**VIAJANDO ATRAVÉS DOS GESTOS: DO ROMANCE ÉPICO AO TEATRO ÍNTIMO**

Ana Luiza Andrade (UFSC)[[1]](#footnote-1)

 Mulher bela, corpo amado

 São pontos iniciais

 Para viagens mais belas

 (Osman Lins, *Imprevistos*[[2]](#footnote-2))

 “...uma moral se enreda em volta de um gesto”

 (Benjamin, “O Contador de histórias”[[3]](#footnote-3))

 Para Ettore Finazzi-Agrò

**RESUMO:** Os gestos são residuais do ato de narrar no sentido de serem imagens formadas de palavras. Numa leitura benjaminiana, viajar através dos gestos do escritor significa que o gesto de narrar se renova ao se converter em câmera-olho ou ao ressurgir fragmentário. Do modo épico ao cinemático os fios narrativos se tornam fios de memória que viajam de um tempo ao outro. Fios que se unem e que se interrompem. Viagem ressignificante a de Osman Lins cujos gestos se escrevem, ao passarem do interior ao exterior e vice- versa, dramatizando a linguagem de modo performático.

**PALAVRAS-CHAVES:** Viajar, Narrar, Epos, Gestus.

**ABSTRACT:** The gestures are residual of the act of narrating in the sense that they are images formed from words. In a Benjaminian reading, to travel through the writer's gestures means that the gesture of narration is renewed when it is converted into a camera-eye or when it reappears fragmentary. From the epic to the cinematic mode, the narrative threads become threads of memory that travel from one time to another. Threads that come together and that are interrupted. Osman Lins' resignificant journey, whose gestures write themselves as they pass from the interior to the exterior and vice versa, dramatizing language in a performative manner.

**KEY WORDS:** Travelling, Narrating, Epos, Gestus.

**INTRODUÇÃO**

Narrar é viajar pela memória. E assim, também, viajar pelo tempo e pelo espaço. Para Osman Lins, de acordo com Ettore Finazzi-Agrò na abertura desse colóquio, a experiência da viagem que se faz palavra, ou o relato dos acontecimentos da viagem no dinamismo da escrita em seu princípio de construção é, em essência, a própria literatura.

O marinheiro sendo o viajante, personagem que volta do mar para contar as experiências da viagem, encarna, desde sempre, o herói épico que assim como o Ulisses de Homero, na astúcia de suas trocas com os estrangeiros, se perdia para se reencontrar em seus caminhos assim como, na volta rememorativa, esquecia para lembrar. Esse mesmo viajante continua até hoje a existir na moderna figura do narrador.

Em Osman Lins, o marinheiro é sempre um personagem admirado em vários de seus escritos ficcionais. Mais que isso, e mais do que na leitura crítica perspicaz e pioneira, de sua literatura autobiográfica (IGEL,1988), pode-se dizer que em sua própria produção, ele mesmo se torna a encarnação do narrador no sentido benjaminiano de contar as experiências vividas atribuídas ao narrador oral. Benjamin destaca a oralidade nos inícios do ato de contar histórias e suas derivações:

“Quem faz uma viagem traz sempre muito que contar” e imagina o contador de histórias como alguém que vem de muito longe. Mas não se escuta com menos agrado aquele que, ganhando a vida honestamente, ficou na sua terra e conhece as suas histórias e tradições. Se quisermos imaginar esses dois grupos e os seus representantes mais arcaicos, reconhecemos que um deles é o camponês, e o outro o marinheiro, que se dedica ao comercio. E na verdade, essas duas esferas de experiências produziram, de certo modo, as suas linguagens próprias de contadores de histórias, e cada uma delas preserva ainda, séculos mais tarde, algumas de suas características (BENJAMIN, 2018, p.141).

Para Benjamin, esses dois tipos de narradores – o marinheiro e o camponês – são princípios geradores de duas linhagens próprias de contar histórias, podendo se misturar, pois mesmo o mestre sedentário e os seus aprendizes de oficina já teriam viajado “antes de se fixarem na sua terra ou em terra estranha”. E completa, antecipando a produção moderna do narrador de Leskov: “Se os camponeses e os marinheiros eram mestres da arte de narrar, as corporações artesanais foram sua alta escola. Nelas se encontravam o saber de lugares distantes, trazido para casa pelos viajantes, e o saber do passado que o sedentário dominava.” (BENJAMIN, 2018, p.142).

 Na coletânea *O Sopro na Argila* (ALMEIDA, 2004*)*, escrevi sobre a reciclagem do caráter épico do gesto de narrar em Osman Lins como engenho, este tipo de matriz que faz girar as suas narrativas desde o sentido oral de um gesto épico artesanal de contar histórias, uma tradição que leva no berço desde sua origem nordestina (FREYRE,1934), até seu sentido residual, característico daquilo que fica, que é, no fim das contas, a marca impressa de um narrador, seu registro, assim como Benjamin entendeu o narrador em sua analogia com o artesão, alegorizado no ceramista que se conta por seu gesto manual, ao deixar sua “impressão no vaso da argila”. (BENJAMIN, 2018)

Essa “impressão” das mãos, produção artesanal deste modo próprio de narrar, quer dizer que, junto com as feições e as imperfeições do ato de narrar oral, ou mesmo entre o processo de esquecer e o de rememorar a experiência da viagem na volta à casa, na hesitação do contar o ocorrido, muito própria de um buscar o que houve na memória, é o que se expõe em um gesto único. Mas, se esse esquecimento implícito ao ato também pode ser entendido como o princípio da morte desse ato, o silenciar da narrativa, na observação de Walter Benjamin sobre o que acontece na volta dos soldados da guerra, já se entende como um emudecer próprio do sentido de ruína do ato de narrar, ou aquilo que desse momento em diante, está em declínio. Ou seja, aqui há o gesto de contar histórias perante a ameaça de desaparecer. Benjamin aponta outros fatores históricos no advento da modernidade contribuindo para esse declínio, dentre os principais: 1. a informação, com a introdução do valor de mercado da palavra; 2. o romance como um ato solitário e 3. a falta, ou a impossível transmissibilidade da experiência vivida.

 No entanto, tanto o declínio da oralidade como também a impossível transmissibilidade da experiência se tornam igualmente importantes para entendermos o gesto de narrar de Osman Lins. É importante lembrar que ele já destacava os *gestos rituais* como a morte dos *gestos vivos* em *Guerra Sem Testemunhas* (1969) e com isso já apontava para um “reinado” da escrita em sua “limitação” (LINS, 1975, p.178) a extinção da oralidade participando dela. Importante também destacar aqui que ele mostra sempre a “limitação” como potência, ao dizer : “As coisas reinam em suas limitações”, o que se observa analogamente à mudez da palavra de um personagem que vai ocorrer numa trama simbólica deste emudecimento, em uma de suas primeiras narrativas. Não é coincidência ela se referir especificamente aos gestos. E menos ainda, que em sua viva consciência do significado dos gestos como meio de produção, o escritor introduza a sua ficção, muito apropriadamente com a coletânea *Os Gestos* (1957), estes que podem voltar a ser lidos hoje a partir de um meio oral em vias de desaparecimento, com a imposição da linguagem escrita (ANDRADE, 2014, p.87).

Percebe-se, então, a evidência de que a linguagem emudecida, porém viva, do narrador-personagem da narrativa “Os gestos” traz uma mostra da experiência do emudecimento como um ato de narrar em declínio. Se na trama ele perde a voz como resultado de uma doença do corpo, essa perda, ao significar para além do sentido literal de emudecimento, como de fato se deve entender a escrita osmaniana, com Ettore Finazzi-Agrò - pois, afinal, ela precisa ser entendida com a astúcia dinâmica das trocas narrativas -, essa perda da voz se abre, numa leitura benjaminiana do texto, à questão maior *da perda da oralidade*. Essa distância gerada pelo corte da voz equivale então a um gesto épico infamiliar, um gesto de estranhamento que induz à reflexão. (FREUD, 2019) Pois o ato de gesticular do velho André sem o outro da escuta (os familiares ali não entendem nada do que ele quer dizer) é típico de uma fala descontínua absurda, uma fala desentendida, uma fala que traz consigo a impossibilidade de transmissão *implicando na urgência de mudança na sua relação com a linguagem,* pois ele não pode mais dizer o que deseja. Aí o mais próximo, o mais familiar, *se torna o mais distante, o infamiliar.*

 E ainda, neste gesticular do velho está implícita a visita rápida do marinheiro Rodolfo, um personagem amigo admirado pelo narrador, e a sua partida é por ele sentida como um lamento. É preciso dizer que no fim da vida Osman Lins se coloca, ele próprio, na posição desse velho, quando nas suas “últimas anotações” ele se vê doente, tal como seu personagem, olhando para fora da janela de seu quarto e buscando nas nuvens e no avião que passa, a potência ficcional de seu gesto viajante.[[4]](#footnote-4) Não à toa, neste diário íntimo, a astúcia da troca de posição com o seu personagem não só o expõe como leitor experiente de suas próprias narrativas, mas também como aquele cuja viagem de volta para o interior de uma casa “ficcional” (que vem coincidir com sua própria produção) o faz personagem de si mesmo, que se busca do lado de fora, e que por isso nunca se encerra, mas sempre se desdobra na abertura para o mundo, para o leitor, e para novos pontos de partida. Este diálogo consigo mesmo implica, sem dúvida, numa impressão única de seu gesto épico.

 Para Marcio Seligmann-Silva, considerar o ponto da volta à casa de Ulisses, mostra como “a narração da Odisséia depende essencialmente dessa relação entre a volta ao lar *nóstos* e a inteligência, *nóos*, de Ulisses” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 240). Ele resume assim a sua volta gloriosa: “A história dessa obra narra a volta à luz, o reencontro e reconhecimento final que implica memória e capacidade de ler os signos do perigo e de superá-los”. Essa volta gloriosa, destaca ainda, “só pode ser atingida através da *métis* e não da sua força/morte”. E esta quer dizer razão instrumental astuciosa, a capacidade de discernimento necessária, coincidente à leitura do gesto épico “brechtiano” na arte moderna.

 Benjamin lê, de fato, em Brecht, esse “gesto épico” moderno no teatro em seu belo ensaio “O que é o teatro épico?” (BENJAMIN, 2017 c). Nele percebe as vantagens do gesto de discernimento “face às assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos e da ambiguidade e falta de transparência de suas ações por outro”: ele pode ser “relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto.” Em segundo lugar, neste mesmo ensaio, Benjamin chama a atenção para o “caráter fechado do gesto” que, sendo uma delimitação enquadrada (...) dentro de um fluxo, ainda assim

(...)é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto. Decorre daí uma conclusão importante: quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos. Portanto, a interrupção da ação é prioritária para o teatro épico. Ela constitui o resultado formal das canções brechtianas com seus refrões rudes, que dilaceram o coração. (...) em determinados casos, seu objetivo principal é o de interromper a ação - sem a ilustrar nem a incentivar. E não apenas a ação do outro, mas também a própria. O caráter retardatário da interrupção e a divisão em episódios do enquadramento tornam épico o teatro gestual.” (BENJAMIN, 2017 c, p.13)

Uma leitura benjaminiana do gesto de interrupção de Bertold Brecht se complementaria com a do seu ensaio “O autor como produtor” (BENJAMIN, 2017 a), precisamente ao mencionar o desdobramento dos gestos. E, por sua vez, este ensaio parece atualizar o famoso ensaio de Benjamin sobre o narrador oral como contador de histórias (BENJAMIN, 2018) pois ele se refere aos gestos como meios de produção em seu potencial *politécnico* ou o que se combinaria bem ao que ele chama de “refuncionalização” de gestos de um autor produtor (BENJAMIN, 2017 a). Aí, ele concebe uma nova percepção do ator/autor como produtor de múltiplos signos (subentende-se na raiz “poli”) e não apenas reprodutor de sentidos. O *gestus* diferencia-se do gesto individual da cena para significar antes de tudo *o gesto de liberdade* artístico, pois alude a um modo social de se colocar em cena. O que interessava a Brecht era o gesto significativo, indo além do comum e desnecessário. Esse gesto que se descola do sentido literal importa muito a Osman Lins em seu interesse pelo *gesto vivo* (como explicado em *Guerra Sem Testemunhas)* e é precisamente através deste que ele imprime o seu modo inequívoco de se contar.

 Se a ação cênica brechtiana mostrava coincidentemente o gesto para além dele mesmo, quando Benjamin se refere ao gesto potencial de *refuncionalizar*, ele aponta para os seus desdobramentos ou à *politécnica* do gesto produtor. É assim que, ao ser interrompido o gesto de narrar, ele se desdobra em outros gestos, o que no caso de Osman Lins equivale às variações do gesto do artesão literário, aos disfarces do narrador (no papel de autor-produtor) em dramaturgo, ensaísta, cineasta, romancista, poeta, cronista, artista, enfim, disfarces no próprio sentido da idéia de *reciclagem* de um narrador cujas funções atuam neste “engenho que move” o artista, ao qual me referi quando o desdobrar-se gestual parte de um princípio narrativo, que livre em seu gesto, viaja através da literatura. No caso do gesto alegórico, alusivo a *Avalovara*, por exemplo, pode-se dizer que o romancista “voa” em seu disfarce!

E cada vez que o gesto épico de narrar, como um navegar através da literatura, muda de direção no sentido de interromper uma cadeia mais esperada de continuidade dentro da tradição literária épica mais antiga, e salta para outra, muitas vezes inesperada, que diz respeito à passagem para uma cadeia de reprodutibilidade moderna mais recente, que agora se atualiza “benjaminianamente”[[5]](#footnote-5) através da indústria cultural. A presentificação ficcional osmaniana coincide, então, ao tempo do *agora* (messiânico) benjaminiano. Mas o que é interessante e, ao mesmo tempo, característico deste gesto, é que sempre há um diálogo anacrônico mantido, seja ele distante ou próximo, e até na montagem citacional em paragens por outras literaturas, mas anacronicamente entretecendo o gesto mais recente ao mais antigo a que ele se refere.

 Pode-se constatar em Osman Lins um gesto polivalente no caso específico do narrador que se disfarça em outros autores-produtores, ou mesmo personagens que atuam como artesãos/artistas/produtores, quando suas narrativas, através de vários meios de produção, se tornam agora gestos impressos (qual o do ceramista benjaminiano) em variadas linguagens equivalentes às do cineasta, do romancista, cronista, ensaísta, dramaturgo, contador de histórias infantis etc. O poder narrativo do gesto de refuncionalizar-se ou de reciclar-se, em Osman Lins, é de tal força de desdobramento que poderia, por isso, ser considerado o de um *viajante através de gestos.* Ou o de um autor produtor cuja função narrativa se descontinua por inconformidade ao gesto tradicional canônico literário, mas sempre em trânsito (ou através de outras literaturas), ou através dos diversos gêneros literários, renovando-se, constelacional, através da mistura heterogênea e desdobrada deles.

 Na história biográfica da produção osmaniana, não se trata, pois, de coincidência, que após sua experiência da viagem à Europa esse gesto seja mais frequente. É de se constatar a partir de *Nove, Novena* (1969) que a marca registrada de seu gesto narrativo viajante muda com a inclusão politécnica adquirida no acréscimo das anacronias espacio-temporais resultando na linguagem visual/musical relacional de conjuntos de personagens-narradores cujos elos de ligação narrativos podem mesmo ser visualizados nas interseções imagísticas de suas narrativas. Elos que podem significar momentos de *kairós* (MATOS, “A Rosa de Paracelso”, 2011)*,* ou convergências temporais de fios narrativos em determinados momentos em que o gesto de ler se coaduna aos sentidos da visão e ao da escuta. O gesto de um Ulisses moderno que atua não só com a coragem para ouvir as canções das sereias, como bem observou Etttore Finazzi-Agrò, mas também, e para além disso, para ler e ver imagens que se descortinam hoje com o auxílio das novas técnicas... Isto se nota em praticamente todas essas narrativas. Mas aqui vai um exemplo.

 Pode-se ler a *refuncionalização* em “Um ponto no Círculo” (ANDRADE, 2004) quando o próprio ato de viajar, no sentido antigo épico de se deixar encantar pelo estranhamento de outras terras coincide com o momento de acaso: na abertura a um passado que vive nas entrelinhas do texto, o leitor percebe o gesto convergente do momento *kairòs* de narrar, renovando-se ele mesmo como momento da legibilidade e da visibilidade de um acontecer: é o instante do reconhecimento de sua conhecibilidade — *Erkennbar-keit —*como apreensão de um presente que se constrói com os fios e motivos de um bordado (como no sentido etimológico de *kairós)* (MATOS, 2011). Mas agora o gesto como *flash-back* se converte em câmera-olho ao projetar-se, atualizando o antigo gesto escrito de enfeixar os fios das frases como “cabelos narrativos” no texto. Pode-se dizer então que um só gesto viajante do narrador apreende, num relampejar dialético, gestos antigos alusivos a velhas tramas narrativas (oriundas do antigo gesto das epopeias) e ao soltá-los como cabelos de um comercial na modernidade, quando os próprios gestos ressurgem por fragmentos, remetem a tempos industriais mais recentes, renovados pelo gesto viajante escritor. Ao se disfarçar o narrador da trama em diretor cineasta, ele agora edita os fragmentos, relacionando-os no corte e na montagem desta nova edição ao gesto narrativo antigo que tecia, mas agora desdobrado ao abrir-se em nova linguagem narrativa.

 Trata-se de uma viagem inédita pois o deslocamento entre a palavra e a imagem ocorre a cada frase, nas idas e vindas ficcionais alegóricas de um roteiro moderno que traz ao presente as imagens emblemáticas do antigo. Na imagem dos cabelos, por exemplo, o gesto de narrar por fios narrativos refere-se tanto à volta à casa do viajante (ou seja, ao ato de narrar a experiência do que aconteceu, no desfiar da teia narrativa, como lhe vem à memória e, portanto, ao revés do ocorrido) como ao gesto inédito e lúdico de um roteirista pautado pelas suas montagens cinemáticas. Daí Osman Lins refuncionaliza a escrita com o gesto narrativo de um *homem com a câmera na mão* (BENJAMIN, 2017 b) que desmonta as cenas perante os “cortes” da direção cinemática agindo, a cada passo, como interruptores “brechtianos”; e as palavras, imobilizadas na impressão gráfica do texto, deixam, então, a marca poética do viajante: “fios narrativos” editados/tecidos em linhas de palavras cujos alinhamentos anacrônicos, tais quais “fios de cabelo”, “presos” ao modo antigo, e “soltos” modernamente, liberam o leitor para flutuar nas entrelinhas, num percurso que muda de registro entre diferentes tempos e espaços, e também entre diferentes meios de produção a cada curva, ou mesmo a cada quebrada, da viagem.

 O potencial de enxergar ou de ler/tecer/desfiar/desmontar os tempos anacrônicos quais fios/linhas/montagens do gesto crítico/criativo no duplo sentido da leitura distanciada brechtiana em Osman Lins é franqueado ao leitor ou ao viajante de sua literatura ao se dotar, como bem o detecta, na sua leitura moderna da *Odisséia* Marcio Seligmann-Silva, de uma astúcia de leitura para saber ler os perigos e superá-los. Seligmann se refere à astúcia nas trocas literais entre Odisseu e os estrangeiros nos seus encontros, traçando os limites entre o uso da força bruta e a inteligência, durante a viagem em terras estrangeiras. “Ulisses *Polimetis* é o idealizador tanto da astúcia do cavalo de Tróia como da metamorfose de seu nome em ‘ninguém’.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 240). No mesmo ensaio se refere às astúcias da inversão na viagem, às passagens com o uso do disfarce, da simulação, “na troca de vestimentas, em que o rei se torna mendigo, o presente, veneno, o inimigo, amigo, o ser, não-ser”. Importa, em última análise, “a descolagem de um campo para outro, de percorrer de modo soberano a linguagem enquanto, não tanto um campo de *sémata/*mortos, mas como construção constante.” Seligman vai fazer a ponte entre um campo e outro na viagem e, nesse processo, contribuem tanto a leitura brechtiana como a psicanalítica, do estranhamento/infamiliar, para um entendimento da viagem do narrador viajante.

Em Osman Lins, mais uma vez com Ettore Finazzi-Agrò, nunca a viagem é literal. Ela sempre é dotada de um significado *outro* que serve a alegorizações (BENJAMIN, 2004, pp.258-260), passando da artesania do contar às mutações da arte de escrever como viagem. E portanto, a viagem alegórica seria a que nos desloca dentro da ficção, mas que para além disso, nos descola do sentido literal, transportando-nos da trama “realista” sobre um caso passageiro, como, por exemplo, o suposto “love affair” de “Um ponto no círculo” – para a trama alegórica das artes da escrita, tecendo-se alusiva aos disfarces artísticos do narrar daquele viajante cujos gestos ora são próprios do músico, a música se mostrando então como mais uma função de encantamento (de um narrador-ator ou mais uma artesania sedutora alegórica de um narrador experiente), ora nos gestos próprios de um narrador-pintor que se apaixona por um quadro, o de Ana de Áustria. Gestos, portanto, que variam entre os de músico, os de pintor e os de escritor, ou seja, artes de disfarce de um narrador viajante que, nas astúcias de um Ulisses moderno, passam por uma variação infinita de papéis sedutores e com isso transformam o significado do próprio gesto de leitura.

A dimensão política/psicanalítica do gesto

A interrupção do gesto ou o corte que suspende o tempo entre passado e presente nos obrigando a refletir sobre ambos - é o que caracteriza a tarefa do historiador materialista crítico -, gesto próximo ao de Brecht na sua teoria do teatro/gesto épico na abertura desse intervalo, gerando estranhamento/reconhecimento para possibilitar uma tomada de posição crítica. Como esclarece Gagnebin, gesto que lembra “a ‘pontuação’ analítica que se dá quando o terapeuta sabe interromper o paciente no momento oportuno que poderia [de outra forma] passar desapercebido” (GAGNEBIN, 2014, p. 242). Ora, enquanto perder esse momento poderia significar a omissão de um momento importante para o trabalho de *perlaboração* analítico freudiano, ele também poderia significar um recalque, ou um ato deliberado de esquecimento na tentativa de apagamento do momento rememorativo histórico em questão. Por outro lado, sendo a ficção uma moeda falsa que se passa por verdadeira, como diria Jacques Derrida (DERRIDA,1992, p.148), mas que, sem dúvida, pode nos ensinar mais verdades do que quer aparentar, Osman Lins nos ensina que ficcionalizar ou viajar através do ato de narrar traz um gesto de trocas que precisa, antes de tudo, de discernimento entre o ato de omissão e o de revelação.

 Pois, trazendo à tona a dimensão ético-política do gesto, quando os políticos hoje falam em *diferentes narrativas* para indicar os lados de entendimento daquilo que ocorreu, das duas uma: ou o narrador disfarça sua narrativa para “apagar” o que de fato ocorreu - num procedimento de recalque deliberado cuja falsa narrativa se apoia numa viagem igualmente falsa, na tentativa de mudar a história em benefício próprio, como soe acontecer com viagens autoritárias de ditadores -, ou ela é de fato uma viagem que nos ensina verdades sobre esse gesto corajoso de enfrentamento crítico no descobrimento do “outro” e no despertar (ANDRADE, 2020) na experiência de outras terras, o que no ato de rememorar é antes de tudo um gesto de discernimento. Este é, indiscutivelmente, o gesto crítico criativo de narrar de Osman Lins. De resto, ele sintetiza poeticamente o desejo literário que o move em um trecho de *Poema sobre a melhor maneira de amar* (LINS, 2019, pp.114-115). Aí o desejo de amar uma mulher vira poesia quando, ao colher “dos gestos a beleza mais secreta”, qual um despetalar de seu corpo, cumpre-se na expectativa, como anúncio de viagens:

Amai o flanco ondeante,

Sua face transmutável,

A voz nua, os pés descalços,

Pela rosa de caminhos que seu corpo despetala.

O anúncio das viagens:

Isto amai em seus caminhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto” in *Profanações*. Tradução e Apresentação Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Tradução Davi Pessoa. Revisão da tradução Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDRADE, Ana Luiza. “O gesto político de despertar: a *outra* independência.” In *Poéticas/políticas do gesto*. OLIVEIRA, Daniel de. (Org.) Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2020, pp.25-49.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico” in *Osman Lins O sopro na argila*. ALMEIDA, Hugo (Org.). São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “Fantasma de um gesto escritor: entre o manuscrito e a tela do cinema.” *Outra Travessia* Dossiê especial: psicanálise, cinema e literatura. p.124, 2º. Semestre, 2011.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “Gestos de memória: o sopro da imagem na palavra.” In: NITRINI, Sandra (Org.). *Tessituras, interações, convergências.* São Paulo: Abralic, Hucitec, 2011, pp.226-242.

ANDRADE, Ana Luiza. *Crítica e criação*. 2 ed. Prefácio Roberto Vecchi. Curitiba: Appris, 2014.

BENJAMIN, Walter. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov” In: *Linguagem, Tradução, Literatura*. filosofia, teoria e crítica/Walter Benjamin: edição e tradução João Barrento. 1 ed. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “O autor como produtor” in *Estética e Sociologia da arte*/Walter Benjamin: edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 a.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” in *Estética e Sociologia da arte*/ Walter Benjamin: edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 b.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “O que é o teatro épico?” In *Ensaios sobre Brecht*/Walter Benjamin: tradução Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017 c.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ “Alegoria e Drama Trágico” in *Origem do Drama Trágico Alemão Obras escolhidas de Walter Benjamin* Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004, pp. 258-260.

Derrida, Jacques. *Given Time: I. Counterfeit Money.* Translated by Peggy Kamuf. The University of Chicago Press: 1992.

FÉDIDA, Pierre. "O sopro indistinto da imagem".  O sítio do estrangeiro, a situação psicanalítica. São Paulo: Editora Escuta, 1996.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. [Das Unheimliche] Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio,1983.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed 34 Letras, 2014.

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

LINS, Osman. *“*Poema sobre a melhor maneira de amar”*, Imprevistos de Arribação. Publicações de Osman Lins nos jornais recifenses. Volume 2.* Andrade, Ana Luiza; Moreira, Cristiano; Dias, Rafael (Orgs.). Navegantes, SC: Papaterra, 2019, pp.114-115.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Guerra Sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1976.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Os Gestos*. São Paulo: Melhoramentos,1975.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Nove, Novena*. São Paulo: Melhoramentos,1975.

MATOS, Olgaria. “A Rosa de Paracelso” (2011) Online. Disponível em *artepensamento.ims.com.br* (acessado dia 29/01/2022).

SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Ulisses e a astúcia na arte de trocar presentes” in *O local da diferença ensaios sobre memória, arte, literatura, tradução.* São Paulo: Editora 34 Ltda., 2005.

*Recebido em: 30/07/2022*

*Aprovado em: 20/09/2022*

*Publicado em: 11/11/2022*

 10.29281/r.decifrar.2022.1a\_10

1. Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (2018), com a tese "Rubricas do cotidiano: transformações urbanas e sociabilidades burguesas nas crônicas do O Estado de S. Paulo", sob orientação da prof. dra. Heloisa Liberalli Bellotto. Desenvolveu estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. Na mesma universidade atua como professora substituta no Departamento de História. E-mail ana.andrade@udesc.br [↑](#footnote-ref-1)
2. LINS, Osman. *“*Poema sobre a melhor maneira de amar”*, Imprevistos de Arribação. Publicações de Osman Lins nos jornais recifenses. volume 2,* 2019. [↑](#footnote-ref-2)
3. BENJAMIN, Walter. “O contador de histórias”,2018. [↑](#footnote-ref-3)
4. Refiro-me ao texto deixado em manuscrito que é “Diário da doença ou Últimas Anotações” que, à feição de um diário sobre a doença, o câncer que o leva desta vida, é também um voo de imaginação, literalmente: passa a ver-se fora de si mesmo, num avião, e, de lá de cima, voa como um pássaro. A transcrição do manuscrito feita por Ângela Lins Pedroso, me foi gentilmente cedida por ela e se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. [↑](#footnote-ref-4)
5. Utilizo-me deste advérbio por respeito a Walter Benjamin para enfatizar a necessidade desta leitura para esclarecer o gesto de Osman Lins deste ponto de vista. Reporto-me assim às leituras de Benjamin ao utilizar os conceitos do filósofo como um instrumental de leitura, do grupo NEBEN (Núcleo de Estudos Benjaminianos). [↑](#footnote-ref-5)