



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**LUMINOSA SÍNTESE:
“UM PONTO NO CÍRCULO”, DE OSMAN LINS**

LOIDE DA SILVA CHAVES

Brasília

2012

LOIDE DA SILVA CHAVES

**LUMINOSA SÍNTESE:
“UM PONTO NO CÍRCULO”, DE OSMAN LINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^ª Dra. Elizabeth Andrade Hazin

Brasília

2012

LOIDE DA SILVA CHAVES

**LUMINOSA SÍNTESE:
“UM PONTO NO CÍRCULO”, DE OSMAN LINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura

Banca Examinadora:

Professora Doutora Elizabeth Andrade Hazin (TEL/IL/UnB)
(Presidente)

Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro (UFG)
(Membro efetivo)

Professor Doutor João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL/IL/UnB)
(Membro efetivo)

Professor Doutor Henryk Siewierski (TEL/IL/UnB)
(Suplente)

A Francisca, vínculo inalienável, ser que me precede, me recobre e me ultrapassa.

AGRADECIMENTOS

A Deus, Criador do Universo e Autor da minha fé.

Aos meus pais, Francisca e José, e ao meu irmão, Fábio, pelo apoio incondicional e o amor a mim dedicado.

Aos meus amigos-irmãos João Carlos, Fátima, Fáuston, Tatianne e Fábria, presenças indispensáveis, pela amizade preciosa.

Ao João Carlos – outra vez – pelo interesse permanente e a generosidade intelectual, fundamentais para meu amadurecimento e para a consecução desta pesquisa.

Ao amigo José Rodrigues, pela convivência tão agradável e a gentil disposição em me auxiliar no que possível no percurso deste trabalho.

À Luciana Barreto, amiga querida, pelas pródigas interlocuções.

À Elizabeth Hazin, minha orientadora, pelo convite sempre valioso de imersão na obra de Osman Lins e por ter aceitado me acompanhar nesse caminho.

Aos professores André Luís Gomes, Rogério Lima e João Vianney, que em muito contribuíram para minha formação durante curso de mestrado.

Aos colegas do GATACO, pela confluência dos interesses osmanianos, que resulta sempre em calorosos diálogos e agradáveis cafés.

À secretaria do TEL, pela disposição e competência em acompanhar esse trajeto.

Aos membros da Banca Examinadora, João Vianney Cavalcanti Nuto (UnB) e Renata Rocha Ribeiro (UFG), que, atendendo ao convite, já se colocam como interlocutores do resultado desta pesquisa.

... o conhecimento obtido pela experiência é desorientado e informe. Só o ato de escrever me permite sua ordenação; portanto, escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. Minha salvação, meu esquadro, meu equilíbrio.

Osman Lins

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a analisar a narrativa “Um Ponto no Círculo”, do escritor Osman Lins, dada a sua pertinência para a compreensão de alguns elementos e temas da poética do autor, os quais, após marcarem presença em *Nove, Novena* (1966), espraiam-se para as obras seguintes, como é o caso de *Avalovara* (1973). Investigando o tema da criação artística, dentro da qual o ato de escrever emerge com todo o vigor, esta pesquisa visa sondar tanto o aspecto estrutural do conto, que exhibe um molde rigorosamente geométrico e planejado, quanto a dimensão que remete ao discurso sobre a arte, representado pelas várias menções dentro do texto à atividade do artista, bem assim pelo tratamento ritual e poético da palavra em sua materialidade e musicalidade, num questionamento permanente sobre o ato de criar e seu reflexo na arena da vida. Nessa configuração, tanto na estrutura quanto na linguagem tem-se um exercício de busca, de questionamento permanente que é não somente o do artista, mas também o do homem ante o mundo: ao se perseguir o rigor da arte, os movimentos precisos, o equilíbrio entre o informe e o ordenado, também se procura a resolução dos conflitos humanos, da transitoriedade da vida, se busca a inscrição numa ordem, que é a do cosmos e a da relação com o outro – as pessoas e o mundo que nos cercam.

Palavras-chave: Osman Lins, criação artística, escrita.

ABSTRACT

This dissertation aims at examining the narrative "Um Ponto no Círculo" by Osman Lins, given the relevance that the text has to the understanding of some aspects and themes of his poetic, which are present both in *Nove, Novena* (1966) and in posterior works, like *Avalovara* (1973). Investigating the theme of artistic creation, within which the act of writing emerges with vigor, this research intends to probe both the structural aspect of the tale, which displays a rigorously geometric and planned mold, and the dimension that refers to the discourse about art, represented by the various terms within the text related to the activity of the artist, as well as by the poetic treatment of the word in its materiality and musicality, in a permanent questioning of the act of creation and its reflection in the arena of life. In this configuration, both in structure and in language there is search and permanent questioning which is not only the artist's but also of man before the world: while one pursues the rigor of the art, the precise movements, the balance between the reported and the ordered, one also seeks the resolution of human conflicts, of the transience of life, as well as seeks insertion in an order, that is the one of the cosmos and of the relationship with others - people and the world around us.

Keywords: Osman Lins, artistic creation, act of writing.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1: Círculo. Ponto: uma concepção geométrica e sintética	14
A geometria de “Um Ponto no Círculo”	24
Do metro ao ritmo: a clave poética de Osman Lins	30
Capítulo 2: O Júbilo de Escrever: as marcas do lápis	32
Rumor, silêncio e o imperativo da escrita	48
O escritor e a necessidade do outro	55
Narração a duas vozes: exotopia e alteridade	61
Capítulo 3: Desejo e desenho: amor e escrita em Osman Lins	75
Um percurso em círculo	87
Quadrados: Quadro, tapete	92
Síntese – Considerações finais	96
Bibliografia	99

INTRODUÇÃO

Escritor ciente e cioso de seu ofício, Osman Lins (1924-1978), a partir de *Nove, Novena* (1966), reveste a escrita de sua ficção de uma atmosfera de busca do equilíbrio entre rigor e desordem, de uma linguagem de síntese entre “natureza e artifício”, que se empenha por conjugar os contrários e restabelecer a unidade entre o homem e o universo. Embora notáveis inovações técnicas tenham sido assinaladas pela crítica na composição das narrativas que compõem a obra – como a narração em primeira pessoa esfumada em várias vozes, a introdução de signos gráficos como identificadores da alternância dessas vozes, a configuração não linear do tempo e outras –, esses elementos formais, como assenta Anatol Rosenfeld (1994), estão construídos para entrever uma concepção mais ampla. Segundo o crítico,

são conseqüência, em última análise, de considerações ontológicas e antropológicas, de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade, visão que já não é captável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional. É, portanto, a necessidade de abordar esta nova experiência não apenas tematicamente, mas de assimilá-la à própria estrutura da obra.¹

Essa assimilação da visão das coisas no texto se efetua também numa declarada evocação ao fazer literário por meio de um sem número de metáforas desse trabalho no interior do texto. A construção artística é alçada a tema e tem como via de discussão o artesanato, o rigor técnico, a geometria.

Dentre as narrativas reunidas em *Nove, Novena*, a intitulada “Um Ponto no Círculo” parece encerrar de forma sumular a poética empreendida na referida obra. Mais que as novidades de estrutura observadas nas outras narrativas, o conto abarca uma espécie de síntese da perspectiva de Osman Lins diante da literatura e que passa a reger sua obra a partir de então. No presente trabalho vamos, pois, demorar o nosso olhar sobre “Um Ponto no Círculo”.

O próprio Osman Lins declara a respeito dessa narrativa:

É que o pequeno trabalho quer uma súpula do que o autor poderia chamar a sua poética: um jogo, um conflito entre desordem e geometria, entre natureza e artifício, a recusa da literatura (olho de vidro) como ‘realidade’ – essa tolice de que as personagens de um romance são seres ‘de carne e osso’ –, a ênfase posta no texto. Tem igualmente um sentido ético e se refere à necessidade de um eixo, sem o qual a nossa vida se extravai.²

¹ ROSENFELD, Anatol. *Os processos narrativos de Osman Lins*. In: Letras e leituras. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 164.

² Revista Status Especial Literatura– 25 contos brasileiros, nº 23, São Paulo: Editora Três, 1976, p. 6.

Esses elementos mencionados pelo autor como o cerne do conto e, por conseguinte, de sua percepção da literatura e do mundo – procura de síntese, busca de equilíbrio entre geometria e desordem, ênfase no texto – serão também o foco das investigações tecidas no decorrer desta análise. O sentido ético, que também é atribuído a essa natureza de procura de um eixo, de tentativa de integrar novamente o elemento humano dentro de uma harmonia com o universo, parece conduzir-se em direção ao ato da escrita que, dentro da obra osmaniana, ocupa uma dimensão fundamental. Esse “eixo” necessário para manter o homem em sua trajetória é, então, a escrita: “Vejo na palavra escrita o fio de prumo, a única coisa a ajudar o homem a se orientar no desconcerto deste mundo. Escrevendo ou lendo, o homem vai ser ajudado a encontrar o seu centro.”³

“Um Ponto no Círculo”, como representativo da referida concepção poética (e ética), engendra em sua estrutura e em sua temática todas as referidas noções: geometria, arte, escrita, busca de síntese, tensão entre permanência e transitoriedade. Por essa razão, apresenta-se como objeto de pródiga investigação e digno de figurar como um referencial que situa a obra de Osman Lins no bojo de uma evolução sempre crescente. Além de explorar a temática da concepção rigorosa, do apuro do trabalho artístico, que permeou de maneira profunda a produção literária do autor, a narrativa em tela também se volta para questões ligadas à condição humana: em busca de uma unidade com o cosmos (e com o outro), em direção a uma possibilidade de enfrentar o tempo imediato e, como na arte, perpassar a finitude de nossa natureza.

O conto⁴, além de mencionado em algumas recepções críticas e resenhas como essa espécie de síntese da estética que se forma na coletânea de contos de 1966, também já foi

³ *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979, p. 146.

⁴ Uma ressalva faz-se necessária a respeito da terminologia que será utilizada neste trabalho para referirmos a narrativa “Um ponto no círculo”. Embora o livro *Nove, Novena* tenha como indicação de suas construções *narrativas*, vamos utilizar o termo *conto* para designar o texto que estamos a analisar. Duas razões parecem justificar satisfatoriamente essa escolha: primeiro o fato de, dentre as narrativas do mesmo volume, “Um ponto no círculo” figurar dentro de um formato mais próximo do que geralmente se entende pelo gênero – gira em torno de apenas uma ação central; segundo, o termo *narrativa* pode vir a provocar ambiguidades quando tratarmos de sua aceção mais genérica. Ademais, a respeito das fronteiras de gêneros e suas respectivas terminologias parece haver uma discussão muito longa sobre a qual parece não ser pertinente nos demorarmos. Apenas para inserir um apêndice dentro da obra osmaniana, convém lembrar quão matizados os gêneros parecem se apresentar em suas obras, ilustra o fato a quase novela *Retábulo de Santa Joana Carolina*, incluída em *Nove, Novena*, e, mesmo, a obra bem posterior “*A Rainha dos Cárceres da Grécia*” (1976), que mescla ensaio e romance num formato de diário. Para legitimar um pouco mais essa observação, mencionamos aqui a preocupação de Osman Lins a respeito do conceito de ficção e não necessariamente de gêneros: “Devemos conceder maior amplitude à pergunta que leva a essa controvertida questão de gêneros, indagando, por exemplo, o que se entende por ficção. Que devemos entender por ficção? Acho ser a fixação, através da palavra escrita, e com ênfase na aparência das coisas, pelo autor decompostas e reorganizadas, de uma visão pessoal do mundo, não raro absurda e quase sempre insólita, que no entanto se confunde, sob a pressão do gênio do escritor, com o

apontado como a antecipação de recursos que seriam plenamente desenvolvidos no romance *Avalovara*, de 1973.

A esse respeito, podem ser mencionados dois artigos denominados “O Olho de vidro de *Nove, Novena*”⁵, de Anatol Rosenfeld, publicados em 1970 no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. Os dois textos empreendem uma análise panorâmica das inovações de *Nove, Novena* e pontuam algumas características presentes em cada uma das narrativas. Todavia, ao tomar como título o elemento que aparece no conto “Um Ponto no Círculo”, qual seja, o olho de vidro, o crítico parece destacar um aspecto que foi explorado em boa medida em toda a obra, mas que é metaforizada pelo referido elemento: a consciência da literatura como ofício, que imprime os indícios do fazer literário no próprio texto. O olho de vidro estaria vinculado, segundo Rosenfeld, à presença de um narrador que, a despeito de franquear a palavra a suas personagens não abdica de sua presença, que é mais uma das marcas do processo de escrita no próprio corpo do texto.

Também alguns dos textos que figuraram como resenhas críticas de *Nove, Novena*, entre 1966 e 1967 – como os de Benedito Nunes⁶ e Fábio Lucas⁷ –, não deixaram de mencionar o trecho lapidar que se tornou verdadeira imagem do livro de narrativas e faz parte do conto em estudo:

Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoaram o Nilo e suas margens. A escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendia que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores na pedra ou nos papiros. Apenas. Despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses. Este era seu objetivo. Se conheciam, os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria.⁸

A síntese desejada por uma escrita que se faz rigorosa e ritual, imagem de uma evolução da própria trajetória humana, se investirá de uma atmosfera de busca dentro do conto e da obra de Osman Lins como um todo, dando-lhe um aspecto de processo sempre em realização, inacabado, em fatura. O tema da criação artística, posto em relevo no conto, parece estender-se desde a concepção geométrica e rigorosamente planejada da estrutura do texto até

universo onde todos habitamos. A designação do gênero me parece acadêmica, não importa. E as existentes nem sempre satisfazem. Designei os trabalhos de *Nove, Novena*, por exemplo, como narrativas. (Revista *Viver e Escrever. Entrevista concedida a Edla Van Steen – Porto Alegre, Vol 1, Editora L&PM, 1981.*)

⁵ ROSENFELD, Anatol. *O olho de vidro de “Nove, Novena”*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 e 12 de dezembro de 1970, Suplemento Literário, ano 15, n.ºs 699 e 700. Esses dois ensaios figuraram, posteriormente, como o capítulo “Os processos narrativos de Osman Lins”, in *Letras e Leituras*, São Paulo, Perspectiva: 1984.

⁶ NUNES, Benedito. *Narração a muitas vozes*. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, São Paulo, ano XI, n.º 514, 4/2/67.

⁷ LUCAS, Fábio. *Osman Lins e a renovação do conto*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14/9/68.

⁸ LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Martins, 1966, p. 28-29.

a inclusão na esfera mesma da linguagem de uma efusão de metáforas e menções correlatas da atividade do artista, aí incluído o escritor, numa atmosfera que aponta para um permanente discurso sobre a arte. O ato de escrever apresenta-se, assim, como atividade de ordenação e, por esse motivo, sempre às voltas com a aspereza da desordem, o que instaura, no decorrer dessa atividade, uma busca pela síntese de antíteses afeitas não só ao trabalho da arte, mas também à própria condição do homem no mundo: o geométrico e o informe, a realidade e o artifício, o transitório e o permanente, o eu e o outro.

Uma das epígrafes que antecedem os textos reunidos em *Nove, Novena – Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano* – institui uma espécie de instrução a respeito de alguns aspectos que permearão as narrativas de Osman Lins. Geometria, números, simetria, proporção e harmonia são conceitos que irão circundar as construções do volume e, em grande medida, estarão presente em “Um Ponto no Círculo”. A concepção geométrica será focalizada como correlato do trabalho do artista, presente nessa classe o escritor, mas apontará também para o aspecto simbólico dessa concepção. Em outras palavras, a estrutura rigorosa não é resultado de excentricidade ou mero capricho formal: aponta para uma rede de sentidos relacionados a uma visão ampla da condição humana, das vicissitudes do escritor para “com movimentos precisos” trabalhar sobre a sua matéria, permeado pela consciência da dimensão ritual de sua operação.

Nesse sentido, a matemática presente na construção do texto não será ali incluída de forma gratuita, mas trará consigo a relação sagrada e quase mágica de que a geometria e os números são investidos desde a Antiguidade. O primeiro capítulo tratará de relacionar a simbologia dos elementos geométricos presentes no conto, em especial o ponto e o círculo, que já se declaram no título, com a atmosfera de criação a que estes elementos se ligam, dentro do processo de fatura do texto literário a que o conto faz alusão. Para as discussões a respeito da criação como gesto primordial, como cosmogonia, buscaremos amparo nas importantes observações de George Steiner, bem como nas de Mircea Eliade sobre a dimensão do sagrado e dos símbolos. Nesse percurso, pretende-se explorar alguns contextos nos quais a geometria é vista como tendo uma espécie de aura que se conjuga com a própria configuração da natureza e de que forma essa concepção tem influenciado muitas produções artísticas. Também serão expostas algumas descrições da estrutura do conto, dentro das quais foi possível sugerir reflexos da matemática e da geometria que podem ter sido utilizadas em sua consecução.

Da esfera de criação dentro da concepção geométrica insinuada por alguns índices no conto transitar-se-á, no segundo capítulo, para a dimensão de sondagem do gesto criador. Nesse capítulo será dada ênfase ao ato da escrita dentro da abordagem que o texto procura explorar: de uma procura, de uma denúncia do processo artístico a se fazer e por fazer. Nesse diapasão, num gesto de ir e vir, exploraremos aspectos teóricos do processo da escrita paralelamente à análise textual dos trechos do conto. Para as asserções teóricas serão considerados autores como Mikhail Bakhtin, Maurice Blanchot e Giles Deleuze, apontando para aspectos como o inacabamento do processo artístico e a natureza da gênese da obra literária, bem assim para as relações engendradas nesse processo de criação do texto, como a construção do ponto de vista narrativo e a abordagem temporal. Ao lado desses teóricos figurará também a contribuição – que aqui toma ares de reflexão – do próprio Osman Lins.

Muitos dos aspectos que emergem do conto, como que num movimento evolutivo no percurso da ficção de Osman Lins, também irão se manifestar em obras posteriores, principalmente em *Avavolara* (1973). Esse romance parece guardar com o conto “Um Ponto no círculo” uma inegável relação que, já percebida em 1976 no artigo “Osman Lins e A Nova Cosmogonia Latino-Americana”, do crítico português Álvaro Manuel de Machado, é também analisada na esteira de evolução por Ermelinda Ferreira, no texto “Um Ponto no Círculo” e “Do conto ao romance”⁹. Nessa perspectiva, tendo em conta a importância com que figura o conto em análise, não só dentro das narrativas de *Nove, Novena*, mas também como espécie de embrião do que se realizaria em *Avalovara*, uma parte de nossa investigação trará, no terceiro capítulo, alguns elementos de convergência entre os dois textos.

⁹ FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

Capítulo 1

Círculo. Ponto: uma concepção geométrica e sintética

*Onde estavas tu quando eu lançava os fundamentos da terra? Dize-mo, se tens entendimento.
Quem lhe determinou as medidas, se é que o sabes? Ou quem estendeu sobre ela o cordel?
Sobre o que foram firmadas as suas bases? Ou quem lhe assentou a pedra angular,
Quando juntas cantavam as estrelas da manhã, e jubilavam todos os filhos de Deus?
Ou quem encerrou com portas o mar, quando ele rompeu e saiu da madre;
Quando eu lhe punha nuvens por vestidura, E escuridão por faixas,
E lhe tracei limites, E lhe pus ferrolhos e portas.*

A escrita em Osman Lins toma ares de cosmogonia. Escrever se vincula à atividade de ordenação qual a atitude de criação do mundo. Escrever é fazer emergir numa estrutura ordenada as palavras que dantes estavam em caos, é fazer repousar sobre um plano a efusão de seres e coisas:

No momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, a sua narrativa, o mundo explode, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo, e do caos das palavras que ele vai ordenar. Vai haver uma nova passagem do caos ao cosmos¹⁰

A *explosão* do mundo e das palavras parece remeter a duas das principais teorias cosmológicas: a da Grande Explosão – *Big Bang* – que dá origem ao universo a partir de um átomo primordial¹¹, uma ordenação da matéria; e a da criação divina, que também pela explosão, agora das palavras no imperativo do Criador – *haja luz* –, desencadeia a organização do mundo e tudo o que nele há. Ordenar significa organizar dentro de uma ordem. A ordem é, por um lado, a atitude de dominar o caos do mundo e das coisas dentro de uma forma satisfatória, por outro, é realizar esse trabalho tendo como horizonte a atividade sobrenatural que isto envolve; reordenar é organizar em outra ordem, superior talvez. Uma ordem de segundo grau parece ser o caráter da arte e, nessa acepção, o artista é o criador, realiza uma *performance* que retorna ao primordial, ao iniciático, ao silêncio, à página em branco, para empreender sua obra dentro de uma configuração harmônica. O impulso com que a matéria se organiza (na hipótese da expansão do universo) é, pois, recoberto pela energia fundadora da palavra, que ordena e cria. A atividade artística como criação do mundo remete a qualquer coisa de sagrado nessa tarefa, bem assim à necessidade de um molde que a oriente.

Simon Singh (2006) afirma que a hipótese do Big Bang é obra do último século, sendo muito posterior aos inúmeros mitos da origem do universo: “a busca de uma teoria científica para o universo tem suas origens no declínio da visão mitológica ancestral do mundo”.¹² As doutrinas de surgimento do mundo estão espalhadas por um sem fim de mitos que procuram abarcar de forma alinhada a cada cultura o estágio inicial a partir do qual o cosmos se formou. A maioria dessas conjecturas está ligada ao aspecto sagrado ou religioso que “inevitavelmente invocam pelo menos um ser sobrenatural para desempenhas um papel crucial na explicação da criação do universo”¹³.

¹⁰ LINS, Osman. Evangelho na taba. São Paulo, Summus1979, p. 223.

¹¹ MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas *O livro de ouro do universo*. Ediouro, 2000.

¹² SINGH, Simon. Big Bang. TRD. De Jorge Luiz Calife. Rio de Janeiro: Record 2006, p. 12.

¹³ SINGH, 2006, p. 13.

A existência de um ser que ordena e cria encontra uma analogia na atividade literária que é a de criar outros seres e de criar sim outro mundo. A criação não teria, então, uma acepção apenas ligada ao imaginário ou se avizinharia apenas da invenção: o sopro criador sucedeu o trabalho manual sobre o barro e também as coisas do mundo surgiram pelo poder ordenador da palavra. Assim, também a concepção de uma obra de arte pressupõe esforço e trabalho sobre o material que, desordenado, deverá ser moldado. Esse molde que foi o da “imagem e semelhança” da força criadora, na arte encontra seu correlato no esforço dos homens em tentar reproduzir em suas obras as medidas do universo, da natureza.

A obra de Osman Lins adquire a partir de *Nove, Novena* (1966) uma dimensão estrutural profundamente significativa, bem assim uma temática que tem como norte a busca do uno, a integração do homem com o cosmos. O escritor passa a conceber a literatura como um exercício no qual deve ficar claro para o observador a natureza de engenho que há na construção literária, estabelecendo, pois, com a verossimilhança uma relação oblíqua. O vínculo com a realidade se estabelece de modo a tê-la apenas como material de trabalho para que se realize o labor com a palavra. O cerne do texto não é o factual, mas a forma como a narrativa se constrói para formar um todo significativo.

Segundo Eliade (1992), “a Criação do Mundo torna-se o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência.”¹⁴. A escrita como correlato da criação do mundo encontra na narrativa “Um Ponto no Círculo” uma sondagem inelutável. Narrativa que mescla relato a trechos de pura prosa poética, o que fica em suspenso é uma aragem da arte como composição, do escrever como busca de um eixo. Além disso, a concepção cuidadosa, geométrica e meticulosa também permeia o projeto da poética pronunciada no texto, ora como tema, ora como corpo.

George Steiner (2003) observa o parentesco existente entre a atividade de criação da arte e a ação primordial do trabalho do construto do universo. Dentre as manifestações dessa criação de segunda ordem, que continua o ato criativo a partir da ordenação do nada por Deus, Steiner aponta a ação de ordenar o material artístico como correlato da ordenação do caos: “A simples habilidade do artesão para impor ordem à resistência da matéria e dos eventos empíricos já comprova por si só a existência de uma *ordo universi* (...). O triunfo estético, que é sempre virtualmente musical (isto é, harmônico), torna tal ordem e tal ordenação fenômenos perceptíveis à sensibilidade humana.”¹⁵ Também a ritmicidade presente na distribuição dos

¹⁴ ELIADE. Mircea. O Sagrado e o Profano. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 28.

¹⁵ STEINER, George. Gramáticas da criação, São Paulo: Globo, 2003, p. 93.

fragmentos do texto de Lins provoca essa sensibilidade de que nos fala Steiner a respeito da obra de Dante. Veremos, adiante, que o molde harmônico e equilibrado das formas no conto “Um Ponto no Círculo” se estabelece também dentro de uma concepção rigorosamente matemática e geométrica.

No conto, assim como na obra de Osman Lins, a arte da palavra é uma cosmogonia. É uma volta (e aqui com sua ambiguidade de sentido) ao aspecto criador, ao inaugural, a uma aceção adâmica da vida e da arte. Para Álvaro Manuel Machado (1976), a visão cósmica empreendida pela obra osmaniana congrega referências trans-históricas e múltiplas, tudo para perseguir uma linguagem de síntese, que seria uma “obsessão do equilíbrio dos contrários”. Para o crítico português, o alcance que a linguagem atinge é uma

síntese em que civilizações primitivas, grandes culturas orientais da Antiguidade, primeiros impérios, surgem transfigurados poeticamente, tornados imagens. Imagens das origens do mundo, imagens que formam uma cosmogonia liberta dos vícios do intelectualismo europeu.¹⁶

Uma das facetas dessa síntese que procura o equilíbrio pode ser percebida pela procura do uno, com o cosmos e com o outro. Em “Um Ponto no Círculo”, a busca pela unidade pode ser percebida nessas duas facetas. A unidade com o cosmos é a relação entre o humano e a vizinhança do mundo, que é expressa pela menção em várias dimensões da presença do mundo sensível (aves, peixes, bichos, fenômenos naturais), bem assim pelas referências a culturas antigas e às marcas dessas culturas (escrita, geometria, religião), que fazem menção à história não de um indivíduo, mas da própria humanidade no decorrer dos séculos. A procura da unidade com o outro é expressa pelo encontro de amor que ocorre entre o homem e a mulher, os quais feitos *uma só carne* encenam a confluência mais perfeita dos contrários: a união do masculino e do feminino: “Somos dois corpos, somos um corpo.”¹⁷

No que se refere às imagens da origem do mundo evocadas pela linguagem, pode-se afirmar que, no conto em análise, elas também são engendradas pela estrutura sob a qual o texto é concebido. O próprio título “Um Ponto no Círculo” já suscita uma imagem.

O círculo e o ponto, figuras que intitulam o conto, são elementos fundamentais dentro da geometria e da matemática. É do ponto que partem as retas, que, por sua vez, dão início às formas geométricas. O ponto também marca o centro de simetria dessas figuras. O círculo se define como a área delimitada por uma circunferência e tem a credencial de poder inscrever todas as outras formas geométricas, além disso, pela sua forma desprovida de ângulos,

¹⁶ MACHADO, Álvaro Manuel. *Osman Lins e nova cosmogonia latino-americana*. Revista Colóquio Letras, nº 33, set/1976, p. 30.

¹⁷ LINS, 1966, p 31.

pressupõe um centro de onde partem seus raios. Todavia, para além das asserções de seus significados puramente geométricos, o que se nos apresenta como instigante é a simbologia de que essas figuras se revestem. É nessa arena que se realiza a confluência entre a geometria, a matemática e a poética de Osman Lins.

Desde os tempos mais antigos, os conhecimentos da geometria e da matemática ultrapassavam a utilidade para fazer cálculos e medições. Esses domínios do saber humano, na verdade, refletiam a própria dinâmica do mundo, a forma como se configura a natureza, os ritmos dos movimentos dos planetas, as regularidades de algumas figuras do mundo. Assim, todo o universo, suas imagens e seus movimentos, se manifestariam sob a égide das formas matemáticas. Nesse sentido, a geometria, na antiguidade era considerada uma ciência sagrada. Um referencial muito importante dessa concepção é Pitágoras de Samos, (século VI a.C), que afirmava que o princípio essencial de que são compostas todas as coisas é o número, ou seja, as relações matemáticas e que “a geometria era a chave que reveleva os mistérios do cosmo, pois continha as regras da construção do universo e as suas leis naturais”¹⁸. Também Platão reconhecia nas formas geométricas um princípio relativo à gênese do universo, por meio das quais se manifestavam os estados da matéria.

“Um Ponto no Círculo” guarda uma afinidade incontestável com a chamada geometria sagrada. O conto é todo pontuado pelas formas geométricas e pela concepção matemática da obra de arte. Linhas, arcos, ângulos e formas habitam as escolhas vocabulares do texto, apontando para essa espécie de material de trabalho que, utilizado por um geômetra, também será manuseado pelo artesão das palavras.

O círculo e o ponto carregam uma simbologia ligada ao início, ao movimento, à criação. Osman Lins não escondeu sua afeição ao geométrico e aos números, interesse que se refletiu em suas obras a partir de *Nove, Novena*. Nesse sentido, o conto “Um Ponto no Círculo” pode ilustrar bem como a concepção da narrativa evoca ao rigor técnico, ao esmero em planejar uma estrutura, pensada, medida, para que se tenham, como na natureza, proporções agradáveis. Essa evocação não se dará apenas nas menções no decorrer do texto ao exercício de uma arte meticulosa, mas também em elementos numéricos que estão impregnados na estrutura.

Em muitas culturas, o círculo tem representado a noção de universo. O ponto central nesse círculo seria o símbolo do princípio criador.

¹⁸ CAVALCANTI, Raissa. *Os símbolos do centro: imagens do self*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 13.

Se o título do texto se nos apresenta de forma enigmática, uma menção no decorrer da narrativa parece tentar esclarecer a escolha. A personagem feminina, em determinado momento do conto, tece o seguinte discurso:

Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência será em vão todo o esforço no sentido da lógica e da harmonia.¹⁹

Essa menção é uma transcrição de um poema medieval²⁰ mencionado no livro *Le nombre d'or*, de Matila Ghyka (1931)²¹, referência também citada em uma das epígrafes²² de *Nove, Novena*. Essas palavras foram retiradas de uma espécie de enigma registrado no livro da Bauhütte, um tipo de corporação ou associação muito antiga de talhadores de pedra e arquitetos do período medieval, que Ghyka menciona juntamente com outras associações dessa natureza. Essas corporações de artesãos e arquitetos tinham uma concepção geométrica da arte, na qual a matriz das construções era sempre regida pelo círculo. Ghyka menciona essa quadrinha em dois momentos de seu livro: no volume I – Dos Ritmos – quando trata da transmissão da antiquíssima geometria pitagórica, da matemática sagrada, aos artistas góticos; e no volume II – Dos Ritos – quando descreve a origem das sociedades dos talhadores de pedra que parecem ser o berço da maçonaria e de outras sociedades secretas. A concepção da circularidade presente na mencionada quadrinha da Bauhütte expressa a figura do círculo como uma forma geométrica regente.

O pequeno ditado, segundo comenta Ghyka, baseado numa pesquisa de um arquiteto chamado Rziha sobre os símbolos lapidares, estava relacionado a um código entre os talhadores de pedra para identificar uma espécie de brasão, que era justamente em formato circular com uma espécie de letra no centro. Esse signo lapidar era fornecido aos mestres das corporações para servir como uma assinatura nas obras que realizassem. Do estudo desses signos dos talhadores de pedra encontraram-se quatro matrizes comuns nas construções; uma

¹⁹ LINS, 1966, p. 26.

²⁰ Um point que se place dans le circle,
Qui se trouve dans le carré et dans le triangle:
Si vous trouvez le point, vous êtes sauvés,
Tirés de peine, angoisse, danger.

²¹ O intertexto do trecho do conto com o livro de Ghyka, já tem sido assinalado pelos estudiosos da obra osmaniana. Podemos citar aqui o trabalho de Elizabeth Hazin *A Espiral e a Página: Criação e Intertextualidade em Osman Lins*, in *O Nó dos Laços - Ensaio Sobre Osman Lins* (no prelo), bem assim o de Sandra Nitri (*Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*, 1987, p. 167) e o de José Fernandes (*Literatura e Esoterismo*, Revista Signótica, n° 5, jan/dez – 1993, p. 76).

²² “Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano.”

quinta que ficou conhecida como “ponto da Bauhütte” representava uma espécie de segredo geométrico dos mestres construtores e é a figura expressa pelo poema.

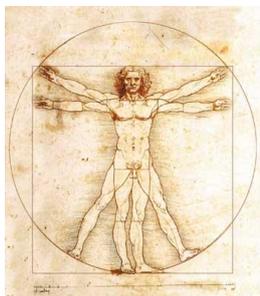
Ghyka percebe a influência da geometria sagrada nos constructos arquitetônicos desde a antiguidade até obras mais recentes, as quais tinham como características a concepção matemática baseada na regra da harmonia e da proporção existentes também na natureza.

Dentro dessa concepção da matemática como matriz das construções da natureza e da arte, apresenta-se como pertinente o termo que nomeia o livro de Ghyka, “número de ouro”, que é a conhecida razão áurea, uma grandeza matemática correspondente ao número $\varphi \approx 1,6180$. A proporção matemática conhecida como razão áurea ou divina proporção representa um molde geométrico amplamente utilizado pela arte desde a Antiguidade e tem grandes representantes no movimento artístico do Renascimento. A distribuição das medidas conforme a razão áurea é tida como a mais harmônica e equilibrada que se conhece. Nesse sentido, a harmonia nas obras artísticas a partir da concepção geométrica sob a regência dessa proporção, aproxima-se de uma visão também sagrada: a razão áurea também está presente nos elementos do mundo natural. Assim, a proporção de crescimento das conchas, a teia da aranha e muitos outros exemplos trazem em sua estrutura a referida medida. Todavia, o exemplo mais primoroso da manifestação da razão áurea é a proporção das medidas do corpo humano, questão sobre a qual se debruçaram muitos artistas e matemáticos (ou artistas-matemáticos) como Vitruvius, Leonardo Da Vinci, Luca Paccioli e Albrecht Dürer. A mais conhecida dessas representações é a figura do homem vitruviano esquematizada por Leonardo Da Vinci²³. Essa perfeição da forma no corpo humano apresenta-se como uma súpula da medida matemática presente no mundo natural e que se espraia por analogia para as construções artísticas. Mais uma vez temos a analogia entre o mundo natural criado pela perfeição divina e a busca dos artistas por tomarem esse molde como referencial da arte, para que esta consiga avocar a perfeição das formas.

O homem vitruviano é um desenho que representa uma figura masculina em duas posições sobrepostas, inscrita num círculo e num quadrado. Essa figura tencionava demonstrar que entre as várias partes do corpo há uma proporção constante. A imagem é composta por duas posições: com os braços em cruz ou estendidos e com as pernas abertas ou juntas. A posição com braços estendidos para cima e pernas abertas inscreve a figura no círculo; a outra posição – braços em cruz e pernas juntas – a inscreve no quadrado. Apesar

²³ O homem vitruviano é um estudo atribuído a Marcos Vitruvius Polião, arquiteto romano. Esse conceito diz respeito às proporções do corpo humano, destacando a harmonia e simetria entre suas partes. Durante o Renascimento, a partir dos textos de Vitruvius, Leonardo Da Vinci reproduz a gravura.

dessa mobilidade das extremidades a figura tem um centro que, todavia, não varia. Este centro está localizado no umbigo.



Homem Vitruviano, Leonardo Da Vinci, 1490.

Essa imagem parece ser evocada no conto de Osman Lins, dada algumas repercussões das formas harmônicas, como a inscrição no círculo e no quadrado e a própria concepção geométrica do corpo humano. E, sobretudo, na existência de um centro. Cabe mencionar que, curiosamente – em Osman Lins, nunca gratuitamente –, temos no conto “Um Ponto no Círculo” um desenho que parece fazer menção justamente a esta imagem da centralidade do umbigo: *traçando-se, entre elas (as axilas) e a sombra do umbigo, duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos.*²⁴

A relação entre o quadrado e o círculo exposta no desenho de Da Vinci faz alusão também a um problema matemático muito antigo conhecido como “quadratura do círculo”. A chamada quadratura do círculo é um dos três problemas clássicos da matemática grega. Trata-se de, a partir de um círculo dado, construir um quadrado de mesma área, usando-se apenas um compasso e uma régua. Problema antigo da matemática e dos mais famosos, a quadratura do círculo encontrou guarida nessa construção do homem vitruviano, com a figura humana inscrita em um quadrado e um círculo e que representa o homem como medida do universo.

Cirlot (1984), em seu *Dicionário de Símbolos*, afirma que “a quadratura do círculo mais que um problema matemático, é um problema simbólico.”²⁵ Nesse sentido, percebe-se que a utilização desses índices pela arte tem, na verdade, uma dimensão que visa despertar nessas formas geométricas além de sua transparência visual e matemática, a opacidade do símbolo, que gera sentidos. Procurar a quadratura do círculo simbolicamente seria tentar

²⁴ LINS, 1966, p. 30.

²⁵ CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984, p. 482.

congregar o terreno, geralmente representado pelo quadrado, ao celeste, representado pelo círculo, ou reconciliar o universo criado (quadrado) ao criador (círculo).

Tendo em conta que a quadratura do círculo é considerada uma operação matemática impossível, tem-se, em seu lado simbólico, a atmosfera mesma de busca. É um fim a ser perseguido, mas sua ênfase se coloca mais como um processo, uma busca, que um resultado.

Se a quadratura do círculo consiste em procurar a correspondência de área entre quadrado e círculo, pode-se aqui fazer uma vinculação dessa concepção matemática ao enigma da Bauhütte, tendo em vista tratarem-se ambos dos problemas de uma espécie descoberta do sagrado numérico. A razão áurea assim como a busca do ponto no círculo da Bauhütte são dimensões que procuram expressar não só a exatidão matemática do universo e do homem e, por conseguinte, das artes, mas também visam tomar seu valor simbólico, seu conhecimento hermético como um código de aprendizagem do homem em sua jornada no universo. Na quadra da Bauhütte tem-se a dicção “encontre o ponto? Serás feliz. Não o encontrou? Tudo será em vão.”²⁶ É, pois, uma atmosfera de procura.

Estão, assim, mais uma vez, o círculo e o ponto presentes na dimensão do imensurável, do superior, do criador, em contraponto com o medido, o terreno, o criado. George Steiner (2003) reconhece o parentesco de alguns poetas com instrumentos e ideais matemáticos, dentre eles o nome que emerge com mais vigor é o de Dante Alighieri. Segundo Steiner, na obra de Dante não se vê apenas a numerologia, tema afeto a outras produções medievais e renascentistas, mas “trata-se, na verdade, de uma forma ao mesmo tempo instintiva e elaboradamente planejada de dispor o argumento e a narrativa em eixos numerais e em proporções equilibradas.”²⁷ Esse equilíbrio das proporções na disposição da matéria textual vamos encontrar de maneira pródiga em Osman Lins. O autor, além de não esconder sua afeição pela matemática e a geometria como conhecimentos fundamentais para uma concepção simétrica de suas composições, chegou a confessar seu parentesco com a obra de Dante, no que diz respeito a *Avalovara*: “Na Idade Média, como podemos ler em Curtius, eram frequentes as obras regidas por uma estrutura numeral. A Divina Comédia, baseada na tríada e na década, é a culminância dessa tendência. E o meu livro, já o disse mais de uma vez, constitui, entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante.”²⁸

Assim, podemos afirmar que Lins como Dante se enquadram (ou se *circunscrevem* – para manter a coerência do vocabulário) na categoria de artistas que, segundo Steiner,

²⁶ GHYKA, 1931, vol I, p. 72

²⁷ STEINER, 2003, p. 100.

²⁸ LINS, 1979, p. 179.

“sentem e criam *more geométrico*. E que geralmente são capazes de revestir a incipiência das formas imaginativas com a ordenação do numérico e do geométrico.”²⁹

A geometria de “Um Ponto no Círculo”

Osman Lins chegou a revelar muitos de seus métodos de concepção a respeito de *Avalovara*, sobre o conto “Um Ponto no Círculo”, todavia, não se tem notícias do que o veio a inspirar. Assim, apenas por analogia a essas declarações do autor, pela notável presença do geométrico no decorrer do texto e principalmente pela menção ao poema medieval dos talhadores de pedra, retirado do livro de Matila Ghyka, pensamos ser pródigo o trabalho de investigação de algumas relações matemáticas que poderiam existir no conto. Como resultado desse trabalho investigativo, descobrimos que, de fato, como afirma Osman Lins a respeito do conto, “nada aí é caprichoso ou casual”³⁰

O conto “Um Ponto no Círculo”, desde o seu título, reverencia as formas geométricas, incluindo por entre o texto narrativo expressões e descrições que evocam o rigor matemático, a precisão. Essas evocações irão se relacionar tanto ao movimento de criação artística (como metáforas), quanto permearão algumas descrições das personagens. Assim, podemos encontrar expressões como “movimentos precisos” para desatar os cabelos, “tudo executando com destreza” a respeito das mãos da mulher, “rigor técnico” sobre o olho de vidro, “meu lado geométrico” relativo à forma como a personagem feminina quer ser contemplada, “exigentes limites” e “equilíbrio entre a desordem e a geometria” para a escrita egípcia, “os dois retângulos no teto” para tratar do fragmento de luz que entra no quarto, “triângulos perfeitos” e “pentagrama” relativos às figuras que a mulher pensa desenhar na espádua do homem, “flores geométricas”, “os ângulos dos geômetras”.

Além dessas expressões, outras imagens construídas no conto parecem sugerir a presença do geométrico. Um exemplo lapidar dessa geometria por entre descrições se encontra no trecho em que a mulher se descreve: “Sou angulosa e alta; em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes”³¹, em que a imagem de um triângulo nos surge por meio de alguns índices, principalmente pela menção aos ângulos e à altura. Em outra passagem, desta vez pela narração do homem, percebe-se também referências às formas geométricas: “Dobrada para trás, as longas pernas flexionadas, arco abatido (...). Linha curva,

²⁹ STEINER, 2003, p. 100.

³⁰ LINS, 1976, p. 6.

³¹ LINS, 1966, p. 26.

opaca, superposta à outra, igualmente espessa, (...) isto era eu”³². A imagem do triângulo afeto à personagem feminina reaparece no trecho em que a personagem masculina imagina um desenho no corpo da amante: “Contemplei os pêlos de suas axilas (...). Traçando-se, entre elas e a sombra do umbigo, duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos”³³. Tal é o ímpeto de congregar a geometria à vida que a personagem feminina, templo dos mais instigantes e poéticos trechos do conto, parece metamorfosear-se na própria forma geométrica, tanto em descrever-se como triângulo, como em desejar converter sua vida em círculo.

Manifestam-se, então, escolhas vocabulares que supõem a geometria amalgamada ao texto, dentro de um projeto que busca o rigor na construção artística. Assim, não só o círculo e o ponto serão explorados no conto, mas também o triângulo e o quadrado. Esse último de forma oblíqua: pelo sinal gráfico³⁴ que identifica o homem, bem como pela constante aparição de duas palavras que se aliteram com a palavra “quatro” (correlato do quadrado), que são quadro e quarto³⁵, e pelo próprio formato dessas imagens quadradas.

Em “Um Ponto no Círculo”, a partir da análise da disposição de seus trechos narrativos, podemos identificar uma estrutura circular, pois o primeiro e o último fragmento do conto exibem impressões, imagens e construções comuns, que, parece, vão se unir ao final da narrativa, fechando um círculo. No primeiro trecho, tem-se:

Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim. **Lembro-me** de quando ouvi, adolescente, um concerto de **trompa**, instrumento que acreditava destinado a papel secundário nas orquestras. Agora, tento imaginar os complexos toucados que estiveram em uso noutras épocas, há um século e meio, por exemplo. Arrumavam, as mulheres de então, suas cabeleiras — para as visitas aos **chalés cercados de jardins**, com as ombreiras de porta e **caixilhos de janelas em pedra de Lioz**, os passeios em liteira levada por escravos que cantavam, a missa nas **igrejas de cúpulas ornadas com telhas brancas e azuis**, e mesmo para os dias ociosos em suas próprias casas — com inúmeros grampos, flores, marrafas, alfinetes, cobrindo-as com mantilhas rendadas ou de gaze.³⁶

No último trecho, encontramos:

Estávamos unidos, enlaçados. **Os chalés** que guarneciam as margens do Capibaribe, brancos, com seus **caixilhos em pedra de Lioz e seus pomares**, já não existiam;

³² LINS, 1966, p. 32.

³³ LINS, 1966, p. 30.

³⁴ Osman Lins declara em uma de suas entrevistas que os signos gráficos utilizados em *Nove, Novena* “jamais são simbólicos, e sim apenas indicativos”, marcavam a transição entre as narrações e representavam um norte ao leitor. (Evangelho na Taba, 1979, p. 149) Todavia, no caso de “Um Ponto no Círculo”, essas escolhas do triângulo invertido e do quadrado não nos parecem gratuitas, dada a efusão de metáforas geométricas no texto.

³⁵ A palavra *quarto* é, inclusive, um anagrama de *quatro*. Vejo aqui algum germe do fascínio de Osman Lins por essas simetrias entre as palavras, que avançou para várias escolhas palindrômicas em *Avalovara*, como o cais de Ubatuba. Adiante citaremos outras escolhas do conto que também recobrem essa simetria na construção da frase.

³⁶ LINS, 1966, p. 23.

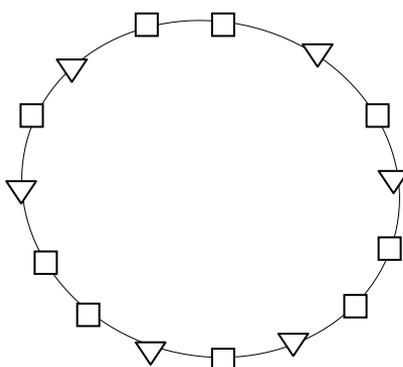
desaparecidos igualmente os alvos prédios fazendários e os pavimentos de granito vermelho; também não restavam **cúpulas de templos adornadas com telhas brancas e azuis**, de porcelana. Ergue-se de nós, de nossa pele brilhante, um hino atormentado, atravessou o espírito a **lembrança da trompa** e de suas possibilidades, ambos ressoamos de prazer.³⁷

Pela comparação entre esses dois trechos, um que inicia e o outro que termina o conto, percebe-se que eles confluem para as mesmas descrições e mencionam elementos que em nenhum outro fragmento do conto aparecem, como é o caso da trompa.

Outra constatação da estrutura circular de organização do texto é expressa pela distribuição dos discursos das personagens-narradoras. Pela ordem em que essas narrações aparecem o texto, só é possível haver uma simetria perfeita numa estrutura circular, que una o último trecho ao primeiro. A alternância dos trechos narrativos ocorre da seguinte maneira no conto (utilizaremos os símbolos gráficos que identificam as personagens):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
 □ ▽ □ ▽ □ □ ▽ □ ▽ □ □ ▽ □ ▽ □

Essa disposição exhibe dois momentos em que a personagem masculina (□) narra duas vezes seguidas (trechos 5-6 e 10-11). Unindo-se a primeira à última narração (1 e 15), veremos que a estrutura torna-se equilibrada e forma um círculo.



Também é possível, a partir da soma do número de linhas, identificar uma progressão de aumento proporcional entre as partes do conto no decorrer do texto. O conto está organizado em 15 trechos narrativos, sendo 9 referentes ao ponto de vista do homem e 6 relativos ao ponto de vista da mulher (como ilustrado acima). A partir da ordem em que aparecem no conto, podemos dividir esses fragmentos em 3 blocos de 5, que é a única divisão

³⁷ LINS, 1966, p. 33.

possível para que esses trechos estejam distribuídos simetricamente. Assim, somando-se o número de linhas dos 5 fragmentos de cada bloco, temos:

$$\square \nabla \square \nabla \square \quad 148$$

$$\square \nabla \square \nabla \square \quad 124$$

$$\square \nabla \square \nabla \square \quad 104$$

A razão (divisão) entre o primeiro e o segundo blocos é a mesma que entre o segundo e o terceiro:

$$148 : 124 = 1,19$$

$$124 : 104 = 1,19$$

Outra relação muito interessante que percebemos na organização estrutural do conto é a proporção entre o número de linhas dos trechos referentes à voz narrativa da mulher, os trechos relativos à voz narrativa do homem e o número total de linhas do conto. Nota-se que também há uma proporcionalidade³⁸:

número total de linhas do conto: 377

número de linhas da narração da personagem masculina: 233

número de linhas da narração da personagem masculina: 144 (somada a linha do título)

Na razão entre esses números, tem-se:

$$377 : 233 \approx \mathbf{1,6180}$$

$$233 : 144 \approx \mathbf{1,6180}$$

Ora, o número 1,6180 é exatamente a grandeza matemática que expressa a razão áurea. Vemos, assim, que Osman Lins levou a cabo em seu conto a concepção rigorosa e harmônica que tanto tem fascinado os artistas desde os tempos mais remotos expressa pela divina proporção. Matila Ghyka (1927), ao tratar da ideia da proporção matemática em seu livro *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*³⁹, afirma que o efeito de

³⁸ Conforme a 1ª edição de *Nove, Novena*, 1966.

³⁹ GHYKA, Matila. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Paris: Gallimard, 1927, p. 46.

equilíbrio e a harmonia que a “section dorée” estabelece nas formas é mais satisfatório que o de qualquer outra combinação.

Toda a exposição que tem sido feita até aqui a respeito das simbologias da geometria e da matemática para a arte e para uma relação com o mundo, encontra guarida como já assinalado num plano de busca. A busca da harmonia, da proporção, da simetria, na arte e na vida parece tentar a partir do mundo sensível, palpável, encontrar a substância criadora da natureza. A obra de arte, uma construção, tenta reproduzir a criação do mundo. Como uma cosmogonia.

Nesse sentido, cabe ainda mencionarmos uma outra referência que compartilha da geometria sagrada. Ao mencionarmos a atmosfera de ação sobre o mundo natural em busca de uma força criativa, pode-se fazer menção também ao trabalho dos alquimistas. Da alquimia também Osman Lins pode ter herdado algumas metáforas do texto, tal como a ideia de que o homem pode buscar, em determinada escala, o potencial criativo do Macrocosmo.

Também a busca maior dos alquimistas, a obtenção do ouro pela combinação da matéria, parece ser metaforizada no conto. “Converter a vida em círculo” e “encontrar o ponto” nos remete à imagem de ponto no círculo, signo que, na alquimia, corresponde justamente ao metal ouro e ao planeta Sol.



A simbologia do círculo, do ponto, assim como do triângulo e do quadrado vão muito além da concepção apenas geométrica. Esses elementos têm uma simbologia muito patente em várias culturas, principalmente naquelas ligadas ao conhecimento hermético, como os pitagóricos, a maçonaria, a cabala e a alquimia. O interesse pela arte harmônica e pela matemática sagrada no conto “Um Ponto no Círculo”, como temos desenvolvido, pode relacionar-se também às referidas crenças. No que tange à alquimia, transpor os elementos químicos para uma matéria superior (o ouro) era correlato de uma transmutação espiritual. A pedra filosofal, um dos símbolos mais característicos da alquimia, foi assim ilustrada:



Rosarium Philosophorum

“Fac ex maré et foemina circulum, inde quadrangulum, hinc triangulum, fac circulum et habebis Lapidem Philosophorum”. Tradução: “Do homem e da mulher faz um círculo, em seguida um quadrado, disso faz um triângulo, depois um círculo e terá a Pedra dos Filósofos”. O Cânon dos alquimistas, também define a geometria, como símbolo da Criação e do Saber.⁴⁰

Na gravura, que se propõe a retratar a operação alquímica para obtenção da pedra filosofal⁴¹, podem-se identificar as formas geométricas referidas que estão dispostas, parece, na mesma dimensão dos construtores de pedra: um ponto que se coloca no círculo, que está no quadrado e no triângulo. Além disso, a presença de um casal no interior da figura suscita mais uma relação com o conto de Osman Lins.

Essa menção à gravura e aos alquimistas parece ter aqui uma função muito clara: a de, mais uma vez, ilustrar que a concepção do conto não é só geométrica, é simbólica. Em outras palavras, os alquimistas em seu percurso pela síntese do ouro não realizavam uma atividade puramente química, mas, sobretudo, mística. Também o compasso, que é o instrumento por excelência do desenho do círculo com ponto central, apresenta-se como uma metáfora da criação. Ora, metáforas da criação serão presentes com toda pujança no conto em análise.

Nota-se que há um numeroso referencial na arte, na matemática e no hermetismo que pode ser relacionado à operação com a geometria, os números e suas simbologias, que tanto fascinaram Osman Lins e forjaram suas construções literárias.

Propõe-se que a adoção de esquemas geométricos de composição⁴², como é o caso do círculo no conto em análise e da espiral e do quadrado em *Avalovara*, não se prestam a nenhum tipo de capricho formal gratuito, mas podem inspirar-se na simbologia dessas figuras. O círculo é uma aspiração do homem ao infinito ou ao retorno a sua origem. O ponto seria um

⁴⁰MAIER, Michel. Emblema XXI, Atalanta Fugiens: nouveaux emblèmes chymiques des secrets de la nature, 1618 (disponível em <http://pt.scribd.com/doc/21234551/14/EMBLEMA-XIV#page=46>).

⁴¹ A obtenção da pedra filosofal era principal objetivo dos alquimistas, com ela, ele poderia transmutar qualquer "metal inferior" em ouro e obter o “elixir da vida longa”, que possibilitaria o prolongamento da vida.

⁴² Lembre-se aqui que em *Nove, Novena* há outras narrativas que também constituem um elogio à geometria como “Pentágono de Hahn”.

eixo, a necessidade de um centro a partir do qual se conduz a existência. A arte, a escrita, parece ser esse eixo que dá rumo aos anseios do homem.

Do metro ao ritmo: a clave poética de Osman Lins

A prosa de Osman Lins, segundo Alfredo Bosi (2002): “É a palavra em si mesma, sentida, apalpada no seu corpo sonoro e nas suas ressonâncias simbólicas. É a construção zelosa dos acordes, das simetrias, dos segmentos áureos. A frase vai à caça das percepções mais finas, das distinções mais sutis, forçando a passagem do ritmo narrativo ao poético.”⁴³ Dentro do projeto rigorosamente geométrico e simétrico do conto emerge o ritmo poético que ultrapassa o metro. Plasmar o texto na figura do círculo e entremostrá-lo, numa alternância proporcional, as vozes narrativas não é um projeto que toma a forma como referencial apenas de medida, de matemática, mas carrega a esfera ressoante e rítmica que, não estranha à matemática, é própria da poesia e da música. Assim, ritmo e metro para engendram a harmonia poética têm de vir intrinsecamente relacionados. É o que o conto de Osman Lins consegue fazer.

Octavio Paz (1982) observa que a fronteira entre poesia e prosa se dá pela existência do ritmo e da música em grande concentração na primeira e pela “violência racional” das palavras na segunda. Todavia, percebe que essas molduras não resistem dentro de uma classificação rígida, já que podemos encontrar, por vezes, poemas que têm um caráter prosaico, não movimentam as imagens do mundo e se apresentam dentro de uma métrica estéril. Por outro lado, muitas obras em prosa interrompem seu caráter encadeado e linear para abandonar-se ao fluir da linguagem: “Tão logo se volta sobre seus passos, à maneira do poeta ou do músico, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsa do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e correspondências do poema.”⁴⁴ Parece ser este o caráter de “Um Ponto no Círculo”, em que longos trechos dentro do texto, que se propõe como narrativo, são na verdade emanações próprias da aragem das palavras, suas ressonâncias alcançam, além do significado, esferas musicais, rítmicas, sinuosas.

É o que parece propor João Alexandre Barbosa (1975), no memorável prefácio à segunda edição de *Nove, Novena*, quando assinala que a escrita de Osman Lins “faz surgir (...) a narrativa como se fora uma imposição inevitável decorrente do enlaçar-se e fundir-se das

⁴³ BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*, 14ª edição. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 19.

⁴⁴ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 83.

palavras, respondendo a indagações da sensibilidade ao encontro com a realidade.”⁴⁵ Esse movimento da linguagem que se sobrepõe ao relato deflagra a aproximação da narrativa à clave do poético.

A alternância das vozes narrativas é um dos recursos que instalam um ritmo detalhadamente concebido e desenhado. Prova disso é a distribuição simétrica dessas dicções como procuramos mostrar na proporção áurea que os engendra. Além disso, essas vozes soam em tons diferentes, ocupando-se a narração da mulher de longos trechos de sondagem poética e a do homem, no mais das vezes, de trechos descritivos. É uma espécie de execução musical em contraponto, em que duas vozes ressoam em melodias diversas.

Para além da concepção global da narrativa, podemos perceber, em fragmentos do texto, algumas construções que privilegiam uma sonoridade própria da poesia: “A anágua é **branca**, rigorosamente engomada, de **bramante**, com uma fita larga, cor-de-rosa, entremeada no **bordado inglês da barra**” e “em mim se percebem sustentando a carne as **linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete**.”⁴⁶ Também outros trechos parecem literalizar a simetria das formas do conto: “Lado a lado”, “ano após ano”, “face a face”, “horas e horas”, “um após um”, “perfil contra perfil.”

Paz afirma que a linguagem é, por excelência, rítmica, por isso “no fundo de toda prosa circula, *mais ou menos rarefeita* pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica”.⁴⁷ Todavia, no caso da narrativa osmaniana, o que se assiste é um adensamento cada vez maior desse encadeamento rítmico. Se Valéry, segundo Paz, relacionou o ritmo da prosa à marcha e da poesia à dança, “Um Ponto no Círculo” se avizinha do movimento dançante e circular das palavras que manifestam mais imagens, texturas, sonoridades que encadeamento de conceitos.

⁴⁵ BARBOSA, João Alexandre. *Nove, Novena Novidade*. in. Nove, Novena, São Paulo, Melhoramentos, 2ª edição, 1975.

⁴⁶ LINS, 1966, p. 25-26.

⁴⁷ PAZ, 1982, p.82.

Capítulo 2

O Júbilo de Escrever: as marcas do lápis

Psicologia da Composição

(...)

Esta folha branca
me proscree o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.
Eu me refugio
nesta praia pura
onde nada existe
em que a noite pouse.
Como não há noite
cessa toda fonte;
como não há fonte
cessa toda fuga;
como não há fuga
nada lembra o fluir
de meu tempo, ao vento
que nele sopra o tempo.

(...)

Não a forma encontrada
como uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;
não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;
mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,
aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes.

(...)

(João Cabral de Melo Neto)

Uma escrita que não cessa de renovar-se, espreado-se para adiante dos rótulos de seus contemporâneos, a produção literária de Osman Lins figura como terreno fértil da criação poética. Esse ofício, o de escrever, que sustentava com gravidade, ocupa dentro de sua obra um lugar privilegiado. Duvida da inspiração delegada por alguma entidade superior para avocar o trabalho árduo com a palavra, a atividade de artesanato, que exige uma entrega, uma ação⁴⁸. Osman Lins transmite a imagem do escritor que persegue com rigor a palavra, sentida, vivida. No corpo a corpo com a linguagem, o artista perscruta as palavras exatas, trabalha com afinco para medi-las, buscá-las nas mais impensáveis relações, até o limite de seus sentidos, evoca-as fora de relações triviais, inaugura novas pertinências, cria. Como observa Alfredo Bosi (2002) é o “lápiz na lápide lapidar”⁴⁹.

Para além das pertinentes observações tecidas no âmbito de seu *Guerra sem testemunhas* (1974), ensaio que trata das vicissitudes e do regozijo do escritor na sociedade, o ato de escrever assume em Osman Lins estatuto de uma reflexão presente no próprio corpo de seu texto literário. Essa *reflexão* tem, então, a dupla abordagem que esse termo carrega: a meditação sobre o ofício da escrita, identificável em sua ensaística – refletir sobre a escrita; e a reflexão no sentido de espelhamento do processo de criação do texto, mediada pela exposição da matéria de este que se faz – refletir a escrita. O ato de escrever faz-se, pois, discurso e imagem.

O conto “Um Ponto no Círculo”, mencionado como uma súpula da poética do autor, explora de maneira vigorosa as marcas da atividade artística, nela incluída a escrita. Esses espelhos da arte serão apresentados sempre de maneira oblíqua e metafórica, por intermédio de imagens ou ações que se avizinham da atmosfera do fazer artístico. O fenômeno de espelhamento faz-se de maneira mais sutil que em outras tantas narrativas em que se focaliza a metaficção. Em lugar de incluir um escritor como personagem ou a feitura de um romance como tema, como ocorrerá, respectivamente, em *Avalovara* e em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, no conto, o processo artístico será abordado sob a efusão de metáforas em várias dimensões. As evocações ao fazer literário virão povoadas de relações com a atividade artística em geral, como a pintura, a arquitetura, a escultura e a música.

Fábio Lucas (1968) anota a maestria com que nosso autor empreendeu esse discurso sobre a arte, amalgamando-o à própria narrativa:

⁴⁸ LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974, p. 15-16.

⁴⁹ BOSI, Alfredo. O conto brasileiro contemporâneo. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 20.

Osman Lins, enquanto cria tensões, alinha entre elas as indecisões do escritor, põe em questão a própria arte. (...) Poucos integraram tão bem o sofrimento do artesão na própria obra, tão bem, tão necessariamente quanto o autor de *Nove, novena*; a problemática literária, aí, compõe também a obra, encontra nela seu lugar devido.⁵⁰

Também Benedito Nunes (1967), ao resenhar *Nove, Novena*, chama a atenção para essa articulação do fazer literário dentro da narrativa e percebe isso no próprio conto em análise:

A grande proeza do narrador, que por si só garantiria a Osman Lins posição de destaque entre os melhores ficcionistas brasileiros, e também entre todos aqueles escritores que atualmente contribuem para renovar a prosa criadora, foi conseguir manter, ao longo de suas histórias, como controle estético do texto, uma reflexão sobre a arte de narrar, inseparável da matéria de “O Ponto no Círculo” (...).⁵¹

Percebe-se, então, que um dos pontos mais importantes da escrita que se apresenta nas narrativas de 1966 é o elogio à arte de escrever, um descortinar do trabalho do escritor que muitas vezes ultrapassa o plano das ações. Conforme observa Sandra Nitrini (1987), em estudo precursor sobre *Nove, Novena*, “a poética osmaniana afirma a história como matéria-prima e nega-a enquanto instância primeira de suas narrativas, conseguindo como resultado um texto que é síntese de um discurso e de uma história pulverizada.”⁵²

O texto apresenta-se, ao mesmo tempo, como narrativa de ações e como texto – não esconde sua natureza de artifício. É uma dupla articulação. Como pontuou Osman Lins, “a vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo (...) é a marca da verdadeira obra literária”⁵³. Nesse sentido, deve-se buscar uma espécie de concepção que dê conta das proporções entre essas duas dimensões na obra, sem que nenhuma delas se apresente em desmesura. É um tecer de fios, artesanalmente unidos e medidos, como num bordado.

O caráter oscilante do texto literário é também anotado por Blanchot (2011), mas, desta feita, torna-se como o todo da linguagem, entre o vazio das coisas e a corporeidade da palavra, e

oscila maravilhosamente entre a sua presença como linguagem e a ausência das coisas do mundo, mas essa mesma presença é, por seu turno, perpetuidade oscilante, oscilação entre a irrealidade sucessiva de termos que não terminam nada e a realização total desse movimento, a linguagem convertida no todo da linguagem.⁵⁴

Essa ausência/presença, movimento sempre pertencente à literatura, estabelece uma relação de outra ordem entre o mundo e a palavra. A imitação, a cópia, cede lugar à aragem do improvável, das combinações insólitas, das relações novas. Segundo Jacques Rancière

⁵⁰ LUCAS, Fábio. *Osman Lins e a renovação do conto*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14/9/68.

⁵¹ NUNES, Benedito. *Narração a muitas vozes*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano XI, nº 514, 4/2/67.

⁵² NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 72.

⁵³ LINS, 1974, p.61.

⁵⁴ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011, p. 39.

(1995, p. 39), a literatura é um “desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso”⁵⁵

O escritor trabalha com percepções novas sobre o mundo que, “*através do exercício da literatura*, irá devassar para melhor conhecer. Sua (do escritor) plenitude não consiste em inventar mais; e sim em inventar de modo significativo.” (LINS, 1974, p. 50) – grifei. Ao inventar de modo significativo, o escritor opera uma passagem do real para o imaginário por meio da linguagem e esse exercício se engendra num sem limite de emergência de formas novas, um *devassar* da linguagem, sem fronteiras. Parece se coadunar a essa noção o que João Alexandre Barbosa (1990) define como *moderno*, termo que, livre de definições cronológicas, passa a significar “o modo de articulação entre literatura e realidade ou (...) a maneira pela qual é posta em xeque aquela articulação.” O autor ou texto moderno é aquele que põe em xeque “não a realidade como matéria da literatura, mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço-tempo do texto.”⁵⁶

Quando se afirma que a narrativa osmaniana entremeia por entre o contar de uma história expansões líricas de inegável beleza poética, vem-nos à mente uma definição segundo a qual “há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever.”⁵⁷ Nesse sentido, o ato de escrever se sobrepõe às estéreis delimitações entre gêneros e classificações para manifestar a sua pujança até sobre seu resultado. As menções à escrita no corpo do texto anunciam-se como ornamento – pelas composições relativamente desligadas da ação narrada –, mas enxertam-se, na verdade, como temática ao permear os próprios gestos e imagens que compõem o universo do conto. Assim, por intermédio dessa constituição nova e rigorosamente concebida, entra em crise qualquer rótulo que pretenda limitar o alcance da ousadia literária.

O encontro casual entre uma mulher e um homem no quarto de pensão que este habita. A mulher adentra por engano o recinto, mas ali permanece atraída por um quadro na parede. Desdobra-se então um ato de amor entre os dois desconhecidos. Desconhecidos inclusive para o leitor que os acessa por intermédio de suas narrativas paralelas. Sem nomes revelados, têm como identificadores sinais gráficos: ela, um triângulo invertido; ele, um quadrado. Após esse encontro a mulher vai embora.

⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. De Raquel Ramallete. Editora 34: São Paulo, 1995, p.27.

⁵⁶ BARBOSA, Alexandre, *A modernidade do romance*, in *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras e Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 119-131.

⁵⁷ RANCIÈRE, 1995, p.25.

Em poucas linhas parece ser possível abarcar o acontecimento que tematiza o conto “Um Ponto no Círculo” no plano das ações. Todavia, permeado por uma imensa efusão de percepções dessas duas personagens (que narram o episódio alternadamente no conto), o texto encerra, em grande medida, uma atmosfera de busca, de procura do equilíbrio, entre o transitório e o permanente, entre passado e presente, entre eu e o outro, entre vida e arte. Nas trilhas dessa procura está em destaque a própria busca do artista e do escritor: pelos movimentos precisos, pelas concepções geométricas, pela sugestão da dimensão desrealizada do mundo (literatura), pelo imperativo inarredável de criar. Também estão expostos como textura na construção da narrativa os materiais da arte: imagens luminosas, táteis, reverberantes. Em meio a essa evocação sinestésica do texto, repousa a ação que supostamente o origina, o encontro do casal. Essa relação entre a dinâmica que a construção literária estabelece e o acontecimento⁵⁸ narrado passa a ser não causalidade, mas de convivência, simultaneidade.

Para Blanchot (2005), a distinção entre acontecimento e narrativa não se opera de forma estanque, uma vez que a narrativa é o próprio movimento em direção ao acontecimento que só se apresenta por meio daquela, é um movimento que engendra ao mesmo tempo narrativa e acontecimento, arte e vida:

o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.⁵⁹

Nesse trecho, parte do capítulo “O Canto das Sereias”, Blanchot faz lapidar observação sobre acontecimento e narrativa, no bojo da discussão do referido episódio na Odisseia. Essa discussão parece importante no estudo de “Um Ponto no Círculo”, em que parece haver sempre em convivência a ação e o seu narrar, o encontro do casal e o discurso sobre a arte. Comparando a narrativa ao canto das sereias, Blanchot assenta que se trata de um canto imperfeito, que desvia o navegante e o convida a nele desaparecer. Um dos elementos que se apresentam, segundo Blanchot, como cerne da dupla articulação entre acontecimento e narrativa é sua natureza de processo: o acontecimento não precede a narrativa, esta é o próprio acontecimento, que vai sendo descortinado pela maneira como o narrar é tecido:

⁵⁸ Toma-se o termo *acontecimento* como sinônimo de *ação* do conto, bem como de *história*, todos fazem alusão ao fato narrado.

⁵⁹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 8.

Ela não relata senão a si própria, e esse relato, ao mesmo tempo em que se efetua, produz o que conta, só é possível como relato se realizar o que se passa nesse relato, pois detém então o ponto ou o plano em que a realidade que a narrativa “descreve” pode incessantemente unir-se à realidade como narrativa (...). Por isso não há narrativa, por isso não deixa de haver. (BLANCHOT, 2005, p. 9)

Nessa esfera se encontra o conto de Osman Lins, já que a narração é apresentada alternadamente, aos poucos, pelo ponto de vista narrativo das duas personagens. É uma narrativa que, ao tempo que tenta recuperar o acontecimento, também se faz e, mais que isso, chama atenção ao seu processo, sua condição de texto.

O tema da composição artística encontra-se no conto talvez em plano superior ao da história, da fabulação. Percebe-se no decorrer do texto que os trechos que se prestam à narração pura do episódio estão em proporção muito menor que aqueles que apontam para os temas da construção artística. Alternadas aos trechos discursivos que parecem deslocados do fio fabular do conto⁶⁰, como o discurso sobre a escrita dos egípcios, a notícia do furacão de 1924 e o trabalho das aranhas, mesmo as passagens que parecem se prestar à descrição dos ambientes e das personagens, o fazem pela metaforização em alguma medida dos signos do fazer artístico.

Assim é que ao contemplar os olhos do homem que habita o quarto, a personagem feminina é arrebatada pelo fato de um deles ser de vidro. O olho de vidro é uma imagem que aponta para a natureza da literatura como olhos que não contemplam “o transitório das coisas”. O discurso sobre o olho de vidro, que recobre mais de um fragmento da mesma personagem, parece relacionar-se com a atmosfera de tensão entre transitório e permanente:

Por isto, exulto ao perceber que o homem, a quem pela primeira vez encaro, tem um olho de vidro. Não se fazem olhos de vidro para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas. Eles imitam o orgânico e suprem vazios com sua neutra e específica existência. A perfeição de tão frágeis objetos está no rigor técnico, no ajustamento ao tecido vivo, na ausência de asperezas, no brilho discreto e sobretudo em não ver. Equivocam-se, portanto, os que lamentam a cegueira de tais peças, esquecidos de que elas não foram concebidas para ser videntes e corruptíveis. Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. Assim talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico.⁶¹

Integrar o olho de vidro ao tecido vivo é, pois, ajustar o rigor técnico à vida, a geometria à desordem. O olho orgânico é correlato da natureza imperfeita e o olho de vidro é a metáfora da perfeição da técnica. Nessa convivência dual dos olhos encontra-se presente a busca de equilíbrio da personagem feminina, entre sua existência presente e sua possibilidade

⁶⁰ PAES, José Paulo. *Palavra feita vida*. Posfácio à 4ª edição de *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁶¹ LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Martins, 1966, p. 26.

de eternidade, esta última expressa também pelo desejo de ser como a jovem do quadro⁶² que contempla ao entrar no quarto. Em uma de suas falas tem-se: “o olho verdadeiro colhe as minhas asperezas, minha imperfeição, o que sou de inacabado e portanto de contíguo à sua natureza. Enquanto isso, perante a outra pupila, estranho como em frente ao universo da jovem que lembra Ana da Áustria, apaga-se meu lado mortal.”⁶³

Cabe aqui nos debruçarmos um pouco mais sobre o olho de vidro, dentro das significações que o objeto evoca no texto. O olho de vidro é também uma lapidar metáfora do ornamentalismo que acabara de ser explorado no trecho que o menciona:

∇ Simplificação não quer dizer ausência de ornatos. Estou de saia pérola e de blusa verde, estampada com rododendros negros. Brincos também pretos, imitando as flores do tecido; pulseira em espiral, de prata; sandálias com arabescos. A anágua é branca, rigorosamente engomada, de bramante, com uma fita larga, cor-de-rosa, entremeada no bordado inglês da barra. Adquire ainda função ornamental tudo onde está impressa, como nos gestos de meus dedos e mesmo em seu repouso, a essencialidade daqueles touros finamente gravados, com pincéis de junco, nos papiros. Sou angulosa e alta; em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete. Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia.⁶⁴

O ornamentalismo impregna a descrição das vestes da mulher e é comparado aos detalhes da escrita egípcia. O olho de vidro também descortina seu aspecto ornamental, pois apenas imita o orgânico, mas essa imitação se faz na condição mesma de cópia artificial. Está “ajustado ao tecido vivo”, enxertado a um organismo funcional, mas não funciona como órgão, apenas como ornato, supre um vazio que o real deixou, para conferir ao todo um aspecto simétrico. Sintomático é também notar que o enxerto que se faz seja justamente no órgão da visão, sentido por meio do qual o mundo nos chega com tanta luminosidade. Que o conto encerra uma parcela notável de apelo ao visual – veja-se, por exemplo, a menção ao quadro, à escrita egípcia, à geometria – é incontestável. Por este aspecto, o olho de vidro se nos apresenta como um reverso da tendência visual: de órgão capaz de ver o mundo sensível passa a constituir o próprio objeto de contemplação – fato que é justificado pelo fascínio da personagem feminina e pelo demorado olhar que o conto registra. O olho de vidro é para quem o vê. Assim tem uma “específica existência” e sua perfeição está “sobretudo em não

⁶² Ilustra também essa busca pelo permanente em face do transitório o primeiro trecho narrativo da mulher, que se encanta pela figura do quadro na parede, deseja ter os traços de eternidade ali presente. Adiante faremos uma análise mais detida dessa imagem.

⁶³ LINS, 1966, p. 31.

⁶⁴ LINS, 1966, p. 25-26.

ver”, mas em ser visto. Tal é o ornamento na obra de arte, elemento vastamente explorado e declarado por Osman Lins como uma de suas concepções da escrita.⁶⁵

O olho de vidro é assim um repositório tão satisfatório de toda a esfera dual, tensa e circular em busca do equilíbrio ventilado no conto, que esse objeto parece recobrir-se, quase que literalmente, da imagem central do conto: uma órbita sem movimento, de foco fixo: um ponto no círculo. Sua presença parece representar as imagens suscitadas pelos anseios da mulher em: “Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero (...)”⁶⁶. Tem-se, pois, um olho de vidro, dentro do qual não escapa a natureza geométrica do triângulo, a personagem feminina – que se define como “angulosa e alta; em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete.”⁶⁷ – e que também está no quadrado, a personagem masculina, que o contém.

O olho de vidro ocupa uma dimensão de síntese do olho verdadeiro. Imita-o, mas não desempenha uma função como a sua, na verdade, ultrapassa-o dada sua natureza duradoura. Não descerá ao túmulo como o olho orgânico e poderá permanecer como essa síntese daquilo a que fazia referência. O olho de vidro é sobre todas essas imagens descritas uma concepção da própria literatura que declara sua cegueira para o que é imediato, não tendo compromisso com a imitação, com o verossímil, relaciona-se como contemplador abstrato, como técnica, como ornamento, todos correlatos da escrita engendrada por Osman Lins a partir de *Nove, Novena*.

A abordagem do olho de vidro guarda uma semelhança de conteúdo com as outras imagens do conto que representam a tensão entre o permanente e o transitório, e a respectiva busca de síntese. Assim a “essencialidade daqueles touros finamente gravados com pincéis de junco nos papiros”⁶⁸, bem assim os animais do Nilo que a escrita “recolheu e transmudou, prendendo-os em seus exigentes limites” e “despojando-os do que era acessório reduziu-os a luminosas sínteses”, estão na mesma medida do olho de vidro como símbolos da síntese, do ornamento e da escrita.

⁶⁵ Algumas obras como as iluminuras medievais traziam desenhados ornamentos com os quais o texto dividia seu espaço, também a escrita egípcia tinha esse aspecto: era formada por caracteres picturais que lhes conferia igualmente um aspecto ornamental. Osman Lins empreende o ornamento no corpo de seu texto. Se no conto em estudo ele aparece por meio das metáforas e de algumas descrições, em narrativas como Retábulo de Santa Joana Carolina, ele aparece independente do texto narrativo, ensaiando o mesmo movimento das iluminuras, de uma moldura enfeitada.

⁶⁶ LINS, 1966, p. 26.

⁶⁷ LINS, 1966, p.26. Essa imagem como foi assinalado no capítulo 1 parece desenhar a forma geométrica do triângulo.

⁶⁸ LINS, 1966, p. 26.

Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoaram o Nilo e suas margens. A escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendia que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores na pedra ou nos papiros. Apenas. Despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses. Este era seu objetivo. Se conheciam, os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria.⁶⁹

A escrita egípcia mais antiga, conhecida como hieroglífica, é uma composição pictural, na qual se representavam os desenhos de objetos e animais. No início, os hieróglifos designavam o objeto que era desenhado, mas essa relação de representação avançou no decorrer do tempo, estabelecendo um vínculo dos desenhos com as ideias. A escrita dos egípcios prezava por um aspecto ornamental, tanto que mesmo após a evolução de alguns determinantes na escrita que facilitasse a leitura, eles continuaram a priorizar o aspecto visual, combinando a escrita ao restante da composição

os egípcios por razões decorativas não hesitavam em trocar a ordem dos signos, em suprimir alguns deles e em unir outros de dois em dois. Evidentemente, davam mais importância à caligrafia e ao aspecto da inscrição que à ortografia. Por isso, não é surpreendente que os hieróglifos situados ao fundo de pinturas ou relevos, não só não prejudiquem a composição, mas, ao contrário, contribuam para acentuá-la. No Antigo Egito, a inscrição que acompanhava a representação ajudava a compreendê-la melhor.”⁷⁰

Obter uma forma que sintetize ornamento e outros elementos, distribuídos de maneira equilibrada na composição artística é também a proposta da escrita osmaniana. O discurso exposto no trecho sobre a escrita dos egípcios é de uma beleza inegável e investe-se da própria matéria da escrita. Os hieróglifos egípcios transmudaram – e esse é um bom termo – a índole mutável dos animais em uma ideia ou um som que formaria na cadeia da escrita outros sentidos libertos da correspondência literal entre imagem e objeto. O traçado da escrita egípcia é, dentro da concepção de conteúdo e forma do conto, uma referência ao estatuto da arte como representação a partir do real e não cópia dela. E a escrita, sintomático, é essa síntese do mundo. Muitas outras passagens corroboram essa constatação. Chegamos a identificar em uma passagem a declaração “estranho como em frente ao universo de Ana da Áustria”, que caracteriza essa consciência do artístico como uma dimensão outra, estranha. Todorov (2003), em artigo que discute a evolução do conceito de verossimilhança, observa que “As palavras não são simplesmente os nomes transparentes das coisas, formam uma entidade autônoma, regida por suas próprias leis, e passível de ser julgada em si mesma. Sua

⁶⁹ LINS, 1966, p.28.

⁷⁰ MICHALOWSKI, Kazimierz. *El Arte Del Antiguo Egipto*. Madri: Akal Ediciones, 1991, p. 55. (Tradução nossa).

importância supera a das coisas que elas supostamente refletiam.”⁷¹. É mais uma vez uma menção à liberdade que a arte da palavra contém para desfazer-se de máscaras e mostrar sua face, como palavra, como texto.

A índole mutável dos animais do Nilo é presa em “exigentes limites”, menção às molduras que a literatura e a arte engendram. Há aqui uma discussão muito importante para a arte da linguagem: a carga de irrealidade que emerge de uma construção que se denuncia como artifício. Em Osman Lins, em boa medida, está posto esse grau de irrealidade da narrativa. Uma escrita que não pretende que suas criaturas voem ou nadem, que andem na rua ou que se possam projetar nas atitudes constantes de um texto. Deve-se atentar para a narrativa como um fenômeno artístico do equilíbrio entre um evento (que pode ter a dimensão do real) e os recursos técnicos utilizados para construir o texto. Jamais o texto é o mundo. É um mundo, um mundo outro.

As duas imagens referidas, o olho de vidro e a escrita egípcia, nos são apresentadas pela narração da mulher, que irá constituir, no decorrer do texto, a esfera em que as sondagens poéticas mais significativas serão tecidas. O que está a ser descrito por essa voz é o aspecto de durabilidade e de destreza dos gestos, dos meios, dos materiais. É, pois, pelo discurso da personagem feminina que nos é dado o caráter transmutado da natureza, pelo esforço do artista, em medir ou representar o mundo sensível.

As evocações da arte também estarão presentes no percurso que a mulher encena durante todo o encontro no quarto, em razão de uma imagem que se apresenta no início de sua narração: um quadro na parede do quarto. No discurso da personagem feminina sobre essa pintura, percebe-se, mais uma vez, a aspiração por permanecer. O quadro retrata uma jovem – que lembra Ana de Áustria – a segurar uma flor. A personagem feminina capta nessa imagem a possibilidade de durar e essa figura, seus elementos, cercarão a narração durante todo o episódio do encontro com o homem.

A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro, a mulher cujo ramo florido gostaria de ter entre meus dedos. Enquadrada em sua fosca moldura, de perfil, em trajes seiscentistas, lembrando Ana da Áustria no vestuário e nas linhas, sustenta — gesto delicado e régio — o ramo vertical com uma flor aberta ao nível de seus olhos. **Desejaria ser, em parte, como essa adolescente, e sustentar com doçura, ano após ano, também emoldurada, meu ramo sempre verde, sua corola imortal.** Examino ainda a figura e me convenço: nossas mãos têm a mesma natureza. As minhas não pesam quando em repouso; em ação, nunca tropeçam nas coisas, tudo executando com destreza e simplificação de gestos.⁷² (grifei)

⁷¹ TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.114.

⁷² LINS, 1996, p. 24

Essa espécie de identificação que se processa entre a mulher e a figura do quadro parece encenar uma busca de projeção, uma transposição para uma zona indefinida em que os elementos dessa mulher e, depois, do desenho do quadro se juntam, amalgamando-se no decorrer da narrativa. Essas duas formas de existir, mulher e quadro, se irão relacionar por meio, não de uma passagem, mas de uma oscilação que inclui a ação encenada pela mulher com sua humanidade e a plasticidade e rigidez do quadro como objeto.

O quadro opera, ainda, a dupla articulação do tempo e da arte. Ao contemplá-lo a mulher faz alusão a uma personagem do tempo da História (Ana da Áustria) do qual temos a distância temporal precisa, século XVII, ao mesmo tempo, tem-se a dimensão do que representa o quadro como objeto estético: o que lhe dá importância é menos a figura ali pintada, que lembra Ana da Áustria, que as propriedades desse objeto. A moldura do quadro é uma fronteira do tempo, mas não do tempo da História, o que se retrata é uma adolescente com um ramo sempre florido, é uma permanência, não da figura, mas, sobretudo, da concepção de tempo, uma eterna juventude, um desafio ao tempo cronológico. O *ramo sempre verde* é esse enfrentamento do tempo: Ana da Áustria ou alguma jovem mulher com trajes seiscentistas já tiveram sua existência física apagada pela passagem do tempo. O quadro fixa, eterniza. Não a figura, mas a sua natureza (enquadrada), a juventude e a destreza das mãos.

O quadro desperta na mulher um desejo de estar na mesma natureza do modelo lá desenhado:

Enquadrada em sua fosca moldura, de perfil, em trajes seiscentistas, lembrando Ana da Áustria no vestuário e nas linhas, sustenta – gesto delicado e régio – o ramo vertical com uma flor aberta ao nível dos olhos.⁷³

Primeiramente tem-se a admiração do quadro pela mulher e, de tal maneira deseja projetar-se na imagem ali representada – observe-se que não é um anseio por tornar-se o quadro, apenas, projetar-se: desejaria ser, *em parte* –, que adiante pela descrição do homem, ela parece imitar o gesto sustentado pela pintura:

Sobre a cabeça eu pusera dois cravos que murchavam. Deixou o samburá junto do copo e descansou no espaldar a mão direita; **a outra pendia** ao longo do quadril. Arrancara de um cravo com os dentes equinos **a pétala que sustentava entre os lábios.**⁷⁴ (grifei)

⁷³ LINS, 1996, p. 24

⁷⁴ LINS, 1996, p. 25

Diante do homem, que tem um olho de vidro, a mulher vislumbra a possibilidade de projeção do quadro, daquele *continuum* ente vida e arte, entre humanidade e imortalidade, da maneira ambígua de existir:

o olho verdadeiro colhe as minhas asperezas, minha imperfeição, o que sou de inacabado e portanto de contíguo à sua natureza. Enquanto isso, **perante a outra pupila, estranho como em frente ao universo da jovem que lembra Ana da Áustria, apaga-se meu lado mortal.**⁷⁵

Depois de vivido o ato de amor com o habitante do quarto, parece haver uma encenação da rigidez do quadro nos gestos da mulher, um movimento da esfera da ação para a da moldura do quadro. Esse movimento é percebido quando, pela narrativa masculina, tem-se a cena de reposição dos grampos nos cabelos pela mulher, que é o trajeto inverso de seu desatar.

Ouvia-a, distanciando-se de mim outra vez e em definitivo de mim, interpondo entre nós os grampos nos cabelos, suas vestes e **uma indefinível rigidez dos gestos.**⁷⁶

O prender e desatar dos cabelos são dois pólos que também parecem investidos da dimensão dupla, entre ação e fixidez, de que se trata aqui. A ação que é o encontro de amor entre o casal é desencadeada pelo desatar dos cabelos, gesto de entrega, como se anuncia no início do conto:

Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim.(...) Não houvesse a intrusa (ignoro seu nome e não pedi que voltasse) desprendido a massa dos cabelos. Torçais brilhantes que lhe roçavam a cintura, que outro gesto poderia ser tão significativo, como expressão de intimidade e oferecimento?⁷⁷

Ao “gesto mole e sinuoso” de desatar os cabelos, opõe-se agora “uma indefinível rigidez dos gestos”. Essa rigidez é, pois, a conversão para a atmosfera do quadro, como se a mulher se preparasse para esse emolduramento. O que será dito pela personagem feminina em seu último trecho, apresenta-se como a imagem da constituição projetada no quadro, em que, em amálgama, haverá elementos da mulher e da figura do quadro:

Dentro em pouco descerei a escada , atravessarei o vestíbulo, onde ninguém me verá, ganharei a rua. **Levarei entre os dedos flores geométricas e meu vestido será como o de Ana de Áustria.**⁷⁸

O monólogo final da voz feminina inclui a referência de forma oblíqua ao quadro. A referência é dada pela flor e pela vestes similares a de Ana da Áustria. No quadro a jovem está enquadrada com o gesto de segurar a flor ao nível dos olhos, já a personagem carrega em movimento essa mesma posição. Os elementos da arte visual parecem projetar-se na ação.

⁷⁵ LINS, 1996, p. 31.

⁷⁶ LINS, 1996, p. 29.

⁷⁷ LINS, 1996, p. 23.

⁷⁸ LINS, 1996, p. 32-33.

Essa transição, todavia, tem no conto uma acepção de paradoxo. Não se destaca, nesse ir e vir da ação ao quadro, uma atmosfera de passividade. Não é uma pintura que se transmuda em mulher ou esta mulher que se transmuda em desenho. É justamente a síntese dessas duas dimensões da vida e da arte que estão postas em relevo. É uma visualidade posta em movimento, um enxerto do desenho à vida.

A articulação da ação no conto mesclado a excertos de sondagem poética é uma espécie de desvio do percurso linear da narrativa, tal qual o canto das sereias de Ulisses, em que se apagam os atalhos que conduzem a caminhos fáceis, objetivos, para dar essa volta em direção ao canto inumano, ao insólito, ao encanto, à origem do canto: o discurso da arte. Se essa é a sensação de uma leitura que se faz pelas malhas da escrita osmaniana, também a impressão é encenada pela mulher personagem do conto. Ao perceber, ainda no décimo degrau, que errara o endereço, ela prossegue nesse trajeto, desvio de sua rota, encantada pela pintura que vislumbra no quarto de pensão. Segue igualmente essa personagem “do risco e do movimento ousado”⁷⁹ essa distância que o canto da arte empreende. Em estado de ainda hipnose passa a atrair-se pelo par de olhos do homem que pela primeira vez encontra, um orgânico e outro de vidro. Essa constituição insólita, desigual, humana e inumana, qual as sereias de Ulisses, carrega a mulher a um espaço de passagem ao imaginário, indiciado pelas sugestões que o olho de vidro suscita, esse contemplador *abstrato do eterno*. Aceitar o convite das sereias, segundo Blanchot, é dispor-se a mergulhar em seu fascínio, no desconhecido e seguir “essa distância como um espaço a ser percorrido”⁸⁰. É esse caminho que a personagem feminina do conto também percorre, espalhando-se, de dentro de um quarto fechado, para os mais variados espaços-tempo da trajetória humana: o Egito, a Idade Média, o século XVII.

Também o discurso do homem, em algumas descrições, parece remeter a sutis metáforas da arte como a pintura, a escultura e a música. Essas descrições podem ser exemplificadas com o trecho em que o homem contempla o rosto da mulher durante a união amorosa e parece visualizá-lo como se fosse uma espécie de material – “era de *cedro*? Rosto mongólico, não acabado, *esculpido* por quem quisesse impor à *madeira* um vinco de tristeza, sem ter *mão* para abafar a enérgica alegria latente no *modelo* e que, rebelde, se houvesse imposto à *madeira*.”⁸¹ (grifei) –, há, ainda, escolhas como “oblíquo desenho” e “contornos imprecisos”; também no fragmento em que o homem carrega a mulher para o centro do

⁷⁹ BLANCHOT, 2005, p. 12.

⁸⁰ BLANCHOT, 2005, p. 11.

⁸¹ LINS, 1966, p. 33.

quarto, pois “queria *ver* sob as réstias os *tecidos* e o *tons* de sua pele”⁸² (grifei), é suscitada uma visualidade que confere à imagem uma espécie de textura; e no segmento “ergueu-se de nós, de nossa *pele brilhante*, um *hino* atormentado”⁸³(grifei) evoca-se a luminosidade metálica dos instrumentos musicais a que se faz referência desde o início do conto: a trompa e o oboé.⁸⁴

Tem-se assim no conto uma atmosfera que aponta para um texto a suscitar a arte como ofício e como material. A tensão no conto se estabelece fracamente no plano dramático, como anotou Sandra Nitrini (1987) a respeito dos textos de *Nove, Novena*: “suas estruturas narrativas, graças à própria organização textual e à natureza do discurso são minimizadas (...), mostram-se quase sempre abafadas pelo movimento centrífugo do texto que se volta para trechos descritivos, alegóricos, insólitos e ornamentais.”⁸⁵ A faceta de história no conto parece encerrar-se sem grandes pontos de tensão, tampouco conflui para um final surpreendente. Sem ocorrer no plano da fabulação, essa tensão irá se estabelecer no plano mesmo da composição: a busca pela matriz da Bauhütte, espécie de enigma da construção artística dos talhadores e arquitetos da Idade Média; o alcance de uma escrita sintética dos egípcios, como um *raro evento*; e a própria matéria de que são feitos os seres que habitam o conto parecem literalizar essa busca pela arte da composição.

Todavia, o conto descortina outra dimensão de busca: a de ultrapassar a miserável condição de finitude que cerca a natureza humana. Na atmosfera da busca de síntese tem-se em tensão o desafio do tempo pela arte e, ao mesmo tempo, a marcação desse tempo finito. O conto não encerra uma resolução dessa tensão, mas a mantém em suspenso para, em última análise, deixar transparecer que não há solução. Para além da estrutura rigidamente desenhada e medida, o conto apresenta-nos o seu oposto, que é a efusão de tensões e desequilíbrios afetos aos homens em sua existência terrena, sua consciência de finitude, sua busca pela completude. A escrita que ordena e grava a permanência, despojada do que é dispensável, opõe-se à vida que é finita, inexoravelmente corre para um fim. As personagens constituem a inevitável transitividade da existência. Assim é a constatação do homem, consciente de sua transitoriedade, quando questiona: “uma réstia subia pelo guarda-roupa. Quantas vezes ainda

⁸² LINS, 1966, p. 29.

⁸³ LINS, 1966, p.33.

⁸⁴ Osman Lins chegou a mencionar que o conto, num primeiro momento, se chamaria *Duo para trompa e oboé*, uma vez que “é um duo, executado por duas personagens, Homem e Mulher, cujas intervenções se sucedem.” (Revista Status Especial Literatura, nº 23, 1976).

⁸⁵ NITRINI, 1987, p. 72.

faria esse trajeto antes que eu morresse?”⁸⁶. Esse trajeto da réstia parece nos remeter ao fragmento em que essa mesma personagem narra seu percurso de todas as madrugadas do trabalho para a pensão:

Obrigado, para ganhar dinheiro, a tocar saxofone das nove e meia de nove e meia às quatro da manhã, quando meu instrumento sempre foi o oboé, nunca estou à noite na pensão. Pela madrugada, saio do trabalho, lanço um olhar sobre o antigo bairro do Recife, onde ficavam outrora as fortificações, o arsenal da Marinha e o comércio em grosso, evoco o porte e a brancura das construções fazendárias, atravesso a Ponte Maurício de Nassau, refresco os beijos no ar que sobre do Capibaribe, cruzo a Rua Nova, a Ponte Boa Vista, a Rua da Imperatriz, pisando o calçamento que era feito com granito vermelho ou seixos azulados da praia, chego ao meu quarto na Gervásio Pires. Se chove, espero que passe; nunca vou de ônibus.⁸⁷

Tanto o trajeto da réstia pelo guarda-roupa, imagem trivial, quanto esse percurso imerso pela rotina realizado pelo homem apontam para uma espécie de automatismo e opacidade que encobre a tragédia da existência. Quantas vezes ainda faria esse trajeto de seu trabalho para seu quarto antes de morrer? A personagem masculina parece sempre ciente dessa transitoriedade da passagem do tempo cronológico e nos apresenta um espaço trespassado por ela. Espaços que nos são apresentados em configurações diferentes no correr do tempo, costumes que são superados. Os índices temporais denunciam esse correr do relógio: “*desde* que cheguei, há quatro anos, a pensão já passou por três proprietários”, nos dá uma distância temporal, assim como “No começo do *século passado*, onde estão a mesa, o quadro e o oboé (...) ficavam a lenha, os tachos, as panelas de cobre e os fogões” e “lanço um olhar sobre o *antigo* bairro do Recife, onde ficavam *outrora* as fortificações, o arsenal da Marinha”.

Já a personagem feminina tece um discurso que aponta para um anseio por encontrar o rigor e a imortalidade, ultrapassar o tempo. Embora pareça experimentar momentos epifânicos, ela não alcança esse estatuto e permanece em existência fugaz. Esses momentos são sempre crivados pela procura, nunca pelo alcance. É o que se percebe nas construções “*desejaria* ser, em parte, como essa adolescente”, “minha vida, *tento* convertê-la em círculo e encontrar o Ponto”, “*talvez* não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico”, “*Seja* este momento e assim minha existência os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão”, cujos marcadores grifados refletem dúvida ou apenas um desejo. A fugacidade se expressa ainda pelo caráter passageiro com que adentra o quarto e se vai embora.

⁸⁶ LINS, 1966, p. 30.

⁸⁷ LINS, 1966, p. 26-27.

Rumor, silêncio e o imperativo da escrita

Se o canto das Sereias, conforme descreve Blanchot, era um convite irrecusável a desaparecer na ilha dos seres imaginários, o que se apresenta como instigante é o percurso que esse canto engendra. Para Blanchot (2005), ele “era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo.”⁸⁸ Nesse diapasão, é o canto como um movimento, um caminho a percorrer, da própria narrativa.

O conto “Um Ponto no Círculo” é tecido pelas vozes narrativas das duas personagens, o homem e a mulher, que, no entanto, não dialogam durante o encontro amoroso – *tínhamos as línguas cortadas*. Isso corrobora a ideia de que o som que reverbera em todo o texto é o da própria narrativa, esse canto imperfeito que, assemelhando-se ao canto dos homens, é nos dado de outra dimensão, pronunciado pela dicção que nos arrasta em direção à sua origem. De onde vem esse canto? É a pergunta que os navegantes fazem ao ouvir as sereias e são conduzidos à sua fonte, lá são encerrados e percebem seu silêncio. A narrativa embora ditada pelas vozes de cada uma das personagens irá encontrar sua unidade em dimensão que as ultrapassa – *éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos*. O silêncio que permeia suas existências no acontecimento é recoberto por um canto que não cessa de movimentá-los na direção de suas origens – *uma dança*. Origem das personagens, seu criador. Nessa via de análise, a narrativa mostra-se como processo, como movimento e percurso. Fazendo-se, ainda não está acabada, está sempre por vir: “por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato”⁸⁹. Uma volta à gênese é a proposta da literatura assim concebida. Esta é, pois, a dinâmica que se percebe na obra de Osman Lins.

O conto em análise parece voltar-se a todo tempo para a atmosfera que procura uma volta, uma busca do eixo, do ponto. Essa gênese se empreende não apenas em torno de uma congregação mística com o universo, mas, a seu modo, de uma busca da obra artística, do ato de escrever como criação, voltando-se para as marcas de seu processo ou para a sua origem. Ora matérias que recobrem a arte como um todo – o quadro, a escultura, a escrita –, ora a escrita como conquista do homem no correr de sua evolução, o que sempre está no bojo das construções do conto é a atmosfera de procura que envolve a condição do artista, uma busca

⁸⁸ BLANCHOT, 2005, p.4.

⁸⁹ BLANCHOT, 2005, p.3.

incessante que o subjuga, o consome e o encerra na solidão da obra, na urgência de retirar-se dela para respirar.

O espaço da solidão do artista aproxima-se de uma atmosfera de sono e silêncio a que o conto faz menção em alguns momentos:

Volto a deitar-me e, **quando não durmo, assim permaneço**, nem por sonho tocando oboé, palmas das mãos para cima, aos lados do corpo, **observando as aranhas que trabalham no teto.**⁹⁰

A vizinhança do sonho é metáfora no texto de uma sondagem da arte. Enquanto repousa, desperto, o homem se volta para o trabalho das aranhas, que é, assim, transposto a símile do trabalho do escritor, também com os seus tecidos e fios narrativos, um movimento que lembra a atividade artesanal. Um espelho com os que fiam e tecem, que também têm parentesco com os geômetras. Entre geometria e artesanato, localiza-se o escritor: “Os que fiam e tecem unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma linhagem (...) dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno.”⁹¹

Isso é sintomático de uma literatura que se quer revestida do apuro na construção e, ao mesmo tempo, tem a prerrogativa de revelar seu processo. Portanto, uma aranha *invisível* e de fios *transparentes* remete à literatura como representação do mundo, cujas ligações não se deveriam enxergar, todavia essa ilusão de transparência logo se esvanece pela observação de que engendram ligações frágeis, podendo a qualquer momento ser rompidas pelo vento. Essa fragilidade da teia, do material do trabalho das aranhas e do escritor, pode ser outra vez tomada como uma menção à escrita que não esconde seu processo. Essa espécie de artificialidade relaciona-se com o real de forma não convencional, em que os sentidos da linguagem se desprendem de seu uso transparente, usual, para apontar para uma solicitação a relações novas que não são tão imediatas – “ligações que o vento ou um besouro poderá romper”.⁹²

Uma atividade de devaneio, não é sonho, é uma imaginação desperta. Segundo Bachelard (1996), uma das categorias do devaneio relaciona-se à sondagem poética, por meio da qual todos os sentidos se harmonizam. O devaneio poético “é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam.”⁹³ O filósofo se debruçou

⁹⁰ LINS, 1966, p. 27.

⁹¹ LINS, 1966, p. 106 (Retábulo de Santa Joana Carolina).

⁹² LINS, 1966, P. 27.

⁹³ BACHELARD, Gaston, *Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 6.

sobre a atividade artística como um modo de extrair da matéria do mundo sensível possibilidades novas a que as palavras se unem. Esse devaneio que não é uma imaginação sugestiva, mas dinâmica, criadora e também parece ser metaforizada em outro trecho do conto, também da personagem masculina:

Hóspedes faziam a **sesta**. (...) Esta calma de verão, **exaltando-me os sentidos, embota-me a noção do real**. Por isto, embora **nada houvesse escutado – nenhum passo, voz alguma** – e estivesse convicto de que havia alguém no quarto, alguém descalço ou com sapatos leves, não fiquei surpreso.⁹⁴ (grifei)

Outra vez tem-se uma atmosfera de repouso que bem poderia desencadear um sonho, mas, de outro modo, desencadeia uma imaginação criativa. O silêncio que permeia esses dois momentos no texto precede as esferas da ação da narrativa e da escrita como processo artístico: um antecede a entrada da visitante no quarto, o outro a reflexão sobre o movimento das aranhas. Essas duas dimensões, ação e escrita, serão amarradas num fragmento seguinte de discurso: “Sem o saber, sem o querer, viera ao meu encontro e aqui estava submissa à própria determinação como a um destino. (...) Uma aranha invisível, urdidora, diligente, unia-nos.”⁹⁵. Essa aranha urdidora é a própria narrativa em fatura, esse tecido de fios bem amarrados que recobre toda a ação da personagem que adentra o quarto, bem como a do seu habitante: “Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justeza e em silêncio.” Outra vez o silêncio, em cujos arredores, segundo Blanchot (2011), a palavra literária localiza-se.

Há, assim, entre acontecimento e narrativa uma simultaneidade. Temos, a um só tempo, a imagem do ato entre as personagens e a presença da aranha a trabalhar nos caibros do telhado que os recobre, que é a existência da dimensão da narrativa como texto, artifício. Segundo Blanchot (2005), essa relação entre narrativa e acontecimento se dá em metamorfose. Essa metamorfose é, sobretudo, do tempo que, despido de uma relação com o experimentado numa vida imediata, é reorganizado de modo a permitir combinações numerosas, indefinidas, sempre por vir. E para usar uma expressão blanchotiana, o conto é nesse duplo aspecto temporal construído “imediatamente, mas pouco a pouco.”

Encerradas numa ilha, ultrapassando o canto humano, comum e atual a qualquer ouvido, tecem as sereias um canto defeituoso, que atrai e demanda que aqueles que ouvem a elas se dirijam, percebam sua natureza inumana, imaginária. Também o escritor parece viver nessa dimensão: no isolamento próprio ao ato de escrever, parece querer reverberar esse canto, distante, que permeia sua obra, que é a sua própria materialidade. Não opera esse

⁹⁴ LINS 1996, p. 28.

⁹⁵ LINS 1996, p. 31.

sussurro uma discussão que pretenda empreender uma ideologia ou exibir seu caráter de engajamento sob quaisquer teorias. Quer antes atentar para a existência de uma angústia, de uma natureza inumana do ato de escrever, que não consistindo numa releve elevação da linguagem é, na verdade, uma operação de chegada a um silêncio, que é correlato da origem, do isolamento, para então, apagadas as transparências entre as relações imediatas entre as coisas e a linguagem, empreender o canto, a linguagem que é uma presença que se afirma em sua materialidade, que é uma ausência das coisas imediatas, para fazer emergir a estância imaginária. Na acepção de Blanchot, em “O Espaço Literário”:

Escrever jamais consiste em aperfeiçoar a linguagem corrente, em torná-la mais pura. Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir.⁹⁶

Blanchot, para quem o apagamento do sujeito da obra de arte é um dos pressupostos para que esta se consolide, na verdade, reconhece que o autor está na sua própria constituição, “ele já pertence à exigência da obra”. No percurso da escrita, segundo o estudioso, o artista não se insere na obra para deixar suas marcas pessoais, exprimir seus dons, mas lá está para, encerrado numa solidão essencial, cumprir a exigência da obra, da arte como origem. Nesse movimento, ele é rejeitado em sua natureza e seu caráter pela obra em curso, mas nela “está encerrado porque a obra, inacabada, não o solta”. O ato de escrever é uma provação por meio da qual o artista cumpre um trajeto não sem metamorfoses: “Uma obra está concluída, não quando o é, mas quando aquele que nela trabalha do lado de dentro pode igualmente terminá-la do lado de fora, já não é retido interiormente pela obra, aí é retido por uma parte de si mesmo da qual se sente livre e da qual a obra contribui para libertá-lo”⁹⁷

O imperativo a que se submete o escritor, em Blanchot, está relacionado a um caminho em que escrever é a única possibilidade de atenuar a escuridão da feitura da obra e “poder voltar à luz do dia”. A falsa exclusão do escritor da obra ao fim desta é na verdade, não uma rejeição, mas uma dissolução do autor. A necessidade de escrever

o encerra onde ele não pode permanecer, e desta vez sem qualquer saída, que, além disso, não o alimenta, mas o esfomeia, escraviza-o sem honra, quebra-o sem razão, faz dele um ser débil e miserável sem outro sustento senão o seu próprio e incompreensível tormento, e por que? Em vista de uma obra grandiosa? Em vista de uma obra nula? Ele próprio nada sabe e ninguém o sabe.⁹⁸

⁹⁷ BLANCHOT, 2011, p. 50.

⁹⁸ BLANCHOT, 2011, p. 52.

Essa espécie de dissolução do autor na obra não lhe usurpa sua presença inevitável nela. Não há uma presença declarada como em obras a que se possam fazer conexões biográficas, mas há um rumor do espectro dessa dimensão que ordenou o todo. Nas obras osmanianas, como temos explorado, a presença da mão que escreveu se retira, mas deixa ainda suas marcas.

A asserção de Blanchot , quando menciona a debilidade atormentada do artista ante o ato de escrever – a solidão essencial –, lembra-nos a percepção de Deleuze (1997) a respeito da fragilidade do escritor que

usufrui de uma pequena saúde que vem daquilo que viu e escutou, das coisas demasiado grandes para ele, demasiado fortes para ele, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, e que lhe dá, no entanto, devires que uma grande saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu, do que escutou, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos furados.⁹⁹

Essa pequena saúde, todavia, não é correlato de um ser enfermo, ao contrário, ressalva antes Deleuze que o escritor “não é doente, mas médico, médico de si e do próprio mundo”, Esse excedente de experiência é grande demais para o escritor e é só escrevendo que ele vai abrir possibilidades de luz, vai liberar vida onde ela se encontra presa.

Na mesma esteira da escrita como uma atitude de iluminar cantos obscuros e fazer emergir o desconhecido, o possível e o porvir, Osman Lins declara que escreve “para captar o vivido e o por viver; e escrevo porque este é o caminho ao mesmo tempo acessível às minhas faculdades e adequado às minhas ambições de sondagem do mistério que me envolve.”¹⁰⁰ Nesse sentido, o ato de escrever apresenta-se como via de acesso às esferas mais profundas, um mergulho no imprevisível que cerca essa atividade. Ainda Deleuze, assenta que “escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida.”¹⁰¹

Esse chamado às profundezas do ato de escrever, tal como o canto das sereias, é uma convocação de dimensão insólita ao escritor “despertando nele o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas *condições normais da vida*”¹⁰² e convida “fortemente a nela desaparecer”. Tal é o movimento da mão que escreve: uma necessidade de se orientar para o impensável, para o imponderável que é a palavra literária. Escrever é atravessar singularidades e ultrapassar os limites da linguagem. O ato de escrever não vem de uma

⁹⁹ DELEUZE, Giles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 15.

¹⁰⁰ LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979, p. 153.

¹⁰¹ DELEUZE, 1997, p. 11.

¹⁰² BLANCHOT, 2005, p. 4.

sondagem das riquezas da linguagem, mas sim do horizonte que escava justamente aquela dimensão em que a linguagem torna-se ausência das coisas, declara-se como um além de suas possibilidades. Precede, então, a escrita uma crise entre linguagem e objeto para emergir, por meio da palavra literária, a possibilidade de um mundo outro da irrealidade das coisas na realidade da linguagem.

A coincidência entre o mundo sensível e o mundo criado pela literatura está, pois, destruída. O que é presentificado na linguagem literária não é, pois, o mundo das coisas tal como o conhecemos, mas sim a natureza irrepresentável dessa linguagem, a ausência dessas coisas em prol de uma presença da linguagem. A *presença* da linguagem poderia ser entendida ainda como uma evocação do processo de fatura da arte literária, não mais uma cópia das ações e dos objetos do mundo, mas a emergência de uma dimensão que procura o obscuro, o desconhecido e o insólito e diz esse processo de procura.

O escritor se põe nesse convite – ou imperativo – de mergulhar no desconhecido, na perseguição de “realidades esquivas”¹⁰³ que é o seu ofício. Esse movimento do escritor não teria cabo na escritura de uma obra. Não há um ponto de chegada do qual se possa dizer “combati o bom combate, acabei minha carreira”¹⁰⁴. O que impele o escritor a escrever tem uma dimensão contínua, sempre a empurrá-lo para uma proximidade ainda maior com a esfera da linguagem literária. O percurso da produção das obras do escritor é então contínuo, pressupondo o recomeço a cada nova escrita da condição fundamental de escrever: a intimidade com o não ser das coisas e com o ser da linguagem. O imperativo que se impõe ao escritor é o de uma perseverança sem fim, não porque uma obra terminada tenha deixado deficiências que precisam ser aperfeiçoadas ou corrigidas, mas porque escrever pressupõe o “privilégio do infinito”¹⁰⁵. Uma obra é sempre inacabada não no sentido de incompletude ou falta, mas por constituir apenas uma parte da cadeia de relações que a rodeiam em face de outras produções que a precedem ou sucedem, bem como, dentro de um conjunto de obras de um mesmo autor, por não poder encerrar na íntegra as sondagens da palavra pelo espírito do escritor. Escreve-se para “abrir uma clareira nas trevas” que envolvem o escritor.¹⁰⁶ Avançar sobre esse mistério e captar o “por viver” parece ser a atividade contínua do artista da palavra, que é sempre busca.

¹⁰³ LINS, 1974, p. 20.

¹⁰⁴ II Timóteo 4: 7, in Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

¹⁰⁵ BLANCHOT, 2011, p. 11.

¹⁰⁶ LINS, 1979, p. 152.

Para Blanchot (2011), “o infinito da obra, numa tal perspectiva (a de Valéry), é tão só o infinito do próprio espírito. O espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história”. Em razão da impossibilidade de completude por meio de uma obra, instala-se no escritor uma sensação de vazio, de ociosidade, que o move a escrever mais, sempre mais e este “volta a pôr mãos à obra. Mas o que ele quer terminar continua sendo o interminável” Em outras palavras, “o artista só termina a sua obra no momento em que morre”.¹⁰⁷

Esse é o caráter do trabalho do escritor, segundo Osman Lins: “Devemos parar? Refazer tudo? Iniciar outro livro? Continuamos. Terminada a obra, não superamos essas incertezas, essas vacilações.”¹⁰⁸

O escritor está imerso nessa relação inalienável com o ato de escrever, com a obra que se impõe como necessidade. Segundo Blanchot, está “impelido para a solidão essencial de que só se desprende escrevendo um pouco”. O artista “por uma inversão radical” é uma parte da exigência da obra e nessa posição há entre ela e a obra uma “pertença original”, que o impele a sair do trabalho do tempo para escrever e “olhar de maneira diferente os objetos do mundo usual, neutralizar neles o uso, torná-los puros, elevá-los por uma estilização sucessiva ao equilíbrio instantâneo onde se convertem em quadro”¹⁰⁹. Esse também é o vínculo entre escritor e escrita, essa pertença original, que Osman Lins externa ao proferir que

só o escritor, para quem as relações com a escrita chegam a um grau de intensidade que as outras pessoas desconhecem, é capaz de envolver-se no processo enervante – para ele não isento de atrativos – de perseguir, apreender e disciplinar, ao jugo da palavra exata, realidades esquivas.¹¹⁰

Assim, “quem não pertence à obra como origem, quem não pertence a esse outro tempo em que a obra se preocupa com sua essência, jamais fará a obra.”¹¹¹

O caráter inumano que assume o sujeito quando escreve parece aproximar-se de uma renúncia ao seu estado de *eu*, razão pela qual a literatura é permeada por esse devir, que não é uma forma, na acepção de Deleuze (1997) é “zona de vizinhança”, possibilidade sempre dinâmica de projeção e ultrapassagem do vivido. O escritor vê mais que todos, “coisas demasiado grandes e fortes para ele”¹¹², e essa condição de ver além do miserável mundo natural, o faz imaginar de forma criativa em direção a potências impessoais descoladas de sua

¹⁰⁷ BLANCHOT, 2011, p. 14.

¹⁰⁸ LINS, 1974, p. 61.

¹⁰⁹ BLANCHOT, 2011, p. 42.

¹¹⁰ LINS, 1974, p. 20

¹¹¹ BLANCHOT, 2011, p. 42.

¹¹² DELEUZE, 1997, P. 12.

própria imagem e de qualquer outra do mundo real. Devires, mais que generalidades, são singularidades. Essa percepção do escritor que é de “outro tempo” dá-lhe contornos insólitos.

O devir é, então, na acepção de Deleuze e Guattari (1997a), uma atividade de criar novas brechas na passagem a uma vivência mais intensa, é descobrir uma “linha de fuga” para o anseio de se tornar outras formas, mas não como formas acabadas, mas num processo de destituição das essências dessas novas formas em diferentes intensidades de experimentação:

Devir é a partir das formas que temos, do sujeito que somos, dos órgãos que possuímos e das funções que cumprimos, extrair partículas entre as quais instauramos aproximações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos para nos tornar e através da quais nos tornamos.¹¹³

Segundo Deleuze, em *Crítica e Clínica*, o devir na literatura se empreende pelo esfacelamento do eu, da personalidade individuada e acabada: “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer ‘eu’.”¹¹⁴ Essa percepção da escrita, da arte como processo, sempre inacabado, sempre em devir, parece identificar-se com as operações empreendidas pelo escritor nas suas obras, no momento em que concebe, nas criaturas que cria dentro do texto, outras formas de percepções do mundo, devires, que se alçam a um infinito de possibilidades desde que se “criem os meios literários para isso.”¹¹⁵

Na narrativa “Um Ponto no Círculo”, a presença de duas personagens-narradoras é correlata do “eu” renunciado do narrador onisciente, elemento que, no mais das vezes, expressava uma clave monológica do discurso narrativo. Reverberando, porém, nas brechas desses discursos está um ruído que remete ao ente que os cria: o autor do texto e sua atividade de criar, escrever.

O escritor e a necessidade do outro

Osman Lins não negou sua entrega ao ofício da escrita e reconheceu que essa atividade se faz pelo trabalho árduo e pela luta diante do mundo. Uma guerra solitária em que não se tem testemunhas. O ato de escrever, muitas vezes relacionado ao silêncio, à solidão e à noite¹¹⁶, parece ter essa prerrogativa se não desafiada, pelo menos ficcionalizada por Osman

¹¹³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997a. v. 4, p. 64.

¹¹⁴ DELEUZE, 1997, p. 14.

¹¹⁵ DELEUZE, 1997, p. 12.

¹¹⁶ Conforme BLANCHOT (2005).

Lins. Ao escrever *Guerra sem Testemunhas* (1974), declarado livro de confidências das danças e das glórias do ato de escrever, Osman Lins, em tom metalinguístico, traça as diretrizes que pretende dar na feitura do livro e, ciente da solidão e silêncio que o cerca, elege um outro junto ao qual pretende levar a cabo a obra:

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice.¹¹⁷

O cúmplice é uma personagem fictícia, Willy Mompou, que Lins insere como companhia na escrita do “ensaio” a que se propõe e com a qual dialoga ou de quem reproduz o discurso, sempre na via das interrogações sobre o escrever. Interessante notar que essa obra, embora rotulada como ensaística, não abre mão de ser conduzida pela via da dissolução de uma voz única. Ainda que o caráter do livro guarde certa filiação teórica e ideológica, a via de sua apresentação se fará em alguns momentos pela voz de uma personagem. Essa questão, longe de ser uma inconveniência ao gênero, marca ainda uma vez certa concepção do discurso em Osman Lins, sempre dialógico: “Para que nenhum de nós pareça conduzir a obra, o que seria contrário aos meus projetos e à *minha tendência*, dividiremos ambos a plenitude e o peso do pronome ‘eu’.”¹¹⁸ (grifei)

Esse compartilhamento de responsabilidade, mais que uma atitude estética que imita a criação de uma personagem de ficção, parece inserir-se como uma modalidade do campo também ético. Ao investigar questões incontestavelmente voltadas para o exterior que lhe rodeia na vida prática – a sociedade, a crítica, a máquina editorial –, o escritor maneja um território caro à simples reflexão íntima e se põe em relação ao mundo, pela eleição do outro, correlato do mundo exterior.

Escrever é uma sondagem de si, mas em face do mundo, percurso em que fulgura o desvelamento de experiências e a iluminação de zonas obscuras. Sabendo de antemão que a escrita do livro proposto pouco terá de teor informativo e presta-se mais a esse conhecimento do ofício de escritor, ele questiona: “não será incorreto continuar a escrever, ao invés de meditar em segredo, procurar conhecer para depois fazer o livro?”¹¹⁹. Uma resposta plausível seria que

só escrevendo sou capaz de aferir conceitos, revisar valores, pesar o imponderável, desfiar enfim o tecido das ideias e avançar um pouco na obscuridade das coisas. (...)

¹¹⁷ LINS, 1974, p. 17.

¹¹⁸ LINS, 1974, p. 18.

¹¹⁹ LINS, 1974, p. 17

Quase tudo, no mundo, para mim é sombrio, o véu se entreabre – só um pouco, e nem sempre, logo se fechando – nos breves momentos em que procuro escrever.¹²⁰

Osman Lins fará a asserção de que há escritos, a que ele chama *de bordejar*, “dos quais bem pouco sabe o escritor ao empreendê-los e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre, revela-se, devassa territórios que desconhecia”¹²¹. Essas observações estendem-se à concepção profunda do ato de escrever.

Não é apenas por uma investigação teórica que é posto em movimento o estatuto da vida concreta como arena na qual o homem experimenta e sonda os problemas do mundo. O problema do escritor, suas convicções suas dificuldades, estão em maior tensão no ato de escrever como uma tarefa que não se presta a uma libertação de seu conflito interior, mas ao reconhecimento de uma tensão, uma insurreição perante a realidade. Aperceber-se da vizinhança do mundo e de suas relações com o escritor, torna franco que a obra é, em alguma medida, uma resposta. É um trabalho com a linguagem que, embora não cesse de dobrar-se sobre si mesma e problematize a questão do processo no texto, não pode deixar de estar atuando dentro da cadeia infinita da linguagem no mundo, cada vez mais se enriquecendo pela atividade humana e pela arte. A obra “é um ser vivo, contingente, imerso no mundo”¹²². A percepção da obra como uma resposta não tem aqui um caráter panfletário – que nunca foi o de Osman Lins –, mas insere-se sempre dentro de alguma dimensão significativa no campo da cultura. Responder significa posicionar-se não especificamente dentro de um engajamento, mas reconhecer que nenhum ser humano pode escusar-se de sua relação com o mundo, principalmente do que diz respeito às suas palavras. A palavra funda essa relação com o mundo e com os outros. O discurso – também o literário – está nessa inexorável posição de resposta e de suscitação.

Responsabilidade e respondibilidade são ambos termos muito significativos dentro da teoria de Mikhail Bakhtin e estão cercados pela ideia da natureza dialógica da linguagem, bem como pela dinâmica de ação do sujeito na sociedade. Mais que um artista, o escritor é uma presença ética. Responder significa emitir discursos não puros, mas imersos pelas transformações e relações com os outros discursos tecidos na sociedade. Cada discurso é pontuado de outros discursos a que se agregam, combatem ou se acrescentam.

Nesse sentido, a atividade do escritor, “além de outras condições indispensáveis a quem a empreenda, depende de um fator subjetivo e que, mais do que tudo, sustenta o criador

¹²⁰ LINS, 1974, 21.

¹²¹ LINS, 1974, p. 19.

¹²² LINS, 1974, p. 63.

e nutre a obra: a ideia de responder o seu escrito a solicitações exteriores – fonte ponderável, talvez a mais ponderável da criação literária e artística.”¹²³ As solicitações exteriores não dizem respeito só à recepção do livro no quesito consumo, mas referem-se principalmente ao valor que terá dentro do sistema cultural, sua pertinência e permanência será aferida pelo que tem de significativa dentro da cadeia infinita dos discursos da linguagem, seu potencial dialógico.

Osman Lins, em carta pessoal endereçada a Lauro de Oliveira¹²⁴, comenta, por ocasião do lançamento de “Do Ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros (1977)”:

Coisa decepcionante: não houve uma só das pessoas atingidas que viesse aos jornais discutir minha posição ou posições. Que acontece com o pistoleiro que chega na cidadezinha do Oeste e fica atirando no meio da rua sem que ninguém saia do *saloon*?

Temos mais uma vez expressa a consciência da responsabilidade e da responsabilidade afetas aos discursos escritos ou não. Como já afirmamos, essa concepção não se aplica só a obras de ensaio, que, por assim dizer, seriam mais objetivas e atingiriam de forma mais direta suas proposições ideológicas. Também o romance, o conto, a poesia são lançados como que de uma insurreição do espírito humano perante o mundo e tem aí a sua ação: responde a uma série de obras anteriores e também à necessidade de novas estéticas, bem assim avança ante a crítica e aos leitores que sucedem o seu aparecimento.

A escrita, então, traz em si uma inevitável “angústia da influência” que, como propõe STEINER (2003), é justamente a presença do outro que permeia toda arte. A angústia da influência é um termo que Steiner toma a Harold Bloom e que expressa não a consagrada apropriação da tradição pelas obras em um sentido de cópia ou de continuidade, mas instaura uma tensão criativa: os antecessores são percebidos como material em relação aos quais se responde, há um combate que torna a criatividade um território muito mais ligado à transformação. Nesse sentido, o artista bebe das fontes consagradas para também subvertê-las ou confrontá-las.

Osman Lins assume não se aliar a uma “vanguarda”¹²⁵, entendendo ele que o termo pode vir imerso em excentricidade sem conteúdo. Prefere, diz ele, o termo metamorfose, que parece ensaiar o mesmo movimento sugerido por Bloom e Steiner, ligado a uma transformação da poética diante dos predecessores e com um vislumbre para o futuro. Uma

¹²³ LINS, 1974, p. 47.

¹²⁴ LINS, Osman. Carta a Lauro de Oliveira, 6/10/1977, publicado no *Diário Oficial do Estado de Pernambuco Ano XII Maio/junho 1998, Suplemento de Cultura*.

¹²⁵ LINS, Osman. *Uma obra Cosmogônica*. Entrevista concedida à Revista Veja, 28/11/1973.

reação a formas que já não servem ao espírito da criação literária. Fábio Lucas (1967), ao identificar as renovações do conto operadas por Osman Lins, parece perceber o caráter de combate com as formas já consolidadas e aponta que o conto, naquele momento (artigo de 1967), se empenha por renovação, pois haveria “uma inquietação generalizada, um cansaço das formas antigas: “O conto entrou num beco sem saída, saturado de repetição.”¹²⁶ Nessa via, segundo Lucas, a inovação operada por muitos mergulharia em uma confrontação mal operada:

As experiências são sempre tentativas de romper a ordem convencional, para que não se repitam os processos já utilizados, comodismo que leva à lei do menor esforço. É bem verdade que grande maioria dos experimentadores, sem consciência literária, nem maturidade intelectual, se iludem com artifícios de superfície e pensam estar renovando ao trilhar os caminhos da tradição achamboardadamente.¹²⁷

Seria o que Osman Lins entende de pejorativo no termo vanguarda. Para ele, “a forma nova, eventualmente, pode ser gratuita; mas, em geral, nasce da necessidade de expressar uma visão nova.”¹²⁸ Expressar uma visão nova é, então, uma atitude responsiva. Responder é agir em face de outros discursos já consolidados ou por vir. Nesse diapasão, também Steiner (2008) afirma que “o movimento criativo na literatura (em toda a arte) se articula sob as pressões estimulantes, deformadoras e reativas das obras de predecessores e contemporâneos”¹²⁹.

Para Osman Lins, a atividade do escritor se daria mesmo em face do mundo e, muito embora tenha se apresentado como um renovador do estilo e da concepção da literatura, toda essa inovação se deu por intermédio da relação entre a literatura e a vida, bem como com outras formas de arte. Reconhece muitas de suas influências para a construção de *Nove*, *Novena* como advindas de seu contato com a arte medieval, com as iluminuras e os vitrais, dos quais, com maestria, extraiu elementos e reconfigurou-os para o texto escrito. Concorda-se assim que “mesmo o mais original dos artistas, no sentido mais rigoroso de toda noção de ‘originalidade’, é polifônico.”¹³⁰

Segundo Steiner, as influências de um artista, com as quais sempre dialoga, não se limitam apenas aos referenciais históricos reais, mas podem aparecer também como “presenças eleitas” no percurso de criação.

¹²⁶ LUCAS, 1968.

¹²⁷ LUCAS, 1968.

¹²⁸ LINS. 1979, p. 69.

¹²⁹ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. São Paulo: Editora Globo, 2003, p. 94-95.

¹³⁰ STEINER, 2003, p. 99.

Ora, em Osman Lins, podemos tomar como metáfora dessas presenças eleitas não só aquela personagem de seu ensaio *Guerra sem Testemunhas*, mas também as personagens-narradoras de seus textos ficcionais. Ao exibirem trechos tão imersos nas gramáticas da criação, parecem assumir a posição de um outro que também compartilha do ato criativo, elas são, como apontado por Steiner, “os companheiros de viagem” e “todas aquelas vozes que murmuram sob as suas, e que são capazes de conferir até ao mais complexamente solitário e inovador dos atos criativos a experiência de uma trama compartilhada e coletiva.”

Essa reverberação do ato criador na voz de personagens é uma dimensão que foi bastante explorada no conto “Um Ponto no Círculo” e remete ao caráter híbrido de constituição do discurso, em que um enunciado, embora seja “palavras de outrem na voz outrem”¹³¹, carrega o discurso refratado do autor (criador). Assim, a fala das personagens-narradoras está investida de uma construção em que se pode perceber, de maneira não declarada, o discurso do autor, a manifestação de angústias próprias da atividade do ato artístico. A narração pela voz das personagens que participam da ação torna-se, então, um projeto que ao mesmo tempo disfarça a voz do autor, pois é um discurso da própria personagem, de um “eu” que definitivamente não é o autor, na voz dessa personagem; mas também se deixa entrever como um processo construído por uma mão que recobre o todo do universo ficcional, processo que é declarado pela mesma voz das personagens-narradores, como extensão de seus discursos.¹³² É, assim, um discurso *bivocal* que, segundo Bakhtin (1990)

serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesses discursos há duas vozes, dois sentidos, duas expressões.”¹³³

Nesse sentido, “outras vozes convidam ao desequilíbrio, ao abandono da compostura estéril, e acabam deflagrando o movimento da imaginação”¹³⁴. A arte de escrever e de desvendar os mistérios que cercam o escritor não exige a presença do outro, em face do qual age não só na arte¹³⁵, mas na vida. A clausura e a escuridão podem muitas vezes se

¹³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 119.

¹³² “éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas.”

¹³³ BAKHTIN, 1990, p. 127.

¹³⁴ STEINER, 2003, p. 99.

¹³⁵ Para Bakhtin a relação fundamental de alteridade que se estabelece na atividade da criação artística, entre autor e personagem, se consolida também na atitude responsiva e responsável ante o mundo e os outros na vida real. Os conceitos que permeiam essa dinâmica, entre eles a exotopia e o dialogismo, espraiam-se para além da atividade estética e se instalam no campo prosaico. Daí se afirmar que a sondagem de Bakhtin perpassa os níveis

estabelecer como a imagem do artista oprimido pela necessidade de escrever, mas, na atmosfera da responsabilidade e da responsabilidade, não há justificativa para que o escritor se furte a agir com seu discurso no mundo mesmo dos homens. Essa impossibilidade de renúncia à vida ética é o que Bakhtin denomina de “não álbi” para a existência, que consiste no dever de responder.

Nesse sentido, a dimensão estética, a construção da obra de arte, não deve servir para um afastamento da nossa responsabilidade como sujeito perante o mundo, mas deve enriquecê-la, empurrá-la para experiências mais pródigas com o que nos circunda. Segundo Morson e Emerson (2008), dentro da acepção de responsabilidade de Bakhtin, há um *continuum* entre vida e arte, assim, “a estética pode desempenhar um importante papel na vida ética. Só pode fazê-lo se enriquecer a nossa percepção dessa vida e não se nos distanciar dela ou, pior ainda, se substituir a nossa presença na vida diária por um duplo estetizado.”¹³⁶

Osman Lins tem a noção de que seu discurso, ora como ficcionista, ora como ensaísta, é sempre um processo dinâmico com a palavra e com o outro. Ao escrever *Guerra sem testemunhas* – o escritor, sua condição e a realidade social, ele analisa sua posição não só como um artífice da palavra, mas avalia-se como homem de seu tempo. Dialoga, responde a um mundo que “tem tudo para destruí-lo”. Sabe do estatuto de inacabamento do escritor: “é sempre alguém em formação, um ser em contínuo processo de adaptação, quando o normal é o inverso. (...) Sua função, em termos sociais, é contemplar, desafiar, opinar, inventar, indagar, negar, inquietar.”¹³⁷

Essa atitude responsiva que Osman Lins propõe só é possível sendo essencialmente escritor, ou seja, havendo uma convergência para o que Bakhtin estabelece para o sujeito que só se constitui pelo/no discurso com o outro.

Narração a duas vozes: exotopia e alteridade

Na esteira das nossas observações sobre o ato de escrever, que partem da sondagem dessa atividade como imperativo que cerca o escritor, até ser o trabalho artístico alçado a tema dentro da obra literária, como temos exposto na narrativa “Um Ponto no Círculo”, cabe-nos

estético e ético, como afirma, por exemplo, Cristóvão Tezza (“A construção das vozes no romance”, in BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção de sentido. Campinas: UNICAMP, 1997.)

¹³⁶ MORSON, Gary S. et EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: Criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 197.

¹³⁷ LINS, 1974, p. 216.

agora introduzir uma análise que se apresenta de grande pertinência para o referido conto. Trata-se de depurar, ainda, o tema da linguagem literária de outra clave: a da narração¹³⁸. Se a mão que escreve, o autor, se esgueira por entre as palavras do texto a fazer, a todo tempo, menção a seu artifício, por outra via, esconde-se e dilui-se como essa presença declarada em razão de ter delegado a outros (ou com elas compartilhado) a missão de narrar. Nesse sentido, a maneira pela qual é construída a consciência que narra é ainda uma problemática recoberta pela discussão sobre o processo de fatura do texto, é uma escolha por meio da qual se estabelecem os índices de apresentação da informação ventilada a respeito do conteúdo narrativo, bem como, quando compartilhada por mais de uma consciência, como é o caso, se inserem formas diversas de apreender o mundo viabilizado no texto. Nesse último quesito, o da variedade de visões incluídas no texto, surge a constatação fundamental que cerca não só a arte, mas também a vida: estar em face do outro.

Osman Lins chegou a declarar que o ponto de vista narrativo é um dos aspectos mais importantes dentro das inovações de *Nove, Novena*:

fui procurando uma literatura que desse uma idéia de flutuação. Consegui isto em Nove, Novena. Geralmente, um livro tem um ponto de observação. Ou é o narrador ou o personagem central que vai mostrando tudo ao leitor. O leitor se coloca neste ponto. Em Nove, Novena diluí esse ponto com os sinais gráficos que ajudam a intercalar os diálogos.¹³⁹

A diluição do ponto vista narrativo faz com que o *eu* se esfume nas potências discursivas criadas dentro da obra, destruindo uma entidade que por muito tempo carregou os indícios desse eu produtor da narrativa: o narrador onisciente. Embora narrador e autor sejam entes diferentes, o narrador como recurso que recobre toda a narrativa de uma clave sobrenatural, encena uma exacerbada sabedoria que nem sempre é satisfatória para a obra como um todo. O recurso de diluir o conhecimento do acontecimento narrado e, mais, dividir com outros o exercício de tecer a narrativa parece ser um grande feito da obra literária em que às personagens é dada a palavra e nesse movimento vem à superfície todo o devir, o processo, as várias singularidades em relação, em possibilidade.

Ao renunciar a uma focalização individualista e autoritária, a variedade de pontos de vista opera uma pluralidade de olhares e perspectivas, que inclui tanto aproximar-se da natureza diversa da vida, quanto permite inserir dentre esses olhares o do próprio artista. Essas várias vozes que ressoam no texto parecem convergir para a constatação de que a arte,

¹³⁸ O termo *narração* será utilizado no decorrer desta pesquisa com a acepção que lhe conferiu Genette (O discurso da narrativa, 1979, p.25), qual seja, o “ato de enunciação narrativa”, ou seja, o ato narrativo que conta a história.

¹³⁹ LINS, 1979, p 149.

como a vida, se constitui como não finalização, não ventila verdades absolutas, mas é tecida mesmo na dinâmica do ir e vir entre pontos de vista, fragmentos de imagens de consciências em relação. As relações entre as vozes do texto não serão construídas apenas na interação dialógica entre as personagens, mais que isso, se constituirão também com uma voz que se refrata entre essas consciências: a daquele que manipula os seres criados na narrativa.

Essa figura não será aferida como que vinculada ao criador real – o autor-pessoa, segundo acepção de Bakhtin¹⁴⁰ – mas a um elemento que constitui o próprio objeto estético: o autor-criador. A ênfase neste *ser* estará mais em seu ofício, em sua atmosfera de criador, que propriamente em sua identidade real.

Ao delegar o discurso narrativo a suas personagens, o autor de “Um Ponto no Círculo” abdica de sua onisciência e constrói uma multiplicidade de olhares/vozes. Por esse recurso de inserir o discurso das personagens em suas próprias vozes, a composição do texto utiliza aquilo que Bakhtin (1990) chama de plurilinguismo ou plurivocalidade (conceito que mais tarde, em seu trabalho sobre a obra de Dostoievski, avançou para o de *polifonia*), que se manifesta como “pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem nas consciências das pessoas, e antes de tudo na consciência criadora do romancista.”¹⁴¹ A narração a duas vozes, no caso do conto, opera uma espécie de dueto que vai se complementando para traçar o acontecimento narrado. Embora essas vozes não empreendam um diálogo¹⁴², da sua alternância nasce a narrativa como um todo.

Conforme descreve REIS e LOPES (1988), dentre as categorias relativas à narração na obra literária há a *narração intercalada* que corresponde ao “ato narrativo (ou conjunto de atos narrativos) que resulta da fragmentação da narração em várias etapas interpostas ao longo da história; em tais momentos intercalares de enunciação são produzidos por assim dizer microrrelatos, de cuja concatenação se depreende a narrativa em sua totalidade orgânica.”¹⁴³ Parece ser esse o caso de “Um Ponto no Círculo”, que, além de abarcar a narração na

¹⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética, in *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

¹⁴¹ BAKHTIN, 1990, p. 98-99.

¹⁴² O termo *diálogo* tem, nesse momento, a acepção da conversa entre as personagens, que não ocorre no conto, uma vez que elas não trocam nem uma palavra entre si. O diálogo, nessa acepção, tem uma dimensão localizada. A observação é pertinente para que se distinga dos termos dialogismo e dialógico que têm um alcance muito mais largo, conforme foi cunhado por Mikhail Bakhtin.

¹⁴³ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*, São Paulo: Ática, 1988, p. 114.

alternância de duas personagens, também opera essas narrações em situações temporais diferentes – passado e presente em relação às ações. A esse respeito ainda os autores referidos anotam que “a instância narrativa não pode deixar de ser afetada por importantes condicionamentos psicotemporais: a diminuta distância do narrador em relação ao que conta, bem como a revelação gradual (eventualmente rodeada de cautela ou marcada por equívocos) de uma totalidade ainda em desenvolvimento.”¹⁴⁴

A existência de apenas duas personagens no conto e, mais que isso, a coexistência das duas como narradoras, investe-as de uma pertinência muito forte, já que não serão descritas e manipuladas como elementos que estão sob o olhar de uma entidade que as ultrapassa – um narrador externo à ação –, mas têm o poder de configurar as ações, alternadamente, sob um olhar que é crivado por uma outra espécie de onisciência, uma onisciência seletiva¹⁴⁵, que nos fornece os índices da ação conforme são filtrados por cada uma dessas vozes narrativas, um conhecimento nunca completo. Assim, as narrações que partem dessas duas personagens têm a aparência de estar sempre em construção, tanto por serem alternadas entre o homem e a mulher na ordem em que aparecem no texto, quanto por configurarem a mesma ação (o encontro e as cenas que o cercaram) por recortes não coincidentes. É a “dupla aventura de ser herói da história e responsável por sua narração”¹⁴⁶.

Questão terminológica e da maior pertinência para este estudo é a relativa ao *ponto de vista* narrativo. Bem entendido que estamos a tratar da maneira como o discurso narrativo se nos apresenta, cabe-nos considerar não somente a instância de onde parte esse discurso – quem narra –, mas também alguns planos outros para onde a narração se espraia: o tempo em que é narrado e o volume de informações/sensações externados pela narração. Na esteira das definições de Genette (1972) para o discurso na narrativa, a perspectiva narrativa ou *focalização* coloca-se como recurso que exprime a qualidade e a quantidade de informação diegética a que tem acesso determinada consciência narrativa, essa informação só poderá ser satisfatoriamente compreendida se considerado outro recurso que se alia à focalização: a *voz*. A voz seria, na acepção de Genette (1979), a “forma como se encontra implicada na narrativa

¹⁴⁴ REIS; LOPES, 1988, p. 115.

¹⁴⁵ LEITE, Ligia Chiappini Moraes, *O foco narrativo ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1989, p. 54. *Onisciência seletiva* decorre da classificação de Norman Friedman, um dos precursores do estudo mais sistemático do foco narrativo (*Point of view in Fiction*, 1967), e diz respeito à narração efetuada pela personagem da narrativa, protagonista, por meio da qual há uma relativa onisciência, já que filtrada por uma subjetividade que seleciona de sua memória, de suas impressões, o que será (e como será) exposto na voz desse narrador-personagem.

¹⁴⁶ REIS; LOPES, 1988, p.121.

a narração ou instância narrativa”¹⁴⁷. Assim, a focalização estaria vinculada ao sentido evocado no mais das vezes pelos termos ponto de vista e foco narrativo, já a voz teria uma diferença ao voltar-se para a esfera do narrador, da pessoa que enuncia o texto. De maneira simplificada, segundo arremata Paul Ricoeur (2010) “Genette propõe substituir o termo ponto de vista pela focalização; a personalização, inevitavelmente exigida pela categoria de narrador, é então remetida à noção de voz.”¹⁴⁸ Neste trabalho utilizaremos os termos ponto de vista e voz, por parecerem mais relacionados aos referenciais teóricos que adotamos.

Tendo sido arena para formulações teóricas diversas, a questão do ponto de vista narrativo apresenta-se como aspecto de grande significado dentro de um texto literário. Muito embora seja ampla a bibliografia que trata do foco narrativo, elegem-se aqui como referencial teórico as importantes observações de Mikhail Bakhtin, que teceu fundamentais observações a respeito do discurso da personagem do romance e desenvolveu o conceito de polifonia, bem como suas contribuições no que toca a relação entre o autor e a personagem, por julgar que, ao empreender uma acurada observação da atividade de construção do texto literário, o teórico avança para questões também éticas que alcançam a problemática da alteridade, conceito que nos parece de grande valia para a proposta do conto. Além disso, também faremos menção ao trabalho de Bóris Uspênski (1973) que, em obra singular sobre a poética da composição, explora de forma detalhada as possibilidades do ponto de vista na obra literária, de várias perspectivas possíveis, tendo sempre como pedra de toque uma visão interna e externa, que parece aparentar-se de alguma maneira com a teoria bakhtiniana.

Ao definir que em todos os planos de análise da obra literária— temporal, espacial, psicológico, ideológico – existe a possibilidade de uma dimensão interna ou externa, ou seja, uma configuração do ponto de vista “de dentro” ou “de fora” da consciência da personagem, do espaço ou do tempo em que ocorrem as ações, Uspênski caracteriza uma oscilação entre essas duas dimensões (seja sobre a situação narrativa ou sobre a personagem), conforme a localização e a natureza do narrador. Ora, essas percepções do interno e do externo, a nosso ver, parecem se aparentar com as asserções de Bakhtin no que diz respeito ao discurso no texto literário, no qual, mediante a variação de enfoque das pessoas que falam (narração central, personagens-narradoras, reprodução de diálogos), se podem estabelecer autoconsciências narrativas (visão de dentro), que, ao mesmo tempo também enxergam as

¹⁴⁷ GENETTE, Gérard. *O Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979, p. 29.

¹⁴⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, volume 2, p. 166.

outras personagens do texto de uma visão externa. É o que se opera, por exemplo, no conto em análise.

O estudo do ponto de vista empreendido por Uspênski¹⁴⁹ parece escapar ao problema de restringir essa categoria apenas ao indivíduo que narra, estendendo a análise para várias outras dimensões. Nesse sentido, o recurso ganha uma diversidade de classificação que estende sua aplicabilidade a numerosos contextos de análise. Assim, observar as várias combinações possíveis do ponto de vista, em razão do lugar físico, temporal, ideológico e psicológico, traz uma riqueza de configuração e parece exceder uma percepção mais limitada em relação à pessoa que fala ou narra.

Uspênski elege, então, dentro de cada um desses planos – espacial, temporal, ideológico e fraseológico - duas perspectivas, interna e externa, a partir das quais se podem obter várias dimensões do ponto de vista. O plano temporal dessa classificação será o que exploraremos no conto “Um Ponto no Círculo”. No que se refere ao ponto de vista narrativo em relação ao tempo do acontecimento narrado, pode-se afirmar que se tem nas narrações das duas personagens do conto a manifestação das duas categorias definidas por Uspênski: uma externa e outra interna. Para o estudioso russo, o ponto de vista externo é aquele em que a narração se dá em distância temporal dos acontecimentos, de uma posição posterior, como ocorre com a personagem masculina que inicia sua narração de algum ponto do futuro: “Mulher nenhuma *até ontem* desatara os cabelos para mim”. Esse narrador se situa a partir de um momento que toma como passado as ações que ocupam a narrativa. Já o ponto de vista interno, por outro lado, ocorre nas situações em que a narração está em sincronia com o acontecimento, em outras palavras, parte de um presente que desencadeia a ação juntamente com o discurso que a descreve. É o caso da personagem feminina que narra o encontro no quarto de pensão de uma posição temporal no presente: “O hóspede na cama de madeira *espreita-me*, sem conceder atenção ao seu olhar desigual, *inclino-me*, (...) e *analiso* o quadro na parede.”

Embora a configuração temporal das narrações do conto pareça se adaptar à classificação de Uspênski, faz-se necessário tecer algumas observações. O ponto de vista externo sob o qual se classificou o discurso da personagem masculina não ocorre no texto de Osman Lins de forma convencional. Sabe-se que um ponto de vista, por assim dizer, externo no nível temporal parece promover um distanciamento das ações. Todavia, na narração

¹⁴⁹ USPÊNSKI, Boris. *Poetics of Composition*. Trad. V. Zavarin and S. Wittig. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1973.

empreendida pela personagem masculina percebe-se um movimento de aproximação, alternado e descontínuo, com a cena narrada, em que as fronteiras temporais são coexistentes e não se fixam de forma cronológica.

Um efeito de presentificação temporal parece ser perseguido na narrativa por meio de uma efusão não cronológica das ações, que quebra a linearidade temporal. A causalidade é, então, abolida. O antes e depois se mesclam para produzir “um imenso presente”¹⁵⁰. Nesse sentido, embora a personagem masculina narre de numa posição temporal ulterior ao curso das ações, não se estabelece, como é comum nesse tipo de foco, um afastamento muito significativo em relação a essas ações. Assim, de maneira variável, num exercício de aproximação e afastamento de momentos diversos do encontro com a mulher, o homem tece sua narração. Assim ele descreve, em sua quinta aparição no texto, o momento final do encontro (imediatamente posterior à união amorosa quando a desconhecida se afasta e vai embora): “Rosto no travesseiro, imaginava-me estendido na praia e recordava que ali haviam estado, poucos minutos antes, seus cabelos. (...) Ouvia-a, distanciando-se outra vez e em definitivo de mim.”¹⁵¹; para, em seu último trecho do conto, narrar o momento no qual ainda está ocorrendo a união amorosa: “Os olhos escuros, quase negros e *naquele instante* velados de prazer; Em breve *tombaria* exausto, meu corpo *tombaria*; Estávamos unidos, enlaçados.”¹⁵²

Na narração da personagem feminina há uma espécie de coincidência em relação à história, instalando-se aí a sensação de que a narração ocorre no momento em que ocorre também a ação. Todavia, pode-se perceber, numa análise detida, que essa narração não ocorre totalmente dentro de um quadro simultâneo com a ação por duas questões: primeiro, porque a mulher parece começar a narração depois de já iniciado o evento – ampara essa análise a utilização de alguns tempos verbais no passado no primeiro trecho desta personagem (percebi, subi, fechei); segundo, pelo fato de sua narração encerrar-se antes do encerramento das ações, apresentando seu último fragmento uma perspectiva futura (descerei as escadas, atravessarei o vestíbulo, ganharei a rua). A narração da mulher, embora no presente, evoca épocas remotas da história da humanidade, transportando-se para fenômenos que atravessam não só o tempo, mas também o espaço: Ana de Áustria no século XVII, os talhadores de pedra da Idade Média, os escribas do Nilo, o furacão de 1924. Essa concepção mais estendida no espaço – que avança além das fronteiras do quarto com a porta fechada - e no tempo fecha os olhos ao imediato (ao tempo e ao espaço imediatos).

¹⁵⁰ LINS, 1979, p. 142.

¹⁵¹ LINS, 1966, p. 29.

¹⁵² LINS, 1966, p. 33.

Também a narração do homem, que parece imersa no imediatismo espacial que o cerca, fazendo menção sempre a lugares nomeados das ruas do Recife, à localização de seu quarto, transita em nuances temporais diversificadas: dentro dessa imediatez espacial emerge a consciência da passagem do tempo cronológico que reconfigura os espaços. Há um momento no conto que essa atenção ao imediato, que permeia a narrativa da personagem masculina, parece apagar-se: é no ápice amoroso quando não mais há uma consciência voltada ao ambiente físico ou à memória de sua configuração em outras épocas. Sua consciência se descola da memória cronológica do espaço que o cerca para uma percepção mais presente da ação.¹⁵³

Nota-se, assim, que os fragmentos narrativos estão dispostos, ou montados, de maneira a manipular o tempo, empreendendo uma sensação de que os tempos se mesclam. Paul Ricoeur (2010) afirma que nas conotações temporais engendradas pela voz narrativa as “personagens desenrolam na ficção o seu tempo próprio, que comporta passado, presente e futuro, ou até quase presentes, quando deslocam o seu eixo temporal ao longo da narrativa”¹⁵⁴ Parece ser mesmo esse o caráter da operação do tempo pelas duas personagens-narradoras: uma flutuação que confere ao aspecto temporal uma mobilidade.

Também Blanchot (2005) observa que a operação do texto literário

transtorna as relações do tempo, porém afirma o tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar os diferentes êxtases temporais.¹⁵⁵

São essas metamorfoses que se observam no texto osmaniano. Anatol Rosenfeld (1996), ao refletir sobre as modificações operadas pela abolição da perspectiva nas artes modernas, assenta que o correlato da eliminação do espaço na pintura e no teatro é a destruição da ordem cronológica no romance. Para o crítico, no texto literário “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, os relógios foram destruídos”¹⁵⁶. Tempo e espaço são assim relativizados, a ordem das coisas já não parte de uma posição absoluta, mas é posta em movimento sem que deva corresponder à realidade.

¹⁵³ “Estávamos unidos, enlaçados. Os chalés que guarneciam o Capibaribe, brancos, com seus caixilhos em pedra de Lioz e seus pomares, **já não existiam; desaparecidos igualmente** os alvos prédios fazendários (...); também **não restavam** cúpulas de templos adornados com telhas brancas e azuis (...). (LINS, 1966, p. 33).

¹⁵⁴ RICOEUR, Paul, op. cit., p.170.

¹⁵⁵ BLANCHOT, 2005, p. 13.

¹⁵⁶ ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*, in *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 80.

A descronologização da narrativa, operada pela relativização do tempo que é uma fusão do passado, presente e futuro, gera fragmentos presentificados de momentos variados da ação. Segundo Rosenfeld “muitos dos romances mais famosos do nosso século procuram assinalar não só tematicamente e sim na própria estrutura essa discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente”¹⁵⁷. No conto de Osman Lins essa operação temporal, que põe em simultaneidade diferentes momentos da ação, é conduzida, assim, pela pluralidade do ponto de vista narrativo. O próprio escritor menciona que esse recurso visa permitir uma visão aperspectivística do texto, avizinhandose da arte medieval que tanto o fascinou:

Os retábulos do século XIII ou os vitrais dessa época mostram imagens e acontecimentos sem se preocuparem com **perspectivas** e têm uma extraordinária força de comunicação, dentro dos limites de seu espaço. **A contemplação dessas obras me fez refletir muito e influenciou bastante no tipo de tratamento que tenho dado ao foco narrativo de meus trabalhos**, principalmente de *Nove, Novena* para cá.¹⁵⁸ (grifei)

Se tivermos a posição aperspectivística, amplamente explorada pela arte egípcia e pela arte pictórica medieval, como referencial para a arte que Osman Lins pretende, pode-se perceber nessa aproximação com o presente um efeito de simultaneidade de olhares. Na arte medieval a ilusão espacial de um ponto de vista central é esfacelada, apresentando-se a proporção entre os motivos não em profundidade, mas em coexistência. Segundo Uspênski:

Quando o artista desvia-se de uma perspectiva linear estrita, ele explora posicionamentos ou pontos de vista plurais. Pluralidade de pontos de vista é característica da arte medieval.¹⁵⁹

Tal como na arte visual aperspectivística, a existência de uma pluralidade de pontos de vista que emerge no texto literário coloca cada uma delas *em relação* ao outro e constrói uma estrutura dialógica e coexistente. Podemos, então, afirmar que mais que pontos de vista essas presenças plurais dentro do texto são *vozes*. Essa acepção parece combinar-se com a concepção de Mikhail Bakhtin, para quem a atividade dialógica, ou seja, a relação infinita entre os discursos, é o cerne não só da construção literária, mas de toda a esfera da vida humana. Nesse sentido, sempre que se analise uma configuração narrativa que disponha da pluralidade de vozes, relativamente independentes de uma consciência única – a do autor -, haverá, em alguma medida, a atividade dialógica. Bakhtin se ocupou da relação que os discursos das várias vozes que estão dentro do texto literário estabelecem entre si e, em boa medida, da independência com que surgem essas vozes como identidades. A essa dinâmica

¹⁵⁷ ROSENFELD, 1996, p. 82.

¹⁵⁸ LINS, Osman. Revista Viver e Escrever. *Entrevista concedida a Edla Van Steen* – Porto Alegre, Vol 1, Editora L&PM, 1981.

¹⁵⁹ USPÊNSKI, Bóris. *Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte*. In: SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.163-218.

das vozes que ressoam do texto ele chamou polifonia. Numa obra em que vigora a polifonia, afirma Bakhtin (1981):

A personagem só irá transparecer na obra e ser autoconsciente da sua voz quando o autor deixá-la livre para ser explorada pelos *leitores/narradores* do romance uma vez que, quando narrarem e interpretarem essa personagem eles irão diferenciar cada uma na sua autoria e no seu ponto de vista.¹⁶⁰

É o que se faz, por exemplo, quando a narração é delegada às personagens da narrativa. Ressaltamos aqui que embora as personagens de “Um Ponto no Círculo” não encenem um diálogo entre si, nem pronunciem nenhuma palavra no decorrer do conto, a pujança de suas presenças emerge de seus discursos narrativos. Assim, pode-se afirmar que a polifonia emerge do texto no entrecortar de duas consciências narrantes que se diferenciam pela percepção que têm do fato narrado, do tempo, do mundo. Essas duas entidades narrativas estão em relação uma com a outra, já que são as únicas personagens que participam também fisicamente das ações. Em outras palavras, as personagens se relacionam duplamente: no campo da ação, por encenarem um contato físico; e no campo discursivo, por narrarem o mesmo episódio alternadamente. Assim uma das consciências que narra estará em alguma posição – no espaço, no tempo ou na sua própria mente – em que é possível distinguir seu “lugar” *em relação* à outra. A narrativa do conto só se completa pela integração dos discursos das duas personagens, não há como isolá-los sem que o conto fique fragmentado. Só a presença do outro supre a falta de uma das narrações. Além disso, no plano das ações, a união sexual entre o homem e a mulher no quarto de pensão é também uma imagem da busca por completude pela relação com o outro. Segundo Fábio Lucas: “A personagem de Osman Lins quase sempre exige outra que a complemente, pois, a ‘verdade poética’ nasce do mundo de relações”¹⁶¹

Assim, em “Um Ponto no Círculo” utiliza-se um foco narrativo diluído em duas personagens que narram o mesmo episódio em primeira pessoa. A escolha do narrador em primeira pessoa como recurso de composição do texto pode esboçar aqui a presença de um *eu* que narra a história, mas sempre em relação a um outro, também participante da ação de que trata o conto. Temos, pois, um episódio que ocorre entre duas pessoas e cada uma delas o narra, sob seu ponto de vista. Há uma espécie de reversibilidade que vai se delineando no decorrer do conto e que consiste: na consciência de um eu, que narra sua percepção da história e do outro; e na consciência desse outro (que se torna o eu ao tomar a palavra alternadamente), que também se apresenta como um excedente de visão em relação ao

¹⁶⁰ BAKHTIN, M.: Problemas da poética de Dostoievski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p. 55.

¹⁶¹ LUCAS, (op.cit.).

primeiro. Assim, o homem, ao narrar, vê e caracteriza a mulher como esse outro, mas de forma reversível essa mulher se torna, ao assumir o discurso, também em primeira pessoa, uma consciência exterior que percebe o homem de fora. O emprego das personagens-narradoras no conto opera uma espécie de jogo de espelhos, em que cada uma dessas personagens nos é apresentada pelo seu discurso e por sua caracterização externa, que não é a de um autor heterodiegético¹⁶² e onisciente, mas de uma outra personagem.

Por estarem essas duas personagens em relação, podemos mencionar mais uma vez as contribuições teóricas de Bakhtin, no bojo de suas asserções sobre a necessidade de outro que entre na relação de construção da identidade, sem o qual não se pode ter uma “visão” que exceda a nossa própria percepção. Um conceito muito importante dentro dos estudos de Bakhtin é o de exotopia. Por exotopia entende-se o excedente de visão e informação que só uma consciência exterior a nós pode ter a nosso respeito, bem assim a visão que nós mesmos teremos do outro, uma vez que temos uma posição singular e única. Assim, esse excedente de visão é “condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim.”¹⁶³ A exotopia institui uma dinâmica de dependência em relação ao outro e é um conceito sobre o qual vale a pena demorarmos nosso olhar no conto em análise. As duas personagens nos são dadas por uma perspectiva interna, pelos seus próprios discursos, e completadas cada uma pelo olhar exterior do outro.

Somente o olhar exotópico, ou seja, o olhar do outro, exterior, pode perscrutar uma imagem que nós jamais teremos de nós mesmos. O olhar do outro, exterior, como componente de uma configuração mais completa do “eu” parece ser identificada na própria relação das personagens do conto. Essa constatação parece ser percebida pela mulher do conto que tem a consciência de que o homem pode captar sua imagem de uma maneira diversa, externa. Essa percepção é metaforizada pelo destaque que se dá ao sentido da visão: o homem tem um olho orgânico e outro de vidro, com os quais contempla a mulher, de seu lado inacabado e de seu lado geométrico. No testemunho do homem, podem-se identificar algumas passagens nas quais ele percebe na mulher seus traços e linhas, que é um olhar exterior: “Rosto mongólico, não acabado, esculpido por quem quisesse impor à madeira um vinco de

¹⁶² Conforme nomenclatura de Genette (1979), o narrador heterodiegético é aquele que não participa das ações apenas as narra de uma posição exterior.

¹⁶³ BAKHTIN, 2010, p. 21.

tristeza”; “Seu corpo desnudo, a cabeleira espalhada (...). *Contemplei* o pêlo de suas axilas, fulvos, úmidos”; “*Percebi* que se desfizera das sandálias.”¹⁶⁴

No conto, não se tem o uso do diálogo como reprodução das falas das personagens porque estas não se comunicam verbalmente durante o encontro. Os dois discursos narrativos em primeira pessoa não são coincidentes, embora possam se identificar algumas convergências em relação ao momento da ação narrada:

- ∇ ele fechou a porta, sem cuidado
- era o momento de fechar com precaução a porta.

- ∇ Desabotoei a blusa
- para desabotoar a blusa, não afastou de mim o olhar

Quando se fala aqui em discursos não coincidentes, trata-se da impossibilidade de uma consciência sobrepor-se à outra, embora tratem do mesmo episódio. Mais uma vez, temos exemplificada a diferença entre as visões provindas de dois indivíduos distintos, cujos discursos não se podem construir de forma idêntica. Se a matéria de que tratam é a mesma em termos de acontecimento, de maneira alguma seus discursos são dados sob a mesma apreensão. Eles vão se complementando: a carga de informação que excede cada discurso (da mulher ou do homem) provém do discurso do outro. Assim, nos excertos referidos acima se tem uma diferença no tratamento da mesma imagem, dependendo de quem pronuncie a narração. Em *desabotoei a blusa*, proferido pela personagem feminina, o enunciado guarda pequena carga de descrição, encerra apenas uma ação, expressa apenas por um verbo e seu complemento. A esse trecho se seguirá um discurso sobre a escrita dos egípcios que não guarda pertinência com a dimensão da história no conto.

No fragmento narrado pela personagem masculina tem-se: “*Para despir a saia pregueada, para desabotoar a blusa de cambraia (sua mão direita, com displicência, descia pelos pequenos botões de madreperla) não afastou de mim o olhar.*” Esse ponto de observação (que é o do outro em relação à mulher) manifesta uma aposição de elementos que ultrapassam a apreensão que a personagem feminina tem do seu gesto. Apresenta-nos a visão do homem um excedente sobre a ação de desabotoar a blusa realizada pela mulher. A construção do enunciado empreende uma ideia de simultaneidade – enquanto se desfaz das roupas, a mulher encara o hóspede do quarto – bem como de descrição – ao traçar o movimento das mãos e detalhar os botões. Essa visão exterior ou em relação incrementa a construção que a mulher tem de si mesma.

¹⁶⁴ LINS, 1966, p. 30.

O fenômeno de visualização recíproca entre as personagens do conto – em que cada uma é mostrada pela sua própria consciência e pela do outro, alternadamente – avizinha-se daquilo que Mendilow (1972) denominou *ponto de vista restrito*, que é a modalidade de foco narrativo em que os acontecimentos são apresentados pela narração de uma ou mais personagens. Segundo o autor, nesse tipo de recurso as outras personagens são julgadas a partir de sua exterioridade e de seu comportamento como visualizados pelo personagem que narra, além disso,

o uso do ponto de vista restrito não apenas torna mais fácil a identificação leitor-personagem; também veicula uma apresentação direta e imediata porque lembra a maneira das pessoas reagirem na vida real. Nós não nos vemos como os outros nos vêem. Quanto aos outros, contudo, somos meros espectadores; podemos apenas conjecturar sobre os seus motivos a partir de suas ações e comportamento; não podemos ter uma evidência direta do interior de suas mentes.¹⁶⁵

Esse jogo de imagens e identidades postas em relação parece encenar a dinâmica da exotopia desenvolvida por Bakhtin. Muito embora o conceito de exotopia desenvolvido pelo teórico tenha se ocupado em sua gênese do problema do autor e do herói no romance, ou seja, tenha uma dimensão voltada para a teoria da construção literária, propomos que essa transposição do conceito para análise da alteridade no conto pode ser plenamente pertinente. Isso pelo fato de o conceito de exotopia de Bakhtin ter se espreado para além da questão estética, assumindo mesmo uma dimensão ética. MORSON e EMERSON (2008) assinalam que “como o problema do autor e do herói é também o problema de cada relação do eu com os outros, as preocupações éticas mais amplas de Bakhtin estão sempre presentes.”¹⁶⁶. Também Tezza (1997)¹⁶⁷ observa que o conceito de exotopia que nos é apresentado como cerne da criação literária, na relação entre autor e personagem, acaba por confluir para uma ética que tem na alteridade seu principal elemento.

A relação entre eu e o outro está assim na esfera tanto da arte quanto da vida. Por isso, ainda pensando na relação de alteridade e produção de sentidos que se opera mesmo no processo de criação artística, pode-se assentar que um dos temas do conto, para além “da pequena e miserável história que conta”¹⁶⁸, é do ato de criação artística, estando assim a exotopia também ligada ao criador do texto literário.

Acima das consciências narradoras mostra-se refratada a presença de uma consciência ordenadora, mentora das duas vozes – *éramos servos de leis que ignorávamos*. Essa

¹⁶⁵ MENDILOW, A.A. O tempo e o romance, p. 130.

¹⁶⁶ MORSON e EMERSON. Mikhail Bakhtin: Criação de uma prosaística, p. 204.

¹⁶⁷ TEZZA, Cristóvão, A construção das vozes no romance, in Bakhtin, dialogismo e construção do sentido, Editora da Unicamp, 1997.

¹⁶⁸ CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 174.

ordenação é efetivada por uma posição exterior do autor-criador em relação às personagens que cria em suas narrativas, posição essa capaz de dar-lhes acabamento estético por ter uma visão espacial excedente. Por entre a relação eu/outro que se eleva a tema no conto, na materialização narrativa entre dois, bem assim em seu contato físico, encontra-se a atividade que deu origem a essas criaturas, a do autor inventando a personagem. Para Clark e Holquist (1998), a teoria bakhtiniana da relação entre autor e herói, que se espalha da esfera da obra para vida, é “uma filosofia da criação, uma meditação sobre os mistérios inerentes à ação de Deus fazendo pessoas e das pessoas fazendo *selves*, com a atividade de pessoas criando outras pessoas na autoria literária como um paradigma para pensar em todos os níveis da ação de criar.”¹⁶⁹ Nesse sentido, emerge novamente o ato de criação do texto que tem sido o norte desta pesquisa.¹⁷⁰

O tratamento do ponto de vista narrativo tal como foi explorado, no aspecto temporal e no polifônico, parece engendrar a atmosfera de simultaneidade e aperspectivismo que desfaz as fronteiras do tempo, imergindo a narrativa numa tendência à presentificação, bem como diluir a instância narrativa numa configuração em que ressoam as vozes das personagens-narradoras. Paul Ricoeur (2010) percebe que com a noção de polifonia¹⁷¹ na ficção “intervém um fator de inacabamento e incompletude, que afeta não apenas os personagens e sua visão de mundo, mas a própria composição, condenada, parece, a permanecer em suspenso, se não inacabada”¹⁷² Essa composição é, então, pontilhada de fragmentos: de tempo, de memória, de cenas, de consciências. Esses fragmentos, que vão sendo gradativamente unidos por intermédio da leitura do conto, parecem constituir uma esfera de não finalização, de formação, de processo, tal como o próprio mundo se nos apresenta. Ao leitor cabe o exercício de perceber congregados dentro da forma narrativa esses excertos postos em relevo, em coexistência, em síntese.

¹⁶⁹ Clark, K.; Holquist, M. *Arquitetônica da Responsabilidade*. In: Mikhail Bakhtin. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 104.

¹⁷⁰ Tendo em conta a analogia que fizemos do ato de criação literária como correlato da criação do universo (cosmogonia), pareceu-nos apropriado mencionar o trecho de Clark et Holquist (1998), que parece amparar a relação entre criatura e criador. Todavia, assinalamos que para Paulo Bezerra (1998), em resenha crítica do livro dos referidos autores, a afirmativa peca um pouco pelo ele que chama de “reducionismo teológico” da teoria de Bakhtin. (*Os passos perdidos de Bakhtin*, Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo, 8/8/1998).

¹⁷¹ Na referida menção, Ricoeur trata da polifonia tal como foi cunhada por Bakhtin a partir da obra de Dostoievski.

¹⁷² RICOEUR, Paul. Op. cit., p.169.

Capítulo 3

Desejo e desenho: amor e escrita em Osman Lins

A espaço em movimento, palavra em rotação ; a espaço plural, uma nova frase que seja como um delta verbal, como um mundo que explode em pleno céu. Palavra ao ar livre, pelos espaços exteriores e interiores: nebulosa contida em uma pulsação, pestanejo de um sol.

Octavio Paz

O percurso ficcional de Osman Lins é um terreno instigante, principalmente ao se constatar a identidade tanto de processos como de certas temáticas entre o livro de narrativas que inaugura uma espécie de nova poética – *Nove, Novena* (1966) – e o romance que parece ser o ponto mais alto de sua obra de ficção – *Avalovara* (1973).

Vários são os elementos que aproximam as narrativas de *Nove, Novena* de *Avalovara*, o que é sintomático de uma espécie de aprimoramento dos recursos a que se aventurou Osman Lins a partir do livro de narrativas¹⁷³. O próprio autor afirma que

(...) *Nove, Novena* inaugura uma fase de maturidade, talvez de plenitude, em minha vida de escritor. Com ele (no momento em que alcanço a quarentena), suponho haver resolvido problemas literários que há anos me perseguiram e conquistado uma expressão pessoal. (LINS, 1979, p. 141).

Seja na concepção estrutural que rege a narrativa, seja na atmosfera de circularidade e unidade que ocupa os temas, nota-se que a escrita de Osman Lins tanto em *Nove, Novena* quanto em *Avalovara* apura-se e reveste-se de uma atmosfera de busca do equilíbrio entre vida e arte, amor e escrita. “Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto.”¹⁷⁴ Os exercícios de escritura¹⁷⁵ implementados no livro de narrativas serão aperfeiçoados na grande obra cosmogônica de Osman Lins.

– [...] O jornal reproduzia uns quadros seus, frutas, pássaros voando. Um era transparente, via-se o pássaro e o coração do pássaro. Tinha um jeito de ave de rapina.
– E olhar de gente.
– Isso mesmo. Era assustador. Existe, aquele pássaro?
– Não.¹⁷⁶

Feliz gestação do pássaro transparente, *Nove, Novena* traz o germe da criação visceralmente empreendida em *Avalovara*. Na atmosfera de busca que permeia a personagem Abel nesse último, achava-se Osman Lins imerso no primeiro. “*Avalovara*, ainda sem nome, já estava voando no meu espírito”¹⁷⁷.

¹⁷³ A respeito do percurso de desenvolvimento da obra de Osman Lins, Ana Luiza Andrade (1987) relaciona o aparecimento de *Nove, Novena* ao que ela define como fase de transição: “entre a fase da procura e a fase da plenitude, manifesta o momento de transição do autor, entre um esquema ficcional caracterizado pela busca por parte dos personagens e um plano calculado que possibilita o diálogo entre o texto e o mundo.” (p. 113). Sabe-se que essa divisão só é possível depois de um distanciamento temporal de toda obra do autor, pois para Osman Lins (1979), o livro que ele escrevia era sempre o melhor dele naquele momento, atente-se para o fato de que ele diz entrar numa fase de plenitude, ainda em *Nove, Novena*.

¹⁷⁴ *Avalovara*, segmento R9.

¹⁷⁵ BARBOSA, João Alexandre. *Nove, Novena Novidade*. in. *Nove, Novena*, São Paulo, Melhoramentos, 2ª edição, 1975.

¹⁷⁶ LINS, 1966, p. 14. (“O pássaro transparente”)

¹⁷⁷ LINS, Osman. *Evangelho na Taba*, 1979, p.169.

Dentre as narrativas de *Nove, Novena*, “Um Ponto no Círculo” apresenta-se como importante referência do que será construído em *Avalovara*. Parece esboçar de maneira muito profunda movimentos e recursos resgatados e aperfeiçoados no romance.

A análise de “Um Ponto no Círculo” e *Avalovara* permite destacar já de início alguns processos perceptíveis em ambos os textos. O fascínio pela arte visual, mais precisamente a do vitral, e pela geometria habitam o projeto das duas narrativas, a ele se mesclando elementos de estrutura como a pluralidade da voz narrativa, a suspensão da temporalidade cronológica, a construção de personagens não literais e a espacialidade plástica.

Em “Um Ponto no Círculo”, a ação que engendra o conto é limitada ao encontro casual entre o homem que habita um quarto de pensão e a mulher que o adentra por engano. Tão trivial ao primeiro olhar, a narrativa não tem seu calibre no fato narrado, mas sim no caráter da própria construção discursiva, pode-se dizer, na própria forma como o texto é estruturado e nos discursos tecidos de forma descontínua do acontecimento que, no conto tradicional, ocuparia o centro da narrativa. Muito embora tenha um aspecto mais centralizado que outras narrativas de *Nove, Novena*, que estão salpicadas de micronarrativas¹⁷⁸, “Um Ponto no Círculo”, ainda que aparentemente se encaminhe para uma estrutura, digamos, mais tradicional de conto, tendo apenas um núcleo temático de ação, na verdade, descortina essa aparente identidade.

A narração se expande ao solicitar a integração não só entre um casal, fato que seria muito prosaico, mas também aponta para uma integração ou reintegração mais ampla: a do homem ao cosmos. Essa resolução do desuno entre humano e cósmico é revestida no conto pela flutuação da temporalidade e pela ampliação do espaço. No decorrer da narração atualiza-se a posição do humano dentro de uma evolução ligada à do universo, resgatam-se o Egito, a arquitetura medieval, séculos passados, costumes superados. Tudo para reinserir o homem no mundo, mostrando seu vínculo inextrincável com a história do universo. Um elemento que ilustra bem esse aspecto são descrições feitas pela personagem masculina dos ambientes que o cercam, resgatando a memória do lugar, como se lá tivesse habitado no passado.

Assim é que os discursos narrativos em primeira pessoa, ora da personagem feminina, ora da masculina, são ocupados por descrições e reflexões deslocadas no espaço e no tempo em relação ao evento principal. A escrita dos egípcios, um furacão no Golfo do México com

¹⁷⁸ Nas narrativas Pentágono de Hahn e Conto Barroco ou unidade tripartita, por exemplo, a atmosfera flutuante se evidencia pela descentralidade operada pelas várias estórias que se imbricam em torno do conflito central, ou mesmo, no caso do segundo exemplo, há mais de uma alternativa de fechamento.

data determinada, a organização dos móveis do cômodo no início do século, uma aranha tecendo uma teia no teto. Impossível, portanto, dar conta do texto por intermédio apenas da “ação” da narrativa. A narrativa é uma cadeia que tem estrutura significativa e uma visualidade indispensável.

Tal aconteceria se nos fosse proposto resumir a narrativa de *Avalovara* em termos dos fatos ocorridos na vida de Abel. Como abarcar a construção colossal do romance? Ignoraríamos o segmento do Relógio de Julius Heckethorn? E como ilustrar sumariamente a história da inominada? Numa tentativa com essa desmesura, o projeto ficcional do romance seria desmantelado: a passagem da espiral pelo quadrado é o pressuposto de organização dos temas, é o movimento que empreende a existência da narrativa.

Tentar reduzir as construções discursivas de Osman Lins em termos de enredo é atividade profana. A estrutura engendra a narrativa de maneira inexorável, de modo que emerge do texto e no texto a palavra com toda a sua pujança de expressão.

Nesse diapasão, temos de destacar algo que é inegável em Osman Lins: a textura de seus escritos, obras que se tornam significativas na sua própria materialidade. Por meio de metáforas ou mesmo numa espécie de intromissão no curso da narrativa, a discussão sobre o ofício da escrita e o lugar sagrado da palavra é sempre um aspecto presente. Mais que isso, a própria noção de literatura como literatura é constantemente (ou ciclicamente como no caso dos retornos da linha S em *Avalovara*) anunciada para que não se perca, nas analogias com o possível no mundo, o que se quer representado. A obra se pronuncia como artifício, está imersa nos limites da ficção, o que se traduz pelo constante retorno ao movimento do lápis, do fio, da teia.

□ [...] de fio em fio, através de movimentos que não falham, estabelecem ligações que o vento ou um besouro poderá romper, tecem, um após um, seus fios transparentes, tecem uma força entre caibros.¹⁷⁹

Aqui, através dos fios e dos nós sempre emaranhados das coisas, aqui, fragmentos dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo as narrativas.¹⁸⁰

Outro aspecto que deve ser pontuado a respeito das vinculações entre *Avalovara* e a narrativa de *Nove, Novena* é o efeito que a estrutura em fragmento opera. As alternativas de leitura propostas no livro de narrativas serão, obviamente de maneira mais apurada, elemento de grande importância também em *Avalovara*. Aquele que se aventura na leitura de *Nove*,

¹⁷⁹ LINS, 1966, p.24.

¹⁸⁰ *Avalovara*, segmento R10.

Novena depara em sua segunda narrativa com os sinais gráficos gravados na página e a total ausência dos nomes das personagens. O espaço do texto, o romance como objeto, é uma dimensão que será solicitada em ambas as obras.

Em “Um Ponto no Círculo” tem-se a narração em primeira pessoa por uma personagem masculina e outra feminina, identificadas por □ e ∇, respectivamente. Devemos assinalar que essa narrativa não se integra em formato de diálogo, ao contrário, parecem ser discursos independentes, paralelos. Todavia se identificam por tratarem da narração do mesmo fato, o encontro do casal. Nota-se, pois, uma possibilidade de ler a narrativa alternadamente por intermédio da ordem em que aparece na narrativa ou mesmo isoladamente por cada narrador-personagem. Lembre-se, porém, que a configuração da narrativa só se dá em sua totalidade, ao integrar as duas narrações. Um exemplo disso é o efeito de sequência operado nos fragmentos seguintes, cujas imagens só se apresentarão encadeadas se explorarmos a narração das duas personagens:

∇ No décimo degrau, percebi que errara o endereço. Subi o resto da escada, entrei no quarto e não fechei porta.¹⁸¹

□ Observou o quarto à maneira dos que tentam evocar, num local histórico os acontecimentos que o distinguem.¹⁸²

Os sinais gráficos apresentam-se como materialidade no texto da mudança da voz narrativa sempre (inclusive em todo o livro) em primeira pessoa. Esse elemento confere ao texto uma inovação a respeito da leitura, chamando-se a atenção para própria estrutura de organização da obra.

Também em *Avalovara* a estrutura em fragmentos é traço característico e foi levada ao extremo apuro a ponto de termos uma linha autoexplicativa do plano de construção no decorrer do texto. A linha S de título *A espiral e o quadrado* apresenta o arcabouço estrutural sobre o qual a obra foi construída: um quadrado palindrômico contendo a frase SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS sobre o qual passa uma espiral. Esse é o plano de estruturação do romance. A epígrafe de Ghyka¹⁸³ evolui, em *Avalovara*, para o plano estrutural da linha S, que, conforme se pontua em vários momentos, deve ser seguido com rigor.

Tendes então a simples — embora não usual — estrutura do livro. A cada uma das oito diferentes letras corresponde um tema, que volta periodicamente, sempre que o giro cada vez menos amplo da espiral a ela retorna, depois de haver provocado o aparecimento ou reaparecimento de outro, de outros. A espiral sobrevoa os vários

¹⁸¹ LINS, 1966, p.24.

¹⁸² Idem, p.25.

¹⁸³ “Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano”

temas; e estes não voltam por acaso, nem por força do arbítrio ou da intuição do autor, mas governados por um ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos.¹⁸⁴

Em *Avalovara*, a disposição dos temas de forma alternada imita o movimento da espiral, por outro lado, abre também a possibilidade de leitura das linhas isoladamente. A existência dos temas correspondentes a cada letra e com o número indicativo de quantas vezes a narrativa por ali passou, fornece um sumário de evolução das várias histórias entrecruzadas. O efeito da leitura em separado dos temas, todavia, não refaz o percurso da geometria sobre a qual foi pensada a obra.

Com a função de tornar bem claro o plano da obra, encimam as subdivisões do texto, além do título, uma letra e um número: a letra para situar o tema no quadrado; o número para indicar se o tema está sendo introduzido ou voltando (pela quinta, pela décima, pela vigésima vez).¹⁸⁵

A possibilidade de seguir ou transgredir o movimento da espiral na leitura é na verdade uma espécie de materialidade da estrutura da obra. Estrutura que se quer percebida, presente. A própria narrativa em espiral e em círculo (em que a narrativa ciclicamente retorna a um e outro narrador) empreendida por Osman Lins é um rompimento de fronteiras na construção literária. Nesse sentido, Lotman (1978) ao tratar da estrutura do texto artístico afirma haver uma tensão sempre presente entre as delimitações da estrutura da obra e a ultrapassagem dessas fronteiras. A estrutura “se torna portadora de informação”¹⁸⁶. Assim temos em *Avalovara* um plano rígido de percurso da narrativa através da espiral e do quadrado. É uma escrita que se denuncia: *Aqui, através do emaranhado das coisas, aqui, fragmentos dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo as narrativas.*¹⁸⁷

Também em “Um Ponto no Círculo” percebem-se muitas sugestões em torno da arquitetura do texto. As personagens do conto parecem, em alguns momentos, conscientes de sua subordinação a uma ordem cósmica e narrativa: *Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justeza e em silêncio. Uma dança.*¹⁸⁸

Em *Avalovara*, a dinâmica de aparecimento dos temas introduzidos por cada letra, que se entrecruzam no movimento da espiral e se ligam por vínculos muitos sutis, intercalando trechos da narrativa de Abel e suas mulheres com o discurso sobre a estrutura e com

¹⁸⁴ *Avalovara*, segmento S8.

¹⁸⁵ *Avalovara*, segmento S9.

¹⁸⁶ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*, 1978, p.476.

¹⁸⁷ *Avalovara*, segmento R10.

¹⁸⁸ LINS, 1966, p. 31.

micronarrativas que metaforizam a escrita¹⁸⁹, lembra o que se observa nos discursos dos narradores de “Um Ponto no Círculo”, dentro dos quais há trechos francamente metaliterários ou ligados a algum tipo de arte. Os discursos paralelos no conto, embora visem tratar do evento central, em tons diferentes, estão salpicados de trechos “a que se poderia chamar discurso paralelo incongruente. Incongruente, entenda-se, relativamente ao fio fabular, com o qual pouco ou nada tem a ver, na aparência.”, conforme assenta José Paulo Paes¹⁹⁰, como o trecho sobre a urdidura da teia da aranha no teto, a escrita dos egípcios e a observação do quadro na parede.

No conto, a personagem feminina tece uma importante sequência de observações a respeito das estratégias de descoberta e resgate da memória dos animais que habitavam o Nilo, de detritos dos seres que se empedram nas rochas, da natureza que remete à própria arte, à escrita. Seu espaço é o universo. Máximas que se aplicam ao ato próprio de escrever. Ao projeto de visualidade e aperspectivismo que o volume de narrativas propõe. Como em *Avalovara*, a escrita que se faz e se diz.

∇ Simplificação não quer dizer ausência de ornatos.[...] Adquire ainda função ornamental tudo onde está impressa, como nos gestos de meus dedos e mesmo em seu repouso a essencialidade daqueles touros finamente gravados, com pincéis de junco nos papiros.¹⁹¹

∇ Numerosos insetos, aves peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoavam o Nilo e suas margens. A escrita que os recolheu e os transformou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendiam que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores na pedra e nos papiros. Apenas, despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses.¹⁹²

A personagem masculina espacializa a memória dos recintos que habita, numa espécie de movimento em círculo da passagem do tempo. Retorno.

□ Desço na hora das refeições, converso um pouco na sala de jantar, onde o chão era forrado de tapetes e as paredes cobertas de estampas inglesas, representando cenas de caçada. Em que lugar ficaria o piano Broadwood?¹⁹³

□ No começo do século passado onde estão a mesa, o quadro, o oboé, ao lado dos papéis de música, o urinou azul e o guarda-roupa com a mala em cima, ficavam a lenha, os tachos, as painéis de cobre e os fogões.¹⁹⁴

Outro recurso narrativo comum a “Um Ponto no Círculo” e *Avalovara* é a narração do mesmo acontecimento por mais de uma personagem. Uma focalização dupla. No conto há

¹⁸⁹ Exemplo disso é o aparecimento da linha S, a espiral e quadrado, que guarda uma relação com a narrativa da linha P - *O Relógio de Julius Heckethorn* que também se ocupa do tema da estrutura.

¹⁹⁰ PAES, José Paulo. Posfácio à 4ª edição de Nove, Novena, 1994.

¹⁹¹ LINS, 1966, p. 25

¹⁹² LINS, 1966, p.28

¹⁹³ LINS, 1966, p. 27

¹⁹⁴ LINS, 1966, p. 27

uma espécie de dueto, no qual o encontro do homem e da mulher é narrado por duas *vozes*. Em tons diferentes esses discursos são tecidos, mas, ainda assim, permitem que se identifiquem trechos relativamente coincidentes, que apresentam fragmentos e imagens do mundo diegético:

∇ Ele **fechou a porta** sem cuidado. **Desabotoei a blusa**.

□ Era o instante **de fechar**, com precaução, **a porta**

□ Para despir a saia pregueada, para **desabotoar a blusa** de cambraia (os dedos desciam) não afastou de mim o olhar.

∇ Estou **descalça**.

□ Percebi que **se desfizera das sandálias**.

Os trechos que parecem convergir nos são fornecidos por essas imagens entrecortadas pelas narrações, sem, no entanto, coincidirem na ordem em que são apresentadas no texto. Assim, a menção de estar descalça, por exemplo, é nos apresentada, pela personagem feminina, em trecho em que esta comenta sobre um furacão em 1924 no Golfo do México, não se localizando, assim, num momento cronológico específico da sucessão da história. É a ênfase na visualidade mais que na ação: não se tem o gesto de descalçar os pés, apenas a imagem destes descalços.

Em *Avalovara*, também será observado esse movimento em relação a Abel e à inominada. O encontro de amor é demoradamente descrito, atravessa toda a narrativa. No ir e vir das linhas temáticas que incluem o monólogo de `o´ e a narração de Abel, alguns detalhes na descrição apontam um identidade entre o momento narrado por cada uma das personagens:

`o´ E ABEL: ENCONTROS, PERCURSOS, REVELAÇÕES

Ajoelhado no tapete, **descalço os sapatos de `o´**, descalço-os e beijo os pés recurvos, pequenos, cavados nas plantas. As **unhas esmaltadas** luzem sob as **meias transparentes**. Tomo nas mãos os seus pés, os dois (ela, no sofá, meio curvada, afagando-me a cabeça), e descanso o rosto sobre eles.¹⁹⁵ (grifei).

HISTÓRIA DE `o´, NASCIDA E NASCIDA

[...] desliza do sofá, **ajoelha-se** e, com mãos de consertar relógio, de colher violetas, de pensar ferimento, de enfiar avelórios em barbante, **descalça-me os sapatos** e contempla, através das **meias transparentes**, o dorso dos meus pés, os dedos miúdos, as **unhas** polidas e que talvez recendam ainda a **esmalte**.¹⁹⁶ (grifei).

¹⁹⁵ *Avalovara*, R4.

¹⁹⁶ *Avalovara*, O5.

Segundo Genette (1979), a maneira como a narrativa distende, alarga ou condensa a história¹⁹⁷ manifesta-se por intermédio daquilo que o crítico denominou como *frequência*. A frequência tem a ver com uma estratégia de construção da narrativa ligada à temporalidade e pode utilizar-se de três recursos conforme a intenção que se queira conferir a um fato dentro da narrativa: repetição, singularização e iteração. A repetição seria, dentre eles, um dos elementos de distensão do tempo de um fato dentro da narrativa e pode ser expressa, dentre outras formas, pela narração por mais de uma personagem da mesma cena. Nesse sentido, segundo o autor, o discurso narrativo tem a capacidade de regular a duração dos eventos e conferir-lhes importância dentro do texto. Um acontecimento tem, pois, uma duração maior que a original conforme a ênfase que se lhe queira dar, a repetição seria então um dos recursos para isso. Entenda-se que a duração original é algo improvável dentro da narrativa, porque, segundo Genette, “confrontar a duração de uma narrativa com a da história que conta é uma operação escabrosa, pela simples razão de que por nada se pode medir a duração de uma narrativa”¹⁹⁸.

Para alargar essa questão, pode-se afirmar que a medida temporal de duração de uma narrativa – ou sua dilatação – tem um pressuposto espacial. Isso se justifica pelo fato de que o efeito de duração, ao se ampliar ou reduzir, far-se-á na narrativa no espaço do texto, das linhas, da folha de papel.

Essa observação sobre a duração nos remete imediatamente ao constructo do texto de *Avalovara*. Como já cotejado, os discursos de Abel e `⊙´ parecem em alguns trechos tratarem do mesmo evento. Denominar esse processo de repetição não tem a ver com uma reiteração declarada, pois bem se sabe que a identidade da situação só nos é dada por intermédio de índices, fragmentos. O recurso tem como objetivo alargar a duração do evento, enfatizando-o, e conferir uma atmosfera dupla, reversível, expressa nas duas vozes narrativas.

Ainda sobre o aspecto da duração, elemento muito fecundo na presente discussão, temos em *Avalovara* algo que parece representar de forma decisiva o alargamento do tempo do evento. Por sua importância, o ato de amor entre Abel e `⊙´ é narrado minuciosamente e alternadamente a ponto de ocupar a narrativa nas linhas R, O, E e N. O evento ocupa, nesse sentido, vasto espaço (inclusive literal) dentro da narrativa.

¹⁹⁷ Adota-se aqui a acepção de Genette, em que história corresponde ao fato narrado, ao acontecimento objeto da narrativa.

¹⁹⁸ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa* p. 85. Ainda segundo Genette, a determinação dessa duração só seria possível se considerássemos quanto tempo se levaria na leitura da narrativa.

Tem-se, pois, que o mundo da narrativa não corresponde a qualquer espécie de símile do real, nenhuma relação amorosa na vida real duraria tanto. Ainda mais porque tanto *Avalovara* e “Um Ponto no Círculo”, a passagem do tempo não é cronológica. A sensação de duração de que falamos não está relacionada ao fluxo cronológico, mas à ênfase que se pretende dar ao evento pelo retorno à mesma cena. A temporalidade nesses textos dá-nos a sensação de suspensão. O ato carnal que se eleva ao plano etéreo em *Avalovara* tem uma dimensão de câmera lenta, de aproximação, de foco, até entrar no movimento apressado e descontínuo que converge com o momento final da morte. Em “Um Ponto no Círculo”, o encontro amoroso também se desnuda no ir e vir da narração que já o tem como consumado (ponto de vista da personagem masculina) e outra que o descreve como se ainda estivesse em processo (ponto de vista da personagem feminina).

Aqui vale pontuar a importância do valor ritual do acontecimento para já adentrarmos outro aspecto das obras analisadas. Em ambas, o ato amoroso tem importância central na narrativa. Em *Avalovara* esse aspecto ritual da união carnal chega à conjunção com todos os ápices, inclusive coincide com a morte, momento que ainda não é abarcado na narrativa de *Nove, Novena*. Também em “Um Ponto no Círculo”, o encontro amoroso tem uma dimensão de reconciliação, de busca do uno. A volta à unidade parece ser um tema comum em ambas os textos. O retorno do homem ao cosmos, a unidade dos opostos.

O ato ritual de amor em ambos os textos parece ter algumas passagens que se identificam, o que remete à ideia de que esse encontro sagrado do ato de Abel e `◊´ já começava a se delinear em ∇ e ◻.

Em sua plasticidade:

∇ Somos dois corpos, somos um corpo.¹⁹⁹

∇ De joelhos, mudos, perfil contra perfil, lembramos esses bonecos recortados sobre uma folha dupla de papel, silhuetas que, parecendo opor-se, se completam, são a mesma unidade desdobrada.²⁰⁰

[...]ficamos de joelhos um em frente do outro, presos pelas mãos, outra vez nos abraçamos, outra vez, tombamos no tapete.²⁰¹

Em seu movimento:

◻ Éramos ambos servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas. Uma dança.²⁰²

¹⁹⁹ LINS, 1966, p. 31

²⁰⁰ LINS, 1966, p. 29

²⁰¹ *Avalovara*, segmento O6.

²⁰² LINS, 1966, p. 31

Giramos abraçados e rindo sobre o tapete²⁰³.

Outra imagem também atrelada à atmosfera ritual do amor que, nesse caso, constitui-se como gesto de entrega, bem descrita na narrativa de *Nove, Novena* e, de certa maneira, resgatada em *Avalovara* é a imagem do desatar dos cabelos.

□ Mulher nenhuma, até ontem desatara os cabelos para mim.[...]. Soltavam-nas (as cabeleiras), em um gesto mole e sinuoso[...] cabelos desatados, cujo ondear imitava o dos ombros e as pregas da folgada camisa de dormir. Suas cabeleiras eram segredos revelados apenas a um homem. Não houvesse a intrusa (ignoro seu nome e não pedi que voltasse) desprendido a massa dos cabelos, torçais, brilhantes que lhe roçavam a cintura, que outro gesto poderia ser tão significativo, como expressão de intimidade e oferecimento?²⁰⁴

Enquanto o ouço, enquanto a sua voz me envolve, enquanto soergo-me, desato meus cabelos, movo a cabeça, movo-a, meus cabelos desenrolam-se, frouxos, cobrem minha espádua.²⁰⁵

O gesto de desatar os cabelos em “Um Ponto no Círculo”, narrado pela personagem masculina, empreende uma classificação de dois estados: o dos cabelos presos e dos soltos, uma menção ao plástico e ao movimento, um “visível para o mundo” e outro “cujo ondear imitava o dos ombros e as pregas da folgada camisa de dormir”. O desatar dos cabelos inaugura o ato ritual dos amantes. Tal como em *Avalovara*, é tecida a descrição minuciosa do ato de amor do casal, a partir do gesto de desatar os cabelos. Em ambas as narrativas está presente a singularidade dos encontros, muito embora devamos dissociar o nível de entrega dos amantes nos dois textos – em *Avalovara* há uma conjunção de corpo e universo entre os amantes, é um encontro que faz girar também a esfera cósmica da vida, da procura pela arte, do cabo da vida; já no conto, o encontro corporal tem a mesma atmosfera de unidade e singularidade, mas não tem toda a dimensão de totalidade do outro texto: o casal não se conhece, tampouco se comunica, é uma visita, um ato único. O evento único é o ponto no círculo. *Nada verei igual ao que me sucedeu*, diz o homem.

A contemplação do eclipse em *Avalovara* e a visita ao acaso na narrativa podem figurar também como uma confluência desse encontro singular, obra de predestinação.

∇ No décimo degrau percebi que errara o endereço.²⁰⁶

□ Sem o saber, sem o querer, viera ao meu encontro e aqui estava, submissa à própria determinação como a um destino.²⁰⁷

²⁰³ *Avalovara*, E13.

²⁰⁴ LINS, 1966, p. 23

²⁰⁵ *Avalovara*, O 8.

²⁰⁶ LINS, 1966, p. 23

Atraídos pelo eclipse, vindos eu do Nordeste e ela do Centro- Oeste, confluem as nossas trajetórias na Terra de um modo não de todo estranho ao fenômeno celeste.²⁰⁸

Também a forma como esses encontros ante o quadro e o eclipse desencadeia a contemplação entre homem e mulher guarda uma aproximação nos dois episódios.

□ Senti-me dentro do quadro, abrangido pelo mesmo impulso de admiração com que se curvara, antes, sobre ele. Por isto, e também por me haver abismado na sondagem de seus traços, parece-me tão demorado o nosso olhar.

`◉´ e eu ante o eclipse: leio no mundo e sou instruído, sem palavras, sobre os olhos que me espreitam de dentro dos seus olhos.

Um percurso em círculo

Outro aspecto muito característico de *Avalovara* que também é percebido no conto é a reversibilidade, como anotou Antonio Candido ao prefaciar o primeiro. Reversibilidade em que convive paradoxalmente a vertigem do possível com a ficção declarada, o visual com o insólito. Reversível é a atmosfera da narrativa na qual as imagens solicitadas do real pelo curso possível das intrigas logo se desvanecem pela introdução de uma constituição insólita das personagens. E a mais insólita constituição é a do ponto no círculo, que se apresenta em discurso na personagem feminina no conto – “Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero.²⁰⁹ –, para se transmutar em imagem em *Avalovara*: `◉´.

Equilibro-me, sustenho-me nos pés, insegura — e dou um passo. Que estranho, o peso do meu corpo sobre o chão! São muitos pesos, pendem e oscilam — dos braços, da cabeça, das pernas — em busca de um centro.²¹⁰

E instaurar o discurso em sua própria carne: seu corpo é feito de palavras *-revelando na tua face carnal o luminoso rosto de palavras.*²¹¹

A respeito dessa evolução do conto ao romance, Álvaro Manuel Machado (1976) já observava essa relação intensa entre as duas personagens, a ponto de nomeá-las – já que não têm nome em nenhuma das obras – pela própria imagem que as definem: “o narrador, Abel,

²⁰⁷ LINS, 1966, p. 31

²⁰⁸ *Avalovara*, segmento R7.

²⁰⁹ LINS, 1966, p. 26

²¹⁰ *Avalovara*, O 11.

²¹¹ *Avalovara*, N 2.

exprime sua paixão por uma mulher representada por um símbolo de plenitude, o mesmo Ponto no Círculo que surgira já em *Nove, Novena*.²¹²»

Os elementos insólitos de construção das personagens de Osman Lins, principalmente o 'o' em *Avalovara*, permitem que elas existam em sua impossibilidade literal, vaguem dubiamente entre as páginas do texto, sem, no entanto, se aproximarem do grotesco. Ente feminino, belo e sensual, subsiste em sua tensão. “Ela é espantosamente carnal e viva para o leitor; mas é um ente mental do escritor, uma peça do jogo palindrômico, representada simbolicamente pelo círculo fechado onde tudo começa e acaba, com seu alvo fincado no meio”, como propõe Antonio Candido a respeito de 'o'.²¹³

George Steiner, ao discorrer sobre o ato de criação, nos indica algo importante: nas artes da linguagem, o conceito de criação está intimamente ligado ao de construção da personagem. Segundo o autor, “é bem provável [...] que as personagens escritas ou encenadas sejam todas espectrais no sentido racional pragmático, mas dotadas de uma presença penetrante que não podemos explicar nem justificar por meio de qualquer divagação causal [...] possuem uma vitalidade e uma densidade que supera, com frequência, qualquer ser vivo.”²¹⁴

Em “Um ponto no círculo” a construção das personagens terá, em menor medida, o elemento insólito de *Avalovara*, mas não estará o aspecto ausente. O desenho das personagens parece ornado de verossimilhança, todavia esse aspecto é, em certa medida, movimentado pelo fascínio que um olho de vidro desperta.

Retomando ainda a questão da reversibilidade, temos na narrativa uma evocação do sentido da visão: trata-se de narrativa visual em vários aspectos. Um deles, já mencionado, são os identificadores gráficos das personagens-narradoras, materialidade do texto. Outro, é o motivo que propicia o encontro amoroso: um quadro na parede, sobre a cabeceira da cama. Todavia, há um elemento que confere ambiguidade do signo da visão, tão suscitado na narrativa: o olho de vidro.

∇ Por isso exulto ao perceber que o homem a quem pela primeira vez encaro, tem um olho de vidro. Não se fazem olhos de vidro para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas. Eles imitam o orgânico e suprem vazios com sua neutra e específica existência. A perfeição de tão frágeis objetos está no rigor técnico, no ajustamento ao tecido vivo, na ausência de asperezas, no brilho discreto e sobretudo em não ver. Equivocam-se, portanto, os que lamentam a cegueira de tais peças,

²¹² MACHADO, Álvaro Manuel. Osman Lins e nova cosmogonia latino-americana. Revista Colóquio Letras, nº 33, 1976, p. 35.

²¹³ CÂNDIDO, Antônio. *A espiral e o quadrado*. Prefácio a *Avalovara*, 6ª.ed. São Paulo. Companhia das Letras: 2005.

²¹⁴ STEINER, George, *Gramáticas da criação*. São Paulo: Editora Globo, 2003, p. 178.

esquecidos de que elas não foram concebidas para ser videntes e corruptíveis. Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. Assim, talvez não se perca diante desse homem, meu lado geométrico.²¹⁵

É esse, pois, o aspecto que imprime reversibilidade à visão. Essa dupla possibilidade de apreensão, um olho imediato e outro que não vê como olhos do real. Segundo a personagem feminina, esse olho de vidro pode apreender sua existência geométrica, é uma concepção como a de *Avalovara* na personagem 'o': seu corpo é visualmente explorado no decorrer das descrições e, embora possua características humanas – tem seios, cabelos compridos, quadris, olhos –, tem nome indizível e um corpo feito de palavras. Nascida duas vezes é uma metáfora que surge não na resolução do embate do figurado, é uma metáfora literal, a tensão do significado permanece, permeia sua existência a ambiguidade latente. É essa duplicidade que a inominada tem por natureza constitutiva em razão de seus dois nascimentos que a personagem do ponto, também inominada, exulta em ter na visão dupla da personagem masculina.

Também em uma das falas de Abel, tem-se o empenho por essa captação mais profunda da visão e de compreensão das coisas, tal como era o anseio da personagem feminina do conto:

Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora, quase sempre, sem êxito), recuso deter-me no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se.

A personagem masculina de “Um Ponto no Círculo” tem a capacidade da dupla contemplação com um olho mecânico e outro orgânico. Os dois olhos têm, por óbvio, *idades diferentes*, o segundo, o de vidro, é enxertado no organismo. Podemos desdobrar essa análise no sentido de afirmar que o homem vê a mulher em duplicidade.

∇ O olho verdadeiro colhe as minhas asperezas, minha imperfeição o que sou de inacabado e portanto de contíguo à sua natureza. Enquanto isso, perante a outra pupila, estranho como em frente ao universo da jovem que lembra Ana da Áustria, apaga-se meu lado mortal.²¹⁶

Ora, aproxima-se disso a sensação sempre presente de Abel de que a inominada é uma amálgama de dois seres engendrados em tempos diferentes.

Que idade terá? Questão enleante. Seu rosto, animado por uma fugidia luz interior e uma espécie de sede (observa com exaltação as réstias, as paredes, os sons, o interior das casas), oculta outro ser, velado e pressentido. Outro ser: obstinado, multiplicador, jacente, dilacerado, rumoroso, enigmático e que me contempla de outra clave do tempo, açulando minha inclinação por tudo que gravita, como os textos, entre a dualidade e o ambíguo.²¹⁷

²¹⁵ LINS, 1966, p. 26.

²¹⁶ LINS, 1966, p. 31

²¹⁷ *Avalovara*, segmento R7.

A existência desse par descompassado de órbitas, uma que vê, que apreende o visível e o imediato das coisas, e outra que imita o real, cuidadosamente desenhado para não sair de sua órbita, lembra-nos o movimento cuidadoso que o Lavrador deve ter para manter o mundo em sua órbita, bem o do escritor para seguir o plano estrutural da obra, “para que não se perca, diante desse homem, o lado geométrico” das coisas. *Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre a sua obra sobre o seu romance.*²¹⁸

A atmosfera elaborada no conto tem um apelo à circularidade sugerida desde o título e solicita uma apreensão do todo, do universo, cuja imagem é a do círculo. Em Guenón (1993), encontramos que “o ponto é o emblema do Princípio e o círculo é o emblema do Mundo. É impossível determinar qualquer origem no tempo para o emprego dessa representação, pois é encontrada com frequência em objetos pré-históricos. Sem dúvida, é preciso ver nessa representação um dos signos que se ligam diretamente à tradição primordial.”²¹⁹

Sendo o ponto o emblema do princípio, ele é uma busca do iniciático, do centro, que dá origem ao mundo. O centro também tem a simbologia do sagrado. Sobre as imagens e símbolos do sagrado nos informa Eliade²²⁰ que “todo microcosmo, toda região habitada, tem o que poderíamos chamar ‘um Centro’, ou seja, um lugar sagrado por excelência.” A escolha pela simbologia do ponto no círculo tem profunda relação com a proposta da reconciliação do homem com o cosmos. Converter a vida em círculo e encontrar o ponto.

Temos que em *Nove, novena* o tema do espaço sagrado já se faz presente como que apontando para o advento *Avalovara*. O símbolo ∘ nos remete de imediato ao título do conto. ∇ permanece inominada, mas parece encontrar seu ponto no círculo. Ora o umbigo, também símbolo do centro, ora a cicatriz de bala do peito de ∘ apontam para a imagem do ponto como lugar do início (ou retorno):

A ave ainda está longe, posso ver que é negra, a cabeça vermelha, mas não ouço baterem as suas asas e ainda está longe quando sinto no centro do meu corpo, o ponto. Na cicatriz do ventre. Não é uma dor. É um ponto, sim, um ponto, o início de um ruído, como se ali um pequeno cálice vibrasse.²²¹

(...) cobrindo-me como um dossel, o colo furado de bala — e a cicatriz, nessa postura incomum, os peitos farejando-me, mostra-se mais funda —, ela me renasce ou me transforma em outro ou faz com que eu retorne a alguma hora festiva.²²²

²¹⁸ *Avalovara*, segmento S 4.

²¹⁹ Guenón, René. *Os símbolos da ciência sagrada*.

²²⁰ ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*, p. 48

²²¹ *Avalovara*, segmento O 6.

²²² *Avalovara*, segmento E 11.

Tem-se, portanto, que uma identidade — perceptível ao leitor — entre “Um Ponto no Círculo” e *Avalovara* aproxima as personagens ∇ e $\text{\textcircled{´}}$, ambas inominadas e de naturezas ambíguas, que solicitam o sagrado da palavra, as possibilidades da arte.

O que na carne de $\text{\textcircled{´}}$, clama por liberar-se — tensão de mola presa, ânsia dominada, explosão latente na neutra aparência da bomba — é a sua beleza em outro plano, mais depurado?²²³

∇ Desejaria ser, em parte, como essa adolescente, e sustentar com doçura, ano após ano, também emoldurada, meu ramo sempre verde, sua corola imortal.²²⁴

$\text{\textcircled{´}}$ e ∇ , naturezas duplas. $\text{\textcircled{´}}$, duas vezes nascida; ∇ , duas vezes contemplada. Ambas trazem em si a duplicidade latente, dois corpos e existências em tensão. As duas idades de $\text{\textcircled{´}}$ e os dois momentos de apreensão de ∇ são simultâneos: a palavra em $\text{\textcircled{´}}$ se inaugura com o seu segundo nascimento, ∇ , se inaugura a partir da possibilidade de apagamento de seu lado mortal e da emergência de seu lado geométrico.

A ambiguidade de ∇ se estabelece na busca do equilíbrio entre rigor e desordem, ao explorar a sua origem na História do próprio mundo. Seu primeiro início, assim como o de $\text{\textcircled{´}}$, “jaz na sombra”: “Onde estarão, no múltiplo, vário e excessivo ser que em mim reconheço, aqueles perfis exatos — de abutre ou de serpente alada — descobertos pelos escribas no Nilo?”²²⁵.

Dois entes que comportam a duplicidade da contemplação, suas asperezas e perfeições, convivência entre permanente e transitório. A mulher de “Um Ponto no Círculo” percebe-se entre sua natureza finita e seu anseio por durar, reflete-se essa dualidade em sua fascinação pela natureza da figura retratada no quadro e pela projeção dessa dupla visão nos olhos do homem. Também a inominada de *Avalovara* traz o germe da dualidade em várias dimensões e uma delas é justamente a tensão entre um estado imaculado e anterior, que estaria inscrito numa eternidade, e a inexorável corrupção humana, que inclui o absurdo da morte como termo — a mulher da criação e sua posterior queda de onde emerge a tragédia da transitoriedade da vida humana:

∇ Tranformo-me, assim, numa entidade que, dual, é visível a um olho humano e resgatada por um olho mecânico, em sua fria e lúcida dureza.²²⁶

Sob dúplice óptica vejo o mundo e falo com a boca dupla.²²⁷

²²³ *Avalovara*, segmento, E15.

²²⁴ LINS, 1966, p. 21.

²²⁵ LINS, 1966, p. 29.

²²⁶ LINS, 1966, p. 31

²²⁷ *Avalovara*, segmento O 2.

As aves, nos ramos do tapete e sempre incólumes, rodeiam-nos, inscientes da morte e de toda espécie de mal. Talvez levemos em nós o gérmen destinado a matá-las e a corromper o bosque onde cantam em silêncio.☉, com a marca da bala no seu corpo, será a um só tempo a mulher do jardim e a árvore mortal da sabedoria.²²⁸

Quadrados: Quadro, tapete

A visualidade amplamente solicitada em *Nove, Novena* e em *Avalovara* tem como recurso importante a exploração de espaços de alto teor pictórico que nem por isso se apresentam de modo estático em seu desenho, ao contrário, ao comportarem a dimensão da própria narrativa em curso são revestidos de um caráter dinâmico que lhes confere uma integração ao próprio material da ação. Esses espaços-pinturas serão explorados aqui na representatividade de dois objetos presentes nas narrativas: o quadro e o tapete.

O visual que se anima encontra seu maior vigor em *Avalovara* na descrição do tapete. O tapete é minuciosamente desenhado e assume uma dimensão simbólica na narrativa ao evocar o Paraíso e o seu centro. A animização do tapete aparecerá muito frequentemente no segmento narrado por ☉, passagens nas quais os motivos do tapete parecem se amalgamar ao corpo dos amantes, ao ato de amor, sobre nas linhas narrativas E e N. O tapete deixa de ser o objeto acessório e é elevado ao plano de espaço onde ocorrem as ações. Mais uma vez o texto osmaniano apresenta sua face reversível. Assim, no tapete, o ato de amor se realiza como ritual, refletindo-se nas suas estampas animizadas. Os animais e as plantas giram (como os “bichos do furacão” no conto) no movimento da espiral narrativa, todavia sempre apresentando também seu reverso: os fios nos quais se trama o tapete e seu motivo. É o mesmo ir e vir da ação narrativa e da tessitura das palavras, é a cíclica passagem pelas linhas das ações e a presença física do texto pela linha S.

O quadro na narrativa de *Nove, Novena* é evocado como uma espécie de projeção de ∇ no espaço do desenho, também passa a simbolizar a natureza duradoura da arte “*perante a outra pupila (de vidro), estranho como em frente ao universo da jovem que lembra Ana da Áustria, apaga-se meu lado mortal*”.²²⁹

∇ A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro, a mulher cujo ramo florido gostaria de ter entre meus dedos.²³⁰

Fragmentos da imagem do quadro cobiçada por ∇ irão se amalgamar ao seu corpo em sua última aparição no conto. Material da arte que se enxerta à vida.

²²⁸ *Avalovara*, E 11.

²²⁹ LINS, 1966, p. 31

²³⁰ LINS, 1966, p. 24

∇ Dentro em pouco, descerei a escada, atravessarei o vestíbulo, onde ninguém me verá, ganharei a rua. Levarei entre meus dedos flores geométricas e meu vestido será como o de Ana da Áustria²³¹

No tapete de *Avalovara*, outra vez amálgama:

Nos pés descalços sinto os fios dos tapetes, os fios, poderia dizer que sinto os seus desenhos, cores, flores, motivos geométricos.²³²

Assim como um tecido poroso absorve a umidade, vai o meu corpo bebendo, permeável, os desenhos do tapete. Projetam-se, em minha carne e ossos, ângulos brancos, barras, franjas fulvas, ramos, gamos rubros, coelho, flores, pássaros, folhas de cor imprecisa. Um bosque abstrato, onde as coisas surgem, crescem, mas não vivem: não bramam os gamos, as flores não recendem.²³³

Os liames do tapete – “*Pousamos sobre a lâ ordenada do tapete*” – remetem ao vínculo com literal e com o metafórico do objeto: os fios do tapete e os da narrativa.

A animização do tapete não é a imersão pura no reino do insólito. É a conjugação dos temas, a reconciliação dos opostos, a volta ao início, o ponto central da espiral. Verdadeira apoteose da narrativa: como narrativa, como objeto e como mito.

Abel e `⊙´. Tecido amalgamado ao universo, trama de seres. Abel e `⊙´ regressam a um paraíso primordial ao experimentarem a morte sobre o tapete, é um retorno ao início, ao imaculado, ao casal primeiro, um momento de imersão no sagrado:

[...] cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim.²³⁴

O silêncio que agora paira sobre a cena vem permeado apenas pelos ruídos das águas e dos animais do Jardim.

Também no trecho final de “Um Ponto no Círculo”, tem-se o ápice amoroso do casal, que parece empreender um momento de encontro com o etéreo.

Estávamos unidos, enlaçados.(...) Ergueu-se de nós, de nossas peles brilhantes, um hino atormentado, atravessou-me o espírito a lembrança da trompa e de suas possibilidades, ambos ressoamos de prazer. Tantas coisas mudavam – arquitetura, sistemas de governo, vestuário, formas da miséria e da rapacidade – tantas coisas mudavam e o hino era o mesmo.

Ao mencionar esses sons que interrompem o silêncio que cercou todo o encontro entre o casal, chega-se a um momento em que a temporalidade mundana se quer apagada. O som da

²³¹ LINS, 1966, p. 32

²³² *Avalovara*, segmento O6.

²³³ Idem, O7.

²³⁴ *Avalovara*, segmento N2

trompa parece encenar a atmosfera de anúncio que permeou esse instrumento musical nos primórdios de seu emprego. A passagem do tempo e a memória fixada no mundo imediato, tão assinalada pela narração da personagem masculina, são agora suspensas pelo enlaçamento do casal e pela emergência dos sons – *Os chalés (...) já não existiam; desaparecidos igualmente os alvos prédios fazendários; também não restavam cúpulas de templos (...)*. A narrativa também avança para a concepção do homem diante do cosmos: tantas *coisas mudavam e o hino era o mesmo*. Essa música ouvida somente nesse ápice do amor é (como o Jardim) o regresso à natureza harmoniosa do universo, o retorno à percepção dos pitagóricos de que:

os movimentos do Sol, da Lua e dos planetas através do céu geravam notas musicais especiais, que seriam determinadas pelo comprimento de suas órbitas (...) somos constantemente envolvidos por essa música celestial, mas não podemos percebê-la porque a ouvimos desde que nascemos e ficamos acostumados a ela.”²³⁵

Perceber esse hino primordial que ultrapassa o tempo cronológico é voltar-se para a atmosfera de reconciliação com o universo em seu arranjo tal qual lhe atribui seu Criador. Ambos os casais exibem uma performance de retorno à criação, ao estágio precedente de nossa trágica natureza efêmera. Círculos.

As cenas finais dos dois textos, tal como todo o trajeto das duas narrativas, estão imersas pela carga visual já anotada, bem como por uma sensibilidade sonora. O tecido escrito vem, pois, suscitar outros sentidos, numa efusão sinestésica de imagens-sons. Para Deleuze: *há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeito de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve.(...) De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, é um ouvinte, “mal visto mal dito, é um colorista, um músico.*²³⁶

Fascínio da geometria, em Osman Lins, círculo, ponto, retângulos; universo, início, janelas, sondagem do mundo. Contiguidade com o espaço.

(...) por que assumem sempre a forma de retângulo as passagens através das quais exercitamos nossas investigações do mundo? Retangular o formato das janelas, das portas, dos quadros, e até no rolo de papiro já a escrita se organiza em página: em retângulo.

Ele, do seu retângulo escuro:

— Em muitos quadros (expressões, com o seu formato retangular, de tentativas de acesso ao mundo) desenha-se outra janela, outro retângulo.

Eu, dentre os vivos:

— Neles, o contemplador vê duas vezes, ou melhor, vê três vezes: o que está no retângulo do quadro, o que se descortina além da janela aí representada e ainda, através de tudo isto, a infinitude das coisas.

²³⁵ SINGH, Simon. Big Bang. TRD. De Jorge Luiz Calife. Rio de Janeiro: Record 2006, p. 19.

²³⁶ DELEUZE, Giles. *Crítica e clínica*, p. 9.

Inácio Gabriel sorri e abre uma janela que não há.²³⁷

Metáforas do tempo e do espaço, espiral e quadrado nos remetem à própria natureza do texto literário, segundo Lotman “sendo espacialmente limitada, a obra de arte representa o modelo de um mundo ilimitado”²³⁸. É também o círculo um símbolo com uma solicitação dupla tanto à limitação de um espaço como à atmosfera de ciclo, dimensão de movimento, tal como a espiral.

Amor e escrita, eixos ao redor dos quais *giram e circulam* as construções de Osman Lins. Letras e mulheres, desenho e desejo.

²³⁷ *Avalovara*, segmento O21.

²³⁸ LOTMAN, 1978, p. 349.

SÍNTESE – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aspecto *sintético* que parece reger o conto “Um Ponto no Círculo” no plano temático e estrutural, além de suscitar uma procura pela harmonia, também pode fazer menção a um segundo sentido do termo *síntese* . O equilíbrio e a simetria apresentam-se como busca e, por isso mesmo, estão envolvidos por um conflito com o inacabamento e a desmedida. O termo *síntese* , além de ser a congregação dos contrários numa forma equilibrada, simétrica, pode ser, ainda, tomado na acepção de “produção *artificial* de substância que células ou organismos vivos elaboram naturalmente”²³⁹. Essa artificialidade da síntese é evocada para tratar em boa medida da fatura do texto e da forma como essa atividade foi alçada a tema no conto. Há assim uma evocação ao artifício, não como falsidade, mas como recurso que se utiliza de materiais próprios para produzir algo, materiais esse que se entremostam durante o processo. Também relacionada ao conceito da síntese, temos a atmosfera iniciática que reveste o ato da criação artística, alçada ao mesmo patamar da criação do mundo.

A operação de síntese que perpassa a construção do texto de Osman Lins terá um tratamento símile à operação dos geômetras ou dos alquimistas: uma atividade que, não solicitando intervenção de forças superiores ou de inspiração, lança mão do trabalho mesmo com os elementos do mundo sensível como a possibilidade de, pela disciplina e pelo trabalho árduo, fazer surgir uma dimensão mais significativa, que ultrapasse a realidade imediata. A atividade do escritor, tal como a dos arquitetos e dos alquimistas, vislumbra alterar o mundo sensível, enfrentar sua temporalidade, produzindo fenômenos que perdurem ou que, como anota Blanchot (2005), ao menos metamorfoseiem a relação com o tempo.

O aspecto sintético de uma construção, ao mesmo tempo em que se declara como artificial, se investe de um poder de unidade e conjugação que apresenta seu produto como uma totalidade. Importante notar, então, que a ênfase não está propriamente no resultado. Está na busca, no processo. O que se descortina e salta ao primeiro plano é a atmosfera do processo.

O processo alquímico mais que uma combinação química de elementos para obter outros (o ouro, por excelência) é mais uma metáfora da purificação interior da depuração da própria existência. Mesmo no aspecto prático, a operação alquímica, como aponta Eliade (1979) é uma forma de operar contra o tempo cronológico, superar a temporalidade: a síntese

²³⁹ Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa, 1ª edição, São Paulo: Objetiva, 2009.

do ouro, que a Natureza leva anos para produzir; a busca pelo elixir da vida longa, que age contra a transitividade da vida.

ao substituir o Tempo, o alquimista evitava cuidadosamente assumi-lo; sonhava *precipitar ritmos temporais*, fazer ouro mais depressa que a Natureza, mas, como bom filósofo ou místico que era, sentia medo do Tempo, não se reconhecia como um ser essencialmente temporal; suspirava pelas beatitudes do Paraíso, e sonhava com a eternidade, enquanto procurava obter a imortalidade, o elixir vitae. (...) o alquimista dominava o tempo *quando reproduzia simbolicamente nos seus aparelhos o caos primordial e a cosmogonia*.²⁴⁰ (grifei)

Parece ser essa também a operação de Osman Lins no conto: um desafio ao tempo e ao imediato. Uma narrativa que desloca o tempo no decorrer da narração, transpõe as barreiras temporais e leva essa escolha não só ao plano estrutural – ao esfumar o ponto de vista narrativo, bem como ao variar os tempos verbais mediante os quais nos é apresentada a narrativa –, mas também no plano das ideias, ao expor a natureza duradoura da arte dentro de suas molduras. As molduras do tempo humano e da arte estarão sempre permeando o texto osmaniano, não só no conto que foi explorado neste trabalho, mas também nas obras que o sucedem, como é o caso de *Avalovara*.

Atuar sobre o tempo, usurpar-lhe sua natureza fugaz, é uma das principais atividades da escrita. Obra de uma mão que, pelo trabalho artesanal sobre a superfície áspera das coisas, transmuda o mundo para fazê-lo emergir de outra clave: mundo do texto. “O conceito de transmutação alquímica é o fabuloso coroamento da fé na possibilidade de modificar a natureza por meio do trabalho humano”²⁴¹.

Esse trabalho humano é o apuro, esforço e busca também do escritor. A fé na palavra é, enfim, o projeto que parece resumir a poética de Osman Lins.

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou, uniu. . A palavra, porém não é o símbolo ou o reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila (...). Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la.²⁴²

A fé no trabalho artístico com a dimensão do sagrado parece ter entrado em crise, segundo Steiner (2003), que vê um esfacelamento da sacralidade da arte. Todavia, a proposta de Osman Lins é resgatar essa unidade perdida pela fragmentação do homem moderno, é um movimento em direção à reconciliação com o mundo, com a História, com a natureza e com o outro. A arte tenta desafiar o retorno ao pó ao reinvestir a atividade de criação da imagem da

²⁴⁰ ELIADE, Mircea. Ferreiros e alquimistas. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 140.

²⁴¹ ELIADE, 1979, p. 133.

²⁴² LINS, 1966, p. 117. (Retábulo de Santa Joana Carolina).

mão no barro, da palavra criadora e do sopro na argila. Soprar o barro é escavar possibilidades além do imediato e do palpável: é a atmosfera da criação sobre a re-criação. A literatura sopra, mas também nomeia o desconhecido para apreendê-lo, ordena, como uma cosmogonia.

Na observação de Sandra Nitrini (1987) “não significa que o nosso escritor brasileiro tente reproduzir ingenuamente a ideia de uma harmonia natural, marcada pela concórdia e equilíbrio de todas as forças. Por mais idealizada e estilizada que seja a matéria das narrativas osmanianas, elas não escamoteiam a cisão do homem moderno.”²⁴³ Essa fragmentação da raça humana é levada, então, não como simples constatação, mas tenta ser ultrapassada por um “ideal de recuperação da unidade perdida”. Fé na palavra e ideal de reintegração com o cosmos parecem traduzir bem o estatuto da obra de Osman Lins a partir de *Nove, Novena*, segundo o qual “As narrativas constituem simulacros de uma *ordem que intuímos* e da qual somos *nostálgicos*”²⁴⁴ (grifei)

A narrativa de Osman Lins está engenhosamente lapidada por mãos de um daqueles “homens do *risco* e do *movimento ousado*” (Blanchot, 2005, p.4), trazendo esses termos – risco e movimento – suas mais metafóricas relações, da escrita, do bordado, das formas geométricas. E giramos nesses círculos e espirais dos textos osmanianos, qual navegantes seguindo esse percurso sinuoso, errantes rumo a esse canto sempre por vir. Abel, no romance *Avalovara*, dirá que “As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos.” É mais uma vez a *luminosa síntese* do texto osmaniano, o júbilo de sondar a unidade, que é não mais que simulada. Permanece a atmosfera da busca e de anseio, movimento infinito. Um círculo.

É a busca de uma síntese, que, não podendo ser alcançada em sua totalidade, confere ao conto e a suas ressonâncias um caráter oscilante, inconcluso, sempre em movimento, circular, num ir e vir entre o homem e o cosmos, entre a vida e a arte, entre o metro e o ritmo, entre a marcha e a dança, entre o fugaz e o eterno, entre eu e o outro, entre o prosaico e o poético, entre o silêncio e a música, entre o mundo e a palavra.

Um ponto, um círculo, umas linhas, muitos fios, um arremate. O *ponto* que Osman Lins cria na malha do texto foi trabalhado com engenho de um verdadeiro escritor, em suas linhas, fios narrativos; de um arquiteto em busca de rigor nas linhas, retas, curvas, círculos – geômetra; de um autêntico herdeiro da “linhagem” dos que fiam e tecem – artesão.

²⁴³ NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*, p. 269.

²⁴⁴ *Avalovara*, p. 51.

BIBLIOGRAFIA

Do autor

LINS, Osman. *Avalovara*. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Nove, Novena: narrativas*. São Paulo: Martins, 1966.

Sobre o autor

ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Nas trilhas da poética de Osman Lins: um estudo sobre a metaficcionalidade*. Goiânia: UCG, 2009.

CANDIDO, Antonio. *A espiral e o quadrado*. Prefácio a *Avalovara*, 6ª edição. São Paulo. Companhia das Letras: 2005.

CASTRO, Odalice. *A obra de arte e seu intérprete*. Fortaleza: EIC, 2000.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. *Vitral ao Sol. Ensaio sobre a obra de Osman Lins*. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

HAZIN, Elizabeth. *A Espiral e a Página: Criação e Intertextualidade em Osman Lins*, in *O Nó dos Laços – Ensaio Sobre Osman Lins* (no prelo).

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

LUCAS, Fabio. *Osman Lins e a renovação do conto*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14/9/68. Suplemento Literário.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Osman Lins e nova cosmogonia latino-americana*. Revista Colóquio Letras, nº 33, set/1976.

PAES, José Paulo. *Palavra feita vida*. Posfácio à 4ª edição de Nove, Novena. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Geral

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

_____. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras e Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *Nove, Novena Novidade*. in. Nove, Novena, São Paulo, Melhoramentos, 2ª edição, 1975.

_____. *A Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

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

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORNEUF, Roland. *O Universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 41 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. 14ª edição. São Paulo: Cultrix, 2002.

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

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

CANDIDO, Antonio et al, *A Personagem de Ficção*, col. Debates, 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.

- CANOTILHO, Luís Manuel Leitão. *Do quadrado ao Ponto da Bauhütte*. Bragança-Portugal: Instituto Politécnico de Bragança · 2009.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CAVALCANTI, Raissa. *Os símbolos do centro: imagens do self*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DALLENBACH, Lucien, 1979. Intertexto e Autotexto, in *Poétique*, nº 27, Coimbra, Almedina, 1979
- DELEUZE, Giles. *Crítica e clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997a. v. 4.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERNANDES, José. *Literatura e Esoterismo*. Revista *Signótica*, nº 5, jan/dez – 1993, p. 63-78.
- FILHO, Domício Proença (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.
- GUENÓN, René. *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.
- GHYKA, Matila. *Le Nombre d'Or*. Paris: Gallimard, 1931.
- _____. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Paris: Gallimard, 1927.
- HEWITT, Julia Cuervo. *Além de Avalovara*. Revista *Luso-Brasileira*, Vol. 21, nº 1, 1984, p. 1-11.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- LEFEBVE, Maurice Jean. *Estrutura do texto artístico*. Coimbra: Almedina, 1980.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes, *O foco narrativo ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MAIER, Michel, *Atalanta Fugiens: nouveaux emblèmes chymiques des secrets de la nature*, 1618 (disponível em <http://pt.scribd.com/doc/21234551/14/>).
- MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad. De Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *O livro de ouro do universo*. Ediouro, 2000.
- NUNES, Benedito. *Narração a muitas vozes*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano XI, nº. 514, 4/2/67.
- _____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- POUILLON, Jean. *O tempo e o romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. De Raquel Ramallete. Editora 34: São Paulo, 1995.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*, São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, volume 2, p. 166.

ROSENFELD, Anatol. *O olho de vidro de "Nove, Novena"*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 6/12/70.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*, in Texto/Contexto I. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SINGH, Simon. Big Bang. TRD. De Jorge Luiz Calife. Rio de Janeiro: Record, 2006.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

_____. *Nenhuma paixão desperdiçada*. São Paulo: Record, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

USPENSKY, Boris. *Poetics of Composition*. Trad. V. Zavarin and S. Wittig. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1973.

_____. *Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura*. In: SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Cartas e Entrevistas

LINS, Osman. *Uma obra Cosmogônica*. Entrevista concedida à Revista Veja, 28/11/1973.

LINS, Osman. Carta a Lauro de Oliveira, 6/10/1977, publicado no *Diário Oficial do Estado de Pernambuco Ano XII Maio/junho 1998, Suplemento de Cultura*.

LINS, Osman. Revista Status Especial Literatura– 25 contos brasileiros, nº 23, São Paulo: Editora Três, 1976.