferenças fundamentais entre um espaço de repulsão e um espaço de atração. Os elementos que compõem essa ambientação aparecem como signos de prosperidade que a cidade natal dos personagens desconhece.

Infância, juventude e maturidade do personagem são mostradas em diferentes momentos, sempre narradas no presente, outra particularidade. Afinal, como nos diz Benedito Nunes (1995), o tempo na literatura tende a estar no passado, pois o narrador organiza seu relato do que já aconteceu. No entanto, no conto de Osman Lins, os dois narradores organizam seu discurso sempre no presente, no máximo, rememoram algum fato passado, mas toda a ação é contada como se fosse descrita no momento em que acontece. Os narradores apresentam a ação como se estivesse se desenvolvendo no presente, por isso a ambientação se faz tão importante. A atmosfera que emana do espaço nos revela muito do contexto em que o personagem se encontra no momento do ocorrido. Assim

como ocorre na cena em que os namorados adolescentes devaneiam sobre partir, no momento em que, já maduro, o protagonista recebe a tia que vem lhe pedir o perdão de uma dívida, a atmosfera nos revela como aquele personagem acabou forjado, em que pé se encontra aquela situação.

Faz uma hora que a ceia terminou, os três lugares das crianças estão desocupados, elas dormem. Sentado à cabeceira da comprida mesa, da qual a empregada não retirou ainda as xícaras com restos de café, a manteigueira vazia, os pratos e os talheres (só o fará, é ordem, quando todos se erguerem) o homem, sem gravata, as mangas da camisa arregaçadas, ouve impassível as razões de uma velha de negro (LINS, 1976, p. 10-11).

Não temos nenhuma informação que contextualize a transição do personagem, temos apenas o relato do presente, do que se passa naquele momento, em um fragmento de vida separado. No entanto, é na descrição espacial que vamos reunindo indícios da situação e da personagem. O ambiente sério, a mesa ainda posta, que permanece assim por uma ordem anterior cristalizada. O estar sentado à cabeceira da mesa comprida, revelando que o personagem, agora, é o chefe da família. Tudo vai compondo o panorama que nos permite inferir as informações que o narrador sonegou até ali.

Quando se dirige ao gato, ainda criança, o protagonista manifesta seu desejo de superioridade, a mesma empáfia é demonstrada à namorada de adolescência, a quem ele trata com arrogância fazendo questão de dizer-lhe que seus futuros estariam separados. Quando conversam sobre “atravessar o mar”, a menina lhe diz que haveriam de fazer essa viagem. Neste momento, a soberba paterna, que ele alega detestar, se manifesta. É de sua posição, de herdeiro privilegiado, que a personagem parece tirar a certeza de um futuro de glórias que lhe seria proporcionado por seus pretensos dons artísticos. Já a ela, por ser quem é, ele atribui a previsão de um futuro ordinário, pequeno, permanecendo na cidade e casando-se com um homem simples, indigna de seguir com ele para sua vida de excitação e grandeza.

Havemos, ela diz *havemos*. Eu, não tu, farei essa viagem. Não sabes o que disse um poeta, desiludindo a sua namorada, decerto parecida contigo e que imaginava continuar ligada para sempre a ele? “Eu sou Goethe!” Também sou alguém, serei um nome, sinto força em mim. Conforto, dinheiro do pai, família, cidade natal, tudo abandonarei. O que sou destinado a conquistar, desconheço ainda. Mas sei que um dia voltarei aqui, rodeado de glória. Teu marido será empregado no comércio ou talvez escrevente no cartório, terás um lar e filhos; mas teu orgulho maior, a ninguém confessado, virá de seres o que és agora: a testemunha de minha adolescência. Eu sou Goethe. (LINS, 1976, p.17)

Logo a seguir, sem nenhuma transição, do momento em que o personagem declara suas previsões de futuro, temos um parágrafo que já se inicia descrevendo seu casamento. A mesquinhez que ele havia previsto para a antiga namorada é explicitada em cada detalhe da cerimônia que sacramenta seu enlace com a personagem Eudóxia, única a ganhar um nome no conto. Um momento que ele define como a união entre duas fortunas, fato planejado e realizado pela vontade de seu pai. Eudóxia aparece descrita por ele como a figura cuja ganância e avareza acabariam por torná-lo cada vez mais próximo de se tornar o homem que nos é apresentado no começo do conto, fazendo cálculos sobre como negará o perdão da dívida da tia para tomar-lhe a casa.

Só mesmo o padre ouve sua prática, adequada, pela extensão, à importância de nossas duas famílias e à recompensa em dinheiro. Essas palavras dele, sei por onde se escoam. Não fogem pelas portas nem pelas janelas; desaparecem a meu lado, para sempre, sugadas por este poço ao qual liguei minha vida e de quem sinto o ossudo cotovelo [...] ela tudo sorve e nada a alimenta. A ninguém, coisa alguma, nunca, devolve ou doa.[...] Unimos duas fortunas e duas indigências. Só. (LINS, 1976, p. 18-19)

O personagem, frustrado por não ter conquistado a glória na arte e a vida que achou que teria, decide então receber a herança que lhe era de direito e o faz com afinco, odiando ser quem é, mas empenhando-se no processo do qual é vítima e, ao lado da esposa, também algoz. A concretização do processo se dá na breve cena que narra o funeral do pai.

Dois rostos, um derrisório e solene, de perfil no travesseiro alto, mandíbula presa num lenço, outro de frente, mordaz, fixando o morto, ambos imóveis. O perfil - em vida não era assim: nítido - dá uma impressão de juventude, não obstante o bigode cor de prata suja;

o contemplador, pelo contrário, está envelhecido, e assim os dois parecem estudos quase superpostos - um em repouso, outro contraído - do mesmo rosto. (LINS, 1976, p. 13).

O narrador em terceira pessoa observa a semelhança física entre pai e filho naquela hora, em que os rostos contrapostos são como duas versões do mesmo homem. Porém, o filho, vivo, parece mais velho que o pai, cuja jovialidade nas feições só é nítida na morte, quando deixa de ser o patriarca que comandava seus bens e sua família tão rigidamente. Essa observação pode nos sugerir que a vida de senhor de bens e armazém tenha sido para o pai um fardo tão pesado quanto é no presente para o filho. Algo como um mal necessário que era preciso passar adiante. Um processo concluído em sua morte e atestado pelas palavras do protagonista, que se dirige ao pai dizendo que havia desde sempre um morto dentro do patriarca. Um morto que teria dirigido a vida do homem e imposto ao filho as regras de uma vida sem paixões ou aventuras, uma vida em que o armazém da família, casas de aluguel e a posição social na cidade seriam as “representações do grandioso e do eterno”. O filho diz que sempre havia sonhado em ver o pai assim, despido de seus poderes e vontades, no entanto, os poderes e vontades do pai atuaram no filho até ali e o transformaram de tal maneira que não havia como voltar atrás.

Pois bem, eu recebi a herança. Renunciei, para sempre, a qualquer expressão pessoal do ato de viver. Desposei a mulher que o senhor decidiu ser a indicada para mim, estou impregnado de tudo que detesto, corrompi-me, gosto de ser respeitado, dono de riquezas que haverão de crescer, trago o senhor em mim, nunca deixarei esta cidade. Sou o continuador, o submisso, o filho. O pai. (LINS, 1976, p. 13).

É novamente ao pai que o personagem retorna no fim do conto, após a descoberta da fama da ex-namorada como pintora de sucesso. Ele vai ao armazém, em busca de seus antigos poemas. Um fato que não parece aleatório, escolher o armazém, símbolo maior da riqueza da família e da posição que ocupa, para guardar os antigos escritos poéticos que julgava serem seu destino. Ele os lê pensando em como havia mudado desde que os escrevera, chegando à conclusão de que mesmo então já havia algo de vil nele. “Fosse de outro modo,

não seria com desdém, condescendência e orgulho que mostraria a *ela* esses trabalhos” (LINS, 1976, p. 19). Tal vileza é por ele atribuída ao seu coração que, já naquela época, não seria limpo. “Reconheço que viviam nele, desde esse tempo, muitos dos repulsivos bichos que a diligência de meu pai nutriu e que fazem de mim, hoje, um viveiro sombrio.” (LINS, 1976, p. 19).

Por fim, ao comparar seu destino e o destino da antiga namorada, o personagem conclui que ela, sim, soube dominar as próprias mãos, usá-las para construir algo para si, enquanto ele teve as suas deformadas, paralisadas e incapazes de fazê-lo “quebrar a casca e descobrir um modo criador e livre de existir” (LINS, 1976, p. 20).

Ela amestrou as mãos da sua juventude, fez com que lhe pertencessem. Quanto a mim - estas, cautelosas, quase sempre fechadas, não sei que sutil e laborioso processo as engendrou - em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações perdi as minhas? (LINS, 1976, p. 20).

Para ele, o lugar que ocupava, o espaço ao qual acabou preso, herança maldita de seu pai, era o limitador que o havia incapacitado e feito com que perdesse as mãos para criar e o prumo da vida.

### Considerações finais

Neste trabalho, analisamos o conto *O pássaro transparente*, de Osman Lins, priorizando as questões espaciais, fortemente marcadas na obra. O conto do escritor pernambucano abre o seu livro *Nove, Novena*, considerado um ponto de revolução em sua obra, apresentou uma série de inovações formais que atraíram a curiosidade da crítica. Em *O pássaro transparente*, Lins constrói um enredo centrífugo, que se dilui e depende do leitor para se ordenar. Essa característica evoca um forte caráter autorreflexivo, afinal, ao deixar ao leitor a incumbência de organizar o discurso, o conto o força a prestar atenção à estrutura, fazendo-se, assim, agudamente metaficcional.



Organizado em uma estrutura chamada por Renata Ribeiro (2016) de retabular, o conto se estrutura pela sucessão de vários fragmentos da vida do protagonista, em tempos distintos, sem que seja feita nenhuma transição entre um momento e outro. Os fragmentos temporais aparecem divididos entre dois narradores, um observador, que cuida da descrição, e um personagem, que nos revela sua disposição de espírito no momento. Essa estrutura, que dispensa os recursos tradicionais de organização do enredo, lança mão, fortemente, das questões espaciais, fazendo dessa categoria narrativa um caminho importante para que o leitor consiga desvelar a narrativa.

Pudemos observar como Lins, além de escritor de ficção, atuou como teórico e crítico literário, engendrando uma tipologia do espaço que nos permitiu observar em sua própria obra a construção de um espaço que pode ser influenciador da ação, que pode caracterizá-la, situá-la, que pode fazer com que importantes noções, como ambientação e atmosfera, destaquem-se enriquecendo a obra de sentidos.

#### REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *Arte poética*, trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BORGES FILHO, Oziris. O espaço na literatura e no cinema. In: FILHO, Oziris Borges et al. *Espaço, literatura e cinema*. São Paulo: Todas as musas, 2014.

BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Revista Aletria*. Vol. 15. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

FRANCO Jr., A. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONICCI, T; ZOLIN, L. *Teoria da literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Vega: Lisboa, 1979.

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

LINS, Osman. *Nove, novena: narrativas*. 2. ed. Série Escaladas. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª edição. Série Fundamentos. Editora Ática: São Paulo, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988. (Série Fundamentos).

RIBEIRO, Renata. *Nove, Novena e a escrita em “O pássaro transparente” de Osman Lins*. Signótica, Goiânia, v.28, n.1, p.209-232, jan./jun.2016.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*, trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Methuen, 1984.

Recebido em: 23 de julho de 2019.  
Aprovado em: 22 de outubro de 2019.