

"COMO INTRODUZIR COM ORDEM, NUM ESPAÇO LIMITADO, TUDO O QUE PRETENDEMOS"? [A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO NA FICÇÃO OSMANIANA]

Elizabeth Hazin¹ (UnB)

Inicialmente, vejamos as palavras que Osman Lins escreveu em uma de suas cadernetas, no início dos anos 60: "Não ser compreendido nunca, ou só muito lentamente, faz parte da vida do escritor, do seu trabalho. Pois ele mesmo que lentamente faz sua obra, só muito lentamente a compreende. Como se esperar que alguém assimile prontamente o que ele levou milhares de horas para conquistar?" Em entrevista a Esdras do Nascimento, pontuou que seu romance *Avalovara* não era "indiferente à inquietação do nosso século [século XX] no que se refere à criação artística". Lia incessantemente não apenas romances clássicos ou de seus contemporâneos, mas também textos de teoria literária, para apreender o mecanismo da ficção. Fica evidente, para nós, a preocupação deste autor com seu leitor, no que diz respeito à construção de sua obra.

Sua necessidade incansável de apreender aspectos teóricos levou-o à reflexão de questões concernentes ao espaço literário. Atento que era aos mínimos detalhes,

¹ Anotado por Osman Lins, no início dos anos 60, em uma de suas cadernetas hoje depositada no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

² LINS, 1979: 179.

sua narrativa denota essa preocupação, bem como sua conhecida tese sobre o espaço romanesco em Lima Barreto. Há um detalhe importante que merece seja apontado no que diz respeito a esta última: não há teóricos sobre o espaço literário em sua bibliografia. Aí encontramos, sim, o estudo fenomenológico do espaço, de Bachelard; a interpretação pictural da natureza, no livro de Poulhan (voltado para as artes plásticas, assim como O espaço e o olhar, de Jean Paris); um trabalho de filosofia sobre as teorias do espaço e do tempo, de Hugh Lacey (que seria de grande importância quando iniciasse a fatura de A Rainha, pouco depois); um pequeno capítulo intitulado Paisagens Interiores, estudo de imaginação poética, de Guy Michaud; mais alguns capítulos esparsos, como Espaço e linguagem, no Figuras, de Genette; ou Tempo e espaço, em A estrutura do romance, de Edwin Muir; ou ainda As artes temporais e espaciais, em O tempo e o romance, de Mendilow. Mais: Da Vingança em Tese e antítese, de Candido. Nada, todavia, que pudéssemos classificar como teoria do espaço literário. Um único texto, porém, avulta entre os demais da bibliografia, por tratar o tema como este passou a ser tratado pelos teóricos após 1945: "A forma espacial na literatura moderna", de Joseph Frank, lido por Lins em um dos volumes da Poétique, de 1972 que, naturalmente se liga ao famoso livro de Lessing, Laocoonte ou dos limites da Pintura e da Poesia. Não estou tentando esgotar aqui o que há sobre espaço na bibliografia, mas tão -somente chamando a atenção para a ausência de autores como os por nós conhecidos hoje em dia: Bakhtin, Weisgerber, Gullón, Zoran, Lotman, e tantos outros. No Brasil, então, nada havia, o que ressalta o vanguardismo de Osman Lins. Em 1987, 14 anos após a defesa de sua tese, portanto, Antonio Dimas publicará na série Princípios um fascículo intitulado Espaço e Romance. Além das palavras escritas logo no início - "o estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática" – veremos ao examinar sua bibliografia comentada, ao final do volume, que quase todos os citados são livros sobre a teoria do romance, nenhum especificamente sobre o espaço literário. Curiosamente, embora conceda um espaço grande – no segundo capítulo – ao livro de Osman Lins sobre Lima Barreto³, tal livro não aparece entre os compendiados por ele ao final. Analogamente ao

³ Considera a contribuição de Osman Lins para a questão do espaço literário, das mais concretas e especulativas no Brasil, destacando de seu ensaio dois momentos de importância ao nível teórico: a distinção entre espaço e ambientação e a tentativa de sistematizar esta última em franca, reflexa e dissimulada.

pesquisador da USP, Ricardo Gullón (na Espanha de 1980) nos dirá em seu livro *Espacio y Novela* que o espaço e tudo o que com ele se relaciona é dos aspectos do romance menos abordados pela crítica hispânica. Mas sua bibliografia já é diversa: traz textos importantíssimos – em sua grande maioria - sobre a questão, entre eles o conjunto de quatro textos interligados de Joseph Frank, o mesmo do qual foi retirado o extrato lido por Lins na *Poétique*. Segundo Gullón, tratar-se-ia de autor importante, o primeiro que teria mapeado, em profundidade, a questão.

E Lins, como terá visto Frank, por ocasião de seu estudo? Na tese é citado uma única vez, em nota de rodapé, decorrente de uma colocação do próprio Lins: "começa-se a descobrir a importância do espaço"⁴. Mas não apenas ele virá citado nessa nota. A nota 19 começa assim: "Sobre a paisagem ideal, ver Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, p. 190 e segs. A Revista *Poétique*, 1972, nº 10, publica um interessante extrato do livro de Joseph Frank, [diz o título e de onde vem]. A tese de Joseph Frank, das mais estimulantes, diz que "a literatura contemporânea evolui no sentido da forma espacial". [E prossegue:] Corresponderia, a forma espacial, a uma ótica extratemporal e seria o resultado de uma ausência de harmonia entre o criador e o mundo. Estuda sob esse ponto de vista Pound, Elliot, Proust, Joyce e um romance praticamente desconhecido no Brasil, de Djuna Barnes. [E é tudo. A partir daí, ainda na nota 19, escreve mais dezessete linhas sobre Antonio Candido, em *Tese e Antítese* e na *Revista de Letras*.]

Ora, muito pouco do que Lins escreve em seu ensaio aproxima-se da tese de Frank, a propósito de forma espacial, ou seja, de que a espacialização se dá a partir da suspensão do fluxo do tempo da narrativa: espaço, para aquele autor sendo a percepção de um momento do tempo⁵. Como esse é o único teórico do espaço, a rigor, não existem sequer – para Osman Lins – as refutações à tese de Frank, que não foram poucas. Gabriel Zoran, por exemplo, dirá: "Literatura é basicamente uma arte do tempo. Ainda que não se possa hoje afirmar – sem levar em conta as consequências – como Lessing fez, a dominância do fator tempo na estruturação do

_

⁴ Osman Lins. 1976: 68.

⁵ Cf. FRANK, J. 2008: 186.

texto narrativo permanece um fato indisputável"⁶. Ou: "Espaço não é necessariamente ausência de tempo. O fato de as coisas não estarem na ordem cronológica, mas num padrão de simultaneidade, não as torna espaciais, exceto num sentido puramente metafórico"⁷. Kermode afirmará que a literatura ou a leitura da literatura parece ter sempre a ver com a imanência do intemporal no temporal e que as explicações de Frank acerca das justaposições de cena (como em Madame Bovary) sem conexão com a narrativa nada tem com espaço⁸. Para Rabkin, forma espacial é metaforização. Uma metáfora útil para chamar atenção do leitor no desenvolvimento das técnicas narrativas⁹.

Osman Lins não apenas cita Lessing¹º mais adiante, sem todavia liga-lo às ideias de Frank (o que comprova definitivamente não terem as ideias deste último participado de suas reflexões sobre o espaço romanesco)¹¹, como ainda escreverá em seu ensaio as seguintes palavras: "No romance, arte da linguagem e, portanto, temporal, a analogia com outras artes manifestar-se-ia no tempo″¹². Em *A Rainha*, uma passagem corrobora essa ideia e inscreve seguramente a literatura nas artes temporais: "Qualquer obra ou construção – bordado, casa, família, poema – ensina [um pouco]sobre o modo como o tempo passa″¹³. Leitor de Mendilow, terá percebido que ele inicia seu capítulo sobre artes temporais e espaciais, a partir de Lessing (1766), o qual, segundo ele, teria feito uma valiosa distinção entre duas categorias de arte: as baseadas na coexistência no espaço e as baseadas na consecutividade no tempo¹⁴4. O interessante é que Mendilow seguirá um raciocínio semelhante ao que moveu Joseph Frank (verá tempo nas artes espaciais e espaço, nas temporais) mas sem radicalizar e sem demonstrar conhecer o texto de Frank. Antes dele, ainda, em 1928, Edwin Muir (citado por Lins na tese e sobretudo por Frank em seu texto original¹⁵5) já refletia sobre

⁶ ZORAN. G. 1984: 310.

⁷ Idem, p. 312.

⁸ Cf. KERMODE, F. 1978: 588.

⁹ Cf. RABKIN, E.S. 1977: 253.

¹⁰ Referindo-se a ele como "fino erudito alemão" e "leitor admirável e contemplador iluminado de obras de arte", ainda que reconheça que algo do que ele diz em seu livro sobre escultura e pintura terá envelhecido .

¹¹ LINS, O. 1976: 78.

¹² Idem, p. 93.

¹³ LINS, O. 1986: 204.

¹⁴ Cf. MENDILOW, A.A. 1972: 26.

¹⁵ Diz em nota de rodapé ser *A Estrutura do Romance,* de Edwin Muir, a única obra em inglês, até onde ele sabe, que tentou discutir a forma na literatura em termos de espaço e tempo.

a questão do espaço e do tempo: "o mundo imaginativo do romance dramático está no Tempo e o mundo imaginativo do romance de personagem, no Espaço. Num, o Espaço é mais ou menos conhecido e a ação é construída no Tempo; no outro, o Tempo é pressuposto e a ação é um padrão estático, continuamente redistribuído e reembaralhado no Espaço. É a fixidade e a circunferência do enredo de personagem que dá às partes sua proporção e sentido; no romance dramático é a progressão e a resolução da ação"16. Talvez tais leituras tenham reforçado em Lins a importância de Lessing, e o que – para mim – terminou sendo sua compreensão do texto de Frank, realçando-lhe a importância da categoria espaço na literatura. Deve ter ajudado nesse processo o início do capítulo Espaço e Linguagem, de Genette, que a partir de uma afirmação de Matoré - "Existe um espaço contemporâneo!" -, escreve que a linguagem, o pensamento e a arte contemporânea são espacializados¹⁷ ou comprovam uma ampliação notável da importância concedida ao espaço, ou seja, manifestam uma valorização do espaço18. Ousaria dizer que provavelmente terá sido essa a conclusão da leitura de Frank levada a cabo por Lins: uma ampliação da importância da categoria espaço literário.

O texto ficcional de Lins teria, certamente, encantado Joseph Frank que, ali, encontraria inúmeros exemplos para ilustrar suas ideias. Basta pensarmos em Retábulo de Santa Joana Carolina, em que magistralmente é operada uma suspensão no tempo mediante recurso já tão conhecido de seus leitores de alterar o tempo verbal (de passado para presente), na tentativa de cristalizar no tempo os doze quadros do retábulo. Ou em *A Rainha*, texto que nos proporciona — conduzidos que somos pelo olhar do Professor - uma paisagem absolutamente inusitada: aquela resultante da interpenetração dos espaços de Recife e Olinda, uma cidade híbrida.

Enxergo, como muitos outros autores, uma diferença concreta entre espaço literário e forma espacial – a primeira, uma das categorias literárias, à semelhança de tempo, personagem, narrador; a segunda, forma possível de atingir concretização mediante conjunto de estratégias textuais que delineando com mais precisão o espaço de uma obra, torna-o visível para o leitor. Ora, tanto um quanto outra sempre

¹⁶ MENDILOW, A.A. 1972: 36.

¹⁷ Usa essa palavra italicizada, mas sem citar Joseph Frank.

¹⁸ Cf. GENETTE, G. 1972: 99.

constituíram uma prerrogativa da narrativa, mas não se deve esquecer que esses conceitos foram pensados apenas no século XX, mesmo que os estudiosos, aqui e ali, voltassem seu olhar para obras anteriores, como é o caso da de Flaubert. Em seu trabalho sobre Lima Barreto, Lins demonstra como Homero ambienta muito bem a sua ação, através de um trecho da rapsódia VI da Odisseia¹⁹.

E como se apresenta o espaço no texto ficcional de Osman Lins? Tantos anos depois, repito aqui – agora em relação ao próprio Lins, porque movida pelo mesmo espírito que o terá movido no início de 70 - as palavras que escreveu sobre Lima Barreto em seu prefácio Escrito depois para ser lido antes: " Movem-me, acima de tudo, o apreço pelo romancista e o desejo de contribuir, dentro de minhas possibilidades, para a interpretação, a compreensão e a valorização da sua obra romanesca"²⁰.

Em sua Antropologia Filosófica, Cassirer discorre sobre a distância entre a apreensão concreta e a abstrata do espaço e de suas relações, citando o exemplo de um nativo de tribo primitiva capaz de saber as mínimas singularidades do ambiente em que vive e, por isso, de jamais se perder no caminho, de lhe perceber até a mínima alteração, de entender como ninguém o movimento das correntes do rio em que navega. Todavia essa facilidade com que se move no espaço não corresponde a maior capacidade de apreendê-lo de modo abstrato, teórico (não seria capaz, por exemplo, de fazer um mapa incluindo os meandros do rio ou de sequer entender um pedido dessa natureza). O nativo não é capaz de representá-lo, pois a representação pressupõe concepção mais ampla do espaço, a ponto de incluir sua inserção num sistema geral²¹. Max Jammer, em seu livro Conceitos de espaço, corrobora essa ideia, afirmando que qualidades do espaço como contínuo, homegêneo, finito ou infinito, ou como puro sistema de relações, não são acessíveis à percepção sensorial, mas resultam de longo e contínuo processo de abstração iniciado na mente do homem primitivo²². Assim, também ao escritor compete essa capacidade de abstração do espaço, e o espaço literário se constituirá em palco de inúmeras relações desatadas e

¹⁹ Cf. LINS, O. 1976: 88.

²⁰ Idem, p. 13.

²¹ Cf. CASSIRER, E. *s/d*: 50.

²² Cf. JAMMER, M. 2010: 31.

aí dispostas pela escrita. Ao falar da ambientação em seu ensaio sobre Lima Barreto, Lins escreve: "Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa"²³, o que o aproxima sem dúvida desse ser capaz de representar o mundo porque o apreende de maneira abstrata.

Se paro para pensar o espaço em Lins, me vejo de saída nomeando três possibilidades de pensá-lo: 1) em termos de ambiente (onde os eventos da obra acontecem); 2) o espaço da página (o espaço físico em que a obra se dá ao leitor) e 3) o espaço evidenciado por meio de estratégia textual. Essas três possibilidades resultariam, respectivamente, no que eu denominaria: ESPAÇO RECRIADO, ESPAÇO FÍSICO DA OBRA e ESPAÇO INVENTADO, embora – em muitas das vezes – não seja possível falar das três possibilidades de modo absolutamente estanque: elas se misturam na página. Todavia seria possível falar a respeito de cada uma delas, independemente das passagens a que – na obra – corresponderiam. Como se tornaria algo estéril, tentarei ir falando de passagens da ficção osmaniana que, talvez, mesclem esses aspectos aqui anunciados.

Vê-se, em *Avalovara*, primeiramente, a importância que Osman Lins dá ao *espaço*. Além de ser o primeiro nome que aparece no texto — "No **espaço** ainda obscuro da sala..." (fragmento **R** 1), torna-se, no fragmento **S** 4, condição essencial para a possibilidade mesmo da fatura do romance: "Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada — e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz"²⁴. O quadrado — símbolo universal do espaço - surge, aqui, como grade limitador do tempo infinito e o autor faz com que ele corresponda a *salas*, *janelas* e *folhas de papel*. Mais adiante, a

⁻

²³ LINS, O. 1976: 77.

²⁴ Grifos meus.

lençol aberto no espaço da sala, que prenunciará a morte e – em seguida - ao tapete, que cristalizará os amantes em sua manhã eterna. Essa noção da infinitude da espiral aliada ao limite imposto pelo quadrado nos remete às palavras de Abel, quando ele diz que vivemos rodeados de narrativas e não sabemos vê-las. Daí a necessidade de rigor, de disciplina, de um plano que – por um lado – capture do infinito uma janela que seja, espaço restrito de onde se descortine algo e – por outro – enquadre o que foi visto na folha de papel.

Abel nos dá um testemunho perfeito do que está sendo dito, ao transpor para a escrita a realidade por ele capturada no cais em T de Ubatuba. Talvez seja esta uma das mais belas representações literárias do ato de escrever: o escritor diante de um tempo infinito, que se estende para frente e para trás, torna-se aquele que cristaliza na folha de papel um fragmento único, mínimo, mas que contém, de certa forma, a infinitude de que ele se sente rodeado, e tudo isso "regulado" tão somente - como ele dirá, no fragmento R 20, refletindo sobre o ofício de escritor - "pela ambição de ampliar a área do visível".

Existe em *Avalovara* um excesso de "realidade" espacial, decorrente de uma forte conexão entre o espaço romanesco²⁵ e o espaço do mundo, espécie de coincidência entre o mundo real e o mundo representado em suas páginas: quase podemos andar pelas ruas de Paris ou do centro do Recife, ou da cidade de São Paulo, de que nos fala Abel, dando conta de detalhes do percurso, descrevendo ruas, lojas, restaurantes, pontes, monumentos, jardins, endereços, todos conhecidos e rastreáveis. *Avalovara* - desde o diagrama inicial (quadrado e espiral) - acena à ideia de movimento contínuo. Se para Bakhtin o *cronotopos* é o complexo inteiro de espaço e tempo - incluindo objetos físicos, psicologia, história, eventos etc -, para Gabriel Zoran, o mesmo termo é utilizado para definir uma integração das categorias espaço e tempo, como movimento e mudança. E a meu ver, essa talvez seja a grande característica deste romance. Uma espécie de caleidoscópio girando, em direção a um

²⁵ Reporto-me, aqui, à noção de Jean Weisgerber, para quem o espaço romanesco constitui uma autêntica criação: "Les mots du Roman, tout em paraissant se rapporter aux choses de la vie quotidienne, bâtissent un fait une réalité *sui generis*. L'espace romanesque est donc um espace verbal, créé de toutes pièces: caractere conforme à la fois à la nature dês beaux-artes et à la notion même d'espace" (WEISGERBER: 1978, 10). Para ele, as palavras do romance se reportam às coisas da vida quotidiana e o espaço romanesco é então um espaço verbal.

ponto, sempre definido pelo **Autor**, que exerce sobre sua obra absoluto controle. Esse movimento de que fala Zoran - em relação aos personagens - fica muito evidente no que diz respeito a Abel, concretizado em palavras como *busca* e *viagem*. Zoran se refere às relações sincrônicas: movimento e repouso. E mostra que a natureza do contexto espacial é determinada pela narrativa. Como exemplo, cita a Odisseia, em que o Cíclope – embora mova-se livremente em sua ilha – é um personagem em repouso, pois a própria estrutura da narrativa, relatando os movimentos de Ulisses de um lugar para outro, determina que a ilha seja um dos lugares apenas, da qual o personagem não sai²⁶.

Em *Avalovara*, Abel é preferencialmente este personagem que se desloca no espaço, deslocamento que também tem o significado de um fora-para-dentro, se pensarmos que seu movimento permite ao leitor a percepção de uma espécie de zoom no espaço que o circunda: como se uma câmera passasse desde grandes espaços - as muitas cidades da Europa e suas paisagens -, aos do Brasil - do nordeste para o sul, incluindo aí a viagem com para São Paulo, até a ida ao apartamento dela, o ingresso na sala, para finalmente focalizar o tapete e seus desenhos de ramagens e de bichos. É claro que outros personagens também se deslocam, como , do sul para São Paulo, e Roos que passeia por diversas cidades da Europa. Mas se pensarmos no contexto da narrativa, à semelhança do que Zoran fala a respeito da Odisseia, podemos dizer que nem Roos sai da Europa, nem do sul/sudeste do Brasil, o que concede ao personagem Abel o privilégio de único a se deslocar entre os diversos espaços enfocados no romance.

Temos aqui, portanto, o que denominei mais acima de ESPAÇO RECRIADO, e que carreia, em sua definição, muito do pensamento wiesgerberiano a propósito do espaço na literatura: um espaço que só existe em função da linguagem. O espaço recriado é, pois, um espaço verbal e se caracteriza como autêntica criação²⁷. No caso de Lins, de tudo ele lança mão para recriar esse espaço, refiro-me aqui aos aspectos sensoriais (aroma, gosto, texturas, sons – e até o silêncio). "Perceber o espaço é

_

²⁶ ZORAN, G. 1984: 318.

²⁷ Não podemos deixar de observar, que em 1980, após ter lido Weisgerber, Gullón inicia seu primeiro capítulo de *Espacio y novela*, explicando que o espaço literário é aquele do texto mesmo. "O espaço criado existe a partir da invenção mesma; esta lhe confere consistência e com ela sua realidade". GULLON, R. 1980: 4.

perceber seus rumores, seus movimentos, sua vida"²⁸. Lins trata muito bem, nesse aspecto, o espaço ficcional: ali estão impressos todos os ruídos do exterior: serras mecânicas, o ruído do tráfego, o do mar batendo nas pedras, e os do interior (o do relógio, o dos objetos da mulher que tilintam – como os pingentes do lustre - a música que ecoa), pensando eu ainda em *Avalovara*, na sala com os amantes.

Tomemos agora a segunda narrativa de *Nove*, *Novena*²⁹. Veremos que se trata de um diálogo: é a primeira observação a saltar do texto que se lê. Tal observação é realçada pelo conhecimento de título original que terminou não prevalecendo: "Duo para trompa e oboé"³⁰. Todavia trata-se de um diálogo insólito, pois que se dá em silêncio. O autor faz questão de chamar a atenção do leitor quanto a este detalhe:

O hóspede, na cama de madeira, espreita-me (...) O morador do quarto, sem dizer palavra, levantou-se. Lado a lado, parecemos na sala de uma exposição, quase a emitir juízos sobre o penteado ou as vestes do modelo. Não o fazemos³¹.

Cessados os ruídos metálicos do meio-dia – fechaduras, sinos, dobradiças, talheres e ferrolhos – **viera o silêncio**, a pausa de todas as tardes³².

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 figuei surpreso³³.

Tinha impulsos de voltar-me, deter a visitante, não ousava mover-me nem falar³⁴.

Depois que foi embora, batendo a porta, sem que me houvesse dito nenhuma palavra, nem mesmo para despedir-se, voltei-me com preguiça³⁵.

²⁹ Trata-se, aqui, de aproveitamento de trechos de capítulo que escrevi para o livro *Números e nomes*: o júbilo de escrever, a respeito da segunda narrativa de *Nove*, *novena*.

²⁸ Idem, p. 8.

³⁰ Cf. versão do conto anterior à de sua publicação em 1966, depositado no Arquivo Osman Lins, Fundação Casa de Rui Barbosa. Tal versão tem início diferente daquele que veio a lume.

³¹ LINS, Osman. 1966: 24. Trata-se da primeira recorrência ao silêncio entre eles e a única feita pela Mulher. Grifos meus.

³² *Idem,* p. 28. Palavra interessante, essa aqui usada, pois que remete a música. A pausa musical corresponde a intervalo em que nota alguma deva ser tocada. Também denominada figura de silêncio, é tão importante quanto o som propriamente dito: a pausa também desempenha função rítmica significativa numa composição musical. De certo modo, na narrativa, é como se o silêncio irrompesse para que os dois pudessem se encontrar e "dialogar", ao mesmo tempo em que é parte integrante do "diálogo". Grifos meus.

³³ *Idem, Ibidem.* Grifos meus.

³⁴ *Idem,* p. 29. Grifos meus.

³⁵ *Idem, ibidem.* Grifos meus.

Não falaríamos, disso estava certo. Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e **tínhamos as línguas cortadas**, para que tudo se cumprisse com justeza e **em silêncio**³⁶.

Melhor, talvez, seria dizermos: estamos diante de um diálogo mental. Ambos estão envolvidos no mesmo espaço, na mesma situação, e suas "falas" se entrelaçam, de vez que o fim de uma de certo modo nos encaminha para o início da outra, a tal ponto que este silencioso diálogo soa como algo capaz de fazer sentido: narra um acontecimento. Num quarto de pensão em que está um Homem, entra uma Mulher desconhecida e, sem que troquem uma única palavra, ela se vai, após se amarem.

O silêncio dos personagens amplia o espaço do quarto em que se encontram. Sim, porque sem se dar conta o leitor está inteiramente imerso nesse espaço e somente nele, desde a porta aberta a que se acede após a subida da escada que se erque desde o vestíbulo da pensão, passando pelos móveis (uma cama de madeira, uma cadeira, uma mesa, o quarda-roupa), pelos objetos (um copo com dois cravos que murchavam, o oboé ao lado dos papéis de música, o urinol azul, uma mala em cima do guarda-roupa, o travesseiro com sua fronha, o lençol), pela decoração (o quadro na parede, flores no copo) e a própria estrutura arquitetônica (as claraboias: dois retângulos no teto, de vidro baço e glauco, separados por um intervalo de oito palmos; a cumeeira entre eles; os caibros do teto de telhas; a porta como única abertura nas paredes, pois todos os proprietários anteriores se opuseram a rasgar ali uma janela, por menor que fosse). Até de uma pequena aranha, tecendo entre os caibros e que invisivelmente incide sobre os amantes, tem o leitor conhecimento. Chega a saber mais ainda: de como teria sido aquele espaço, o da pensão, muitos anos antes daquele momento, através da "fala" do personagem masculino, o que alude à tal capacidade de abstração do espaço e de pensar suas relações, capacidade que integra o terceiro tipo de espaço por mim denominado: a sala de jantar teria o chão forrado de tapetes e as paredes cobertas de estampas inglesas, representando cenas de caçada (bela remissão à trompa, o instrumento musical, objeto usado pelos caçadores na Idade Média, com a finalidade de comunicação e sinalização no interior

³⁶ *Idem*, p. 31. Esta última citação alude talvez à ideia que Lins fazia da própria literatura, em que os personagens – não pessoas de carne e osso, mas seres de papel - eram manipulados pelo autor e a ele obedeciam. Grifos meus.

da floresta)³⁷. Talvez por isso, logo a seguir o personagem se pergunta, imaginando ainda a decoração do antigo espaço: "Em que lugar ficaria o piano Broadwood"?

Notemos que aqui há um pensar o espaço, por parte do personagem, que vai além do simplesmente dar notícia do ambiente em que a ação se desenrola.

Existe aqui, também, um silêncio do narrador (não há narração), afinal são os personagens que estão sós, em situação semelhante à que ocorre em Noivado, outra narrativa do mesmo livro, em que a sala de paredes verdes avulta, em meio a sequências de silêncio dos personagens, sem que qualquer narrador interfira. "Sós nesta sala de paredes verdes(...)", é bem assim que se inicia a narrativa, e a nós leitores, parece que o silêncio, relacionado ao espaço, tem – como deseja Ricardo Gullón – consistência própria, completando-o. Para este autor, o silêncio não seria um instrumento manipulado pelo narrador, porém uma realidade em que se veem o narrador ele mesmo e seus personagens³⁸.

A importância concedida por Lins à recriação do espaço da realidade na ficção, pode ser vista em *Avalovara*, em passagem na qual ele consegue, numa **transferência de autoria** que aí realiza, nos dar uma belíssima aula de como proceder, ao RECRIAR na ficção o espaço da realidade. Denomino **transferência de autoria**³⁹ o lançar mão de ideias anotadas e guardadas em seu arquivo pessoal e que terminam sendo usadas para compor textos de algum personagem escritor ao invés de serem usadas para compor seus próprios textos, fato que aponta indubitavelmente para uma projeção de seu "eu" de escritor no personagem que vem a criar. Em *Avalovara*, nos deparamos com um conto de Abel, ainda em elaboração, cujo ambiente reproduz – com algumas diferenças – aquele do chalé de sua [de Abel] mãe, em Olinda. "Retiro da gaveta, na

Lê-se na Wikipédia: "A história da trompa começa há milhares de anos, quando o homem aprendeu a usar chifres de animais, ou seja, cornos, como instrumento. Diversos outros instrumentos mais ou menos análogos foram concebidos: tubos longos em madeira (trompa alpina, até hoje encontrada na Áustria e Suíça), tubos em cerâmica, etc. Quando se passou a forjar metais, versões nestes materiais passaram a ser produzidas. O tubo ganhou extensão, ficando enrolado para ser mais compacto. O instrumento não passava de um tubo metálico enrolado, com um pavilhão numa extremidade e o bocal na outra. Mais tarde, descobriu-se por acaso que, ao se pôr a mão obstruindo parcialmente a campana, todos os sons baixavam de meio tom, ampliando a gama de sons possíveis à trompa na época (que por não possuir chaves ou pistões, tinha os sons limitados à série harmônica de sua fundamental. Bach e Handel incluíram *corni di caccia* nas partituras dos seus concertos".

³⁸ GULLÓN, R. 1975: 17.

³⁹ Esse conceito foi criado por mim para trabalho apresentado em evento acadêmico, publicado posteriormente em NUTO, João Vianney C. 2016: 94-107.

pensão, as páginas escritas da história que venho elaborando. (...) Começam a definirse, no papel, os perfis das quatro irmãs, todas setuagenárias e cada uma ansiando por sobreviver às outras. Para quê? Não sabem. Vivem na mesma casa — isto me permite acentuar o ódio com que se espreitam entre si" (fragmento **T 6**).

Ora, a anotação de Osman Lins para esse conto (conto seu, a ser por ele escrito um dia) encontra-se em caderneta depositada no arquivo do IEB/USP – contendo temas, listas de nomes, pequenos parágrafos (manuscritos). Ei-la: Escrever um conto - "As Velhas". Eram quatro irmãs. Havia morrido a 1ª e o conto começa após o enterro da 2ª. As duas restantes se estudam, cada uma desejando que a outra morra primeiro4º. Mas vejamos o trecho a que me referia, em que no processo metalinguístico, Abel nos fala da linguagem com que recriará o ambiente: "Mas o cenário onde se movem - o chalé de Olinda, reproduzido com a possível exatidão continua a desgostar-me. Tento, em vão, evocar o labirinto de quartos e alcovas, com roupa pendurada atrás das portas, às vezes cheirando a virilhas. Pinto de azul o forro de madeira, aqueço no fogão de pedra as panelas desmedidas e ladrilho o piso com mosaicos. Introduzo o mobiliário desigual, que aumenta junto com minha família e se deteriora usado pelas velhas. Deixo de mencionar os instrumentos de música negligenciados nas gavetas, o piano East Coker, os jarros pomposos, o enorme espelho entre arandelas na sala de visitas e o retrato oval de casamento. [É belo perceber que ele está falando de dois ambientes: o "real" - também ficcional, naturalmente – e o de sua ficção, inspirado no primeiro. Continuemos:] Mantenho, com alguma ênfase, a estampa alemã do tempo de Holderlin, representando três jovens fiandeiras. Faço ainda entrar o sol pelas bandeiras de vidro – colorido no chalé real e branco no fictício. Represento, afinal, com mão grosseira, o seu interior, onde as cortinas de renda com cenas de caçadas ondulam ao vento terral. Mais inábil a extensa descrição do exterior. O teto de duas águas, inclinado sobre as paredes laterais, o beiral sombreando os oitões e a fachada, os lambrequins de um azul desbotado, acompanhando a linha dos beirais e alçando-se em frontão com um

⁴⁰ IEB/USP. Caderneta examinada a 16 de novembro de 2010. Sem notação ainda definida. Cf. Trecho de *Avalovara:* "Retiro da gaveta, na pensão, as páginas escritas da história que venho elaborando. (A gaveta exala um odor inexplicável e nunca dissipado de pólvora.) Começam a definir-se, no papel, os perfis das quatro irmãs, todas setuagenárias e cada uma ansiando por sobreviver às outras. Para quê? Não sabem. Vivem na mesma casa — isto me permite acentuar o ódio com que se espreitam entre si" (T 6).

mastro torneado no vértice mais alto, a flor geométrica, posta à maneira de tímpano no meio do frontão, cercada por um círculo e tendo ao centro uma esfera azul de vidro, as molduras brancas das janelas, o alpendre à esquerda também com lambrequins, cada pormenor (e, mais do que todos, a pintura nas paredes, em ocre, aniz e branco, imitando cubos transparentes, disto resultando uma inútil aparência de relevo) exige-me centenas de palavras e acaba sempre numa construção desmesurada, sem peso, cujos telhados flutuam como asas" (fragmento **T 6**).

É possível vermos ele próprio, Osman Lins, seguir esse método, ao montar o Espaço Recriado de *Avalovara*, a partir da cidade de Paris, na linha temática **A**. No texto que se lê à folha de número 11, das **Anotações para Avalovara** (Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa), intitulado PORMENORES A ACRESCENTAR, ele escreve em meio a vários tópicos:

A-9 A DESINTERESSANTE rua Bonaparte. Substituir a casa de frutas e enlatados por uma loja de artigos dentários. Substituir maçãs, pessegos etc por estufas, brocas e potes para remédio. Re-situar a mulher espancada: as árvores da Allée du Seminaire, não longe do posto policial.

Por aí vemos não só o interesse que tinha em recriar esteticamente seu espaço ficcional, mas também sua grande capacidade de observação e de sagacidade para fazer valer no texto o que ia observando pelo mundo, muito embora ele não tenha chegado a operar qualquer substituição no romance, em que nem aparecem a rua Bonaparte ou a Allée du Seminaire. Suas notas, no entanto, denotam cuidado, foco sobre o espaço real, de onde enfim recortaria – como quem monta um quebra cabeça – o espaço recriado em seus livros.

O ESPAÇO FÍSICO DA OBRA, poderia suscitar na lembrança do leitor dessas páginas o próprio título desse artigo: "COMO INTRODUZIR COM ORDEM, NUM ESPAÇO LIMITADO, TUDO QUE PRETENDEMOS"?, questão levantada por Abel, em *Avalovara*, tendo em mente o ato de escrever. Existe um livro excepcional, da autoria de Iuri lotman, intitulado *A estrutura do texto artístico* que – tudo leva a crer – nunca foi

lido por Osman Lins⁴¹. Publicado em Moscou em 1970, foi traduzido para o alemão em 1972, para o francês em 1973, para o inglês em 1977 e - em 1978 - para o espanhol e o português (em Portugal). O meu volume, de 1978 (ano em que foi publicado em português e em que morreria Osman Lins em São Paulo), é da Estampa (Editorial Estampa), de Lisboa e foi adquirido por mim, no mesmo ano de publicação, quando eu então dava os primeiros passos no curso de Mestrado, na Livro 7, emblemática livraria do Recife, de propriedade de uma das filhas de Osman Lins e de seu marido. No VIII capítulo – A composição da obra artística verbal – ele discorre sobre a limitação da obra de arte: "O quadro do painel, a ribalta do teatro, as fronteiras do écran constituem as fronteiras de um mundo artístico, fechado na sua universalidade"⁴². Para ele a obra de arte corresponderia a um modelo finito de um mundo infinito⁴³, bem próximo ao que Lins queria dizer mais acima.

Ora, em *Avalovara*, esse ESPAÇO FÍSICO DA OBRA corresponde perfeitamente ao espaço limitado do texto, a que se refere metalinguisticamente o Narrador, no fragmento **S 1**, logo após nossa leitura do **R 1**, em que acabamos de tomar conhecimento de dois personagens do romance. Ouçamos suas palavras: "Surgem, onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas -, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê? Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria".

Já, de saída, há como que o estabelecimento de um paralelismo entre o espaço recriado da sala em que se encontram os dois personagens - com suas cortinas

⁴¹ Segundo Weisgerber, em seu prefácio, ensaio de definição de espaço literário, escrito para seu livro *O espaço romanesco*, (1976), as obras de Petsch, Bachelard, Ingarden, Matoré, Poulet, Maatje, Hillebrand, Spoerri, Meyer, Vance, Levaillant e Gullón (artigos, não a obra *Espacio y Novela*, que é de 1980 e, na qual, Gullón cita o próprio Wiesgerber) pouco ajudaram a destrinchar a questão. Mas, em geral, diz ele, salvo o teórico luri Lotman (estrutura do texto artístico), a crítica não se inquieta com o modo como o romance traduz a atitude do homem diante de seu meio físico. Assim, para esse autor, Lotman acrescenta, em seu texto, algo de importância à concepção do espaço literário.

⁴² LOTMAN, I. 1978: 348.

⁴³ Cf. Idem, p. 349.

grossas, o relógio, os móveis vagamente empoeirados e o rumor dos veículos - e o que estou denominando espaço físico - o recinto, o âmbito limitado do texto, em que nós leitores acabamos de ingressar (junto com os personagens). Temos a nítida certeza de que os dois personagens só passaram a existir depois que transpuseram (por que não dizer transpusemos?) esse limiar: o do texto para o qual só lentamente irão perdendo a opacidade. Quase como se caísse um foco de luz sobre eles e lhes concedesse existência justamente a partir daquele momento e naquele espaço. Há duas angústias em Lins, das quais me interessa aqui falar: a primeira, a de fazer caber no espaço restrito da obra, a obra que imagina (e no caso de Avalovara, precisamente, em que há um rigor absoluto em termos numéricos, tal rigor restringe ainda mais o limite, senão vejamos o que escreve em suas anotações para o romance: "Disponho de 2.530 linhas, ou seja, de 63 páginas, para narrar as aventuras de Abel com sua amante. É verdade, que para descrever a união carnal entre ambos, disponho igualmente de 1.530 linhas. As duas, juntas, totalizam 4.060 linhas, espaço não ocupado por nenhum dos outros temas; considere-se ainda que disponho de espaço indeterminado para o orgasmo. Como 1.530 linhas (38 páginas) parece, em princípio, ser demasiado espaço para o tema, talvez algo do outro tema possa ser deslocado. Ponto importante e sério: a Cópula começa imediatamente depois da morte de Cecília"); a segunda angústia é fazer com que o leitor perceba esse espaço em que está precisamente agora entrando. Aliás, a porta da sala, junto à qual se encontram nossos personagens, mais que literal é o início emblemático de tudo. Não por outro motivo escreveu em suas notas para Avalovara, que queria uma porta no início do romance: teria de começar com uma porta. Se retornarmos a "Um ponto no círculo", veremos que na versão anterior à publicação, lê-se na primeira linha da primeira página: "Entro no quarto e não fecho a porta". Apesar de abolida pela publicação, resta nos manuscritos a intenção de também aí iniciar pela porta, levando-nos a coincidir com o personagem: entramos ambos, personagem e leitor, respectivamente, no espaço recriado e naquele da obra propriamente dito.

Quando lemos as palavras de Abel — "Silencio sobre códices e incunábulos vistos; e quanto a estas realizações artísticas que — contempladas, por vezes, naqueles lugares onde foram concebidas — me transmitem instruções sobre o livro que em segredo aspiro a escrever e cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo

transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção" (fragmento A 17) - pensamos em Osman Lins e seu Avalovara. Não estaria, por meio de Abel, a nos comunicar não apenas ter manuseado manuscritos medievais (o que atesta seu interesse especial por essa época, de que o romance recebe influência), mas também seu pensamento a propósito da transmutação dos eventos e dos espaços em matéria ficcional? Transpor um limiar. Chevalier e Gheerbrand nos mostram que a significação esotérica do termo limiar (que – literalmente - surge apenas três vezes no romance) decorre de seu papel intermediador entre o exterior (profano) e o interior (sagrado), o que nos faz pensar que o literário, para Lins, seja talvez - a transcendência, alcançada na medida em que tal fronteira é ultrapassada. Voltemos nosso olhar para uma das epígrafes do romance, precisamente a de Mircea Eliade, em O sagrado e o profano: "Uma criação implica superabundância de realidade ou, por outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo. Segue-se daí que toda construção ou fabricação tenha como modelo exemplar a cosmogonia". Ora, não é exatamente a isso que aspira Lins em seu romance, a uma visão cósmica? Na entrevista à Escrita, em 1976, afirmaria, então: "Eu sou um espírito voltado para o cosmos e a própria construção do Avalovara decorre disso. Ele é ligado a uma cosmogonia"44. Nas Notas p/Avalovara, como já comentei, deixou registrado: "Quero que o livro se abra como uma Porta. (É mais ou menos isto o que está expresso na cena inicial – provisoriamente afastada – da cópula). Mas gostaria que esta cena tivesse algo de uma refração: vários momentos nela concentrados"45. O parêntesis aberto por ele na anotação acima denuncia que tais observações foram escritas não antes (como se esboço do que viria a ser e como, aliás, sugere ainda o título que as reúne), mas durante a fatura do romance, o que nos faz associar Osman Lins a uma espécie de escritor que de fato não cessa de refletir sobre seu projeto⁴⁶, mesmo enquanto o executa, engendrando soluções ao longo do próprio itinerário da escrita. Assim, projetava durante anos uma ideia (lembremo-nos de que Abel se refere ao

⁴⁴ LINS, O. 1979: 218.

⁴⁵ Fólio 10 das Notas p/ *Avalovara*. Arquivo Osman Lins, Fundação Casa de Rui Barbosa. A letra maiúscula usada por ele em *Porta* ressalta o valor simbólico do termo.

⁴⁶ Carta de Osman a Hermilo Borba Filho, de **17 de novembro de 1972**: "Estou trabalhando arduamente no romance (estou tentando concluí-lo este mês), mas mando as seguintes notas para vc". [Arquivo Osman Lins, da Fundação Casa de Rui Barbosa]. O livro foi concluído no dia 1.12.73, conforme escrito na última página do texto publicado.

"livro que em segredo aspiro a escrever"⁴⁷), mantinha-a na rédea enquanto produzia o livro e - nem após o seu término - deixava-a, como se depreende de palavras enviadas a Hermilo, no dia 15 de dezembro de 1972, duas semanas após a "conclusão" de *Avalovara*: "Hermilo velho, só um bilhete. Estou, a esta hora da noite, com umas dez de máquina, trabalhando na revisão do romance, do qual tenho escrito trechos inteiros. Um inferno. Praguejo e dano-me sozinho, de manhã à noite"⁴⁸. Ou a Maryvonne Lapouge, sua tradutora francesa, a 15 de janeiro de 1973, um mês, portanto, após a carta enviada a Hermilo: "Custei um pouco a responder à sua carta de 16 de dezembro. É que andei – e ainda estou, embora sem a mesma violência – numa luta terrível com o romance. Terminei de escrevê-lo no dia 1º de dezembro e logo a seguir começou o duro período de revisão e acertos. Fiquei exausto e deixei de lado praticamente tudo para fazer esse trabalho. Se valeu a pena, não sei. Nada posso dizer ainda dos resultados, pois nem estou em condições de fazer uma leitura corrida do texto"⁴⁹.

De saída, é possível dizer que esse desejo de que o texto se abra como uma porta esteja diretamente relacionado à ideia de *limiar*, e é a essa relação que o **Narrador** se refere no fragmento **S** 1: "A **porta** junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é **limiar** de quê?"50 *Avalovara* inicia pela linha temática **R** e, esta, *in media res*. Todavia, existe aí uma particularidade estrutural de que somente em uma releitura o leitor se dará conta: a cena que se desenrolará no último fragmento da linha **R** (**R** 22) antecede cronológica e imediatamente aquela que se dá no primeiro (**R** 1), atando – em círculo - as duas pontas da linha **R**⁵¹, o que remete o leitor às palavras do **Narrador** a propósito das pontas da espiral: "suas extremidades (se realmente existem) em algum ponto misterioso, haverão de encontrar-se, exatamente como o círculo, representação bem menos equívoca e perturbadora". De fato, como poderia, numa primeira leitura, perceber o leitor que a cena inicial – literalmente uma porta que se abre: a do apartamento de $\overset{\bigcirc}{\smile}$ - é aquela que imediatamente se segue à que aparece no último

⁴⁷Palavras cujo sentido coincide com o das palavras de Osman Lins, na entrevista concedida a Edna Savaget.

⁴⁸ Arquivo Osman Lins, Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁹ Arquivo Osman Lins, Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁵⁰ Grifos meus.

⁵¹ "Fim e início". LINS: 2005, 292.

fragmento, e lhe mostra Abel, andando a pé pelo centro da cidade de São Paulo, a caminho de encontrar a amante no apartamento, após receber no hotel o seu chamado? A circularidade do texto aqui sugerida se vê reforçada pelas palavras do narrador de "O jardim dos caminhos que se bifurcam", que ao se perguntar de que maneira um livro pode ser infinito, afirma: "Não conjeturei outro processo que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente"52. Essa ideia de infinito vem expressa pelo Narrador da linha S, ao falar da espiral: "Nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral — ou sequer ao seu princípio. A espiral não tem começo nem fim". E até por Osman Lins que, nas *Notas p/Avalovara*, deixou registrado, de punho: "O Tapete é a Eternidade". Seria a possibilidade de colocar, no espaço finito da obra, o infinito?

A porta tem aqui dupla função: abre-se para os personagens (e, conforme já sugerido, por que não para o leitor?), permitindo-lhes o ingresso tanto no ESPAÇO RECRIADO, espaço diegético (a sala do apartamento em que morrerão dentro em breve), quanto no ESPAÇO FÍSICO, espaço do texto que está se constituindo diante do leitor, ideia explicitada logo a seguir, pelo Narrador, no fragmento S 1: "Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria", em palavras que evidenciam ser o espaço literário uma criação verbal⁵³. Se é verdade que os escritores – como afirma Weisgerber – fazem de tudo para que essa noção seja esquecida pelo leitor, Osman Lins, ao revés, joga sobre ela um facho de luz, postura que o auxilia na constituição de terceiro espaço de que falarei: o ESPAÇO INVENTADO, aquele que mais se aproxima do que Joseph Frank intitulou de forma espacial e que vejo como um conjunto extraordinário de estratégias textuais que tornam evidente a questão do espaço na ficção⁵⁴.

⁵² BORGES, J.L. 1976: 79.

⁵³ "Composé des mots, l'espace romanesque comprend tous les sentiments et concepts spatiaux que le langage est capable d'exprimer (...). Et c'est là, précisément, ce que tel ou tel écrivain – les realistes entre autres – voudrait faire oublier". (WEISGERBER, 1978: 11)

⁵⁴ Apesar de – a uma primeira leitura – parecer haver coincidência entre o ESPAÇO INVENTADO e a Ambientação de Lins em sua tese (que parece propor a mesma ideia), não é bem assim, pois esta segunda está inapelavelmente ligada ao narrador: a **franca** é introduzida por um narrador onisciente; a **reflexa**, por narrador que compartilhe a perspectiva da personagem e a **dissimulada** (ou **oblíqua**) é introduzida por uma personagem em primeira pessoa. Já no primeiro capítulo teórico de sua tese, antes de se referir a tal sistematização, ele

Mas voltemos à porta, pois me resta ainda falar algo a respeito.

Em Guerra sem testemunhas, a certa altura do capítulo intitulado "O escritor e o livro", Osman Lins se refere à mudança operada – nas etapas evolutivas da história do livro – quando as folhas de pergaminho deixam de ser enroladas para serem sobrepostas, recebendo nas duas faces o texto escrito:

> O mais importante, entretanto, é que o códice representava o seccionamento do texto. A única via de acesso ao rolo era o seu início; para chegar-se a determinado ponto de uma obra conhecida, ou para sondar a natureza de outra ainda ignorada, era indispensável explicare, desenrolar o volume. Só uma porta admitia o acesso ao 'recinto' da obra. No códice, foi como se muitas janelas se abrissem de repente, o livro fez-se mais acessível, não à bolsa, mas à consulta. A obra, agora, podia ser folheada; as mãos curiosas do leitor tinham a liberdade de abri-la não importava onde, ao azar⁵⁵.

Esse trecho me permite aludir ao paralelismo instituído por Osman Lins entre os personagens Abel e Julius Heckthorn, o qual, à semelhança do primeiro, dedica-se a projetar e construir o relógio que, de maneira ainda vaga, imagina⁵⁶. Além disso, o percurso de sua criação lembra em tudo aquele de Osman Lins (digamos OL mesmo, em Avalovara), delineado mais acima: "Os desenhos e os cálculos, na maioria das vezes, distanciam-se do projeto inicial. Mal se reconhece, por isto, no plano final de Julius, seu primeiro esboço, havendo sido abandonadas – sem deixar vestígios – numerosas ideias que, uma vez a obra definida, lhe parecem ingênuas e rebuscadas, como a de um mostrador de vinte e quatro horas, em vez de doze, repetindo o modelo renascentista de Chartres" (fragmento P 7). Sua intenção inicial, conforme se pode ler no fragmento P 5, era tomar como base – ao invés dos modernos relógios que funcionavam a saltos - um relógio de azeite ou uma clepsidra, por não corromperem, a noção – para ele preciosa – de ser o tempo um fluxo, espécie de "fenômeno contínuo e

escreve: "... é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão de seu espaço ou de seu tempo, ou de modo mais exato, do tratamento concedido aí ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador". LINS, O. 1976: 64. A Ambientação não daria conta dos recursos de que lança mão o autor pernambucano. Acredito até que em seus livros ele tenha levado essas narrações a paroxismo não encontrado nos exemplos que ele cita no ensaio. Para quem lê a sua obra ficcional, a diferença entre o que ele denomina espaço e ambientação é mínima.

⁵⁵ LINS, O. 1974: 124.

⁵⁶ Cf. LINS, O. 2005: 292. Grifo meu.

indiviso". Reflete, pois, longamente sobre a quase⁵⁷ impossibilidade de conciliar, em sua futura invenção, processos modernos e elementos antigos. Termina abandonando a ideia arcaizante da água ou a do azeite como motor de seu artefato – "o tempo flua ou não, repudia as interrupções, os seccionamentos", ainda pensa - e adere definitivamente à do relógio a saltos, levando em conta precedentes que lhe parecem importantes: primeiro, a certeza de que Gerberto de Aquitânia, inventor do relógio a saltos, jamais se apresentaria em época de religiosidade tão profunda como responsável por um invento que fosse totalmente desprovido de significação; segundo, por ter o mesmo Gerberto passado à posteridade por ser um conhecedor da aritmética e da cosmogonia árabes. Ora, resta-nos claríssima a analogia entre a expressão da escrita e a fabricação de artefato para medir o tempo: o livro moderno se aproxima do relógio a saltos porque ambos seccionam o que fluía sem interrupções à época do rolo e da clepsidra: texto e tempo. Incrementa tal analogia a informação que nos dá o Narrador da linha S, de que o romance imita um antigo poema místico, embora seu autor tenha devido abandonar a ideia – como ocorreu a J.H. em relação ao fabrico de seu relógio – de fechar os olhos a qualquer traço de modernidade em sua fatura:

No presente livro, só a organização daquele antigo poema é conservada. Esvai-se a grandiosidade dos temas. Resta, quando muito, um halo nostálgico da ambição que inspirou o seu modelo, duas vezes milenar. E talvez a idéia, insistentemente repetida no velho manuscrito de que o Unicórnio circula entre estas páginas⁵⁸.

Para nós, leitores de *Avalovara*, é fascinante encontrar não apenas vestígios dessa analogia, a partir do que acabamos de ver nos fragmentos da história de J.H., mas – sobretudo – perceber os caminhos trilhados por Osman Lins com o intuito de incorporá-la esteticamente ao romance.

Se *Avalovara*, apesar de abrir mão de recursos arcaicos do poema inspirador, ainda assim contém – recôndito - algo que a ele nos remete, também o relógio esconde um trunfo ligado à ideia de exprimir a passagem do tempo de modo

⁵⁷ A palavra **quase** aí introduzida (e que se lê no texto do romance) sugere que reste sempre algum tipo de possibilidade, mesmo que possa – não sendo óbvia – não ser visível a qualquer tipo de observador. ⁵⁸ LINS, O. 2005: 94.

contínuo, pois a mera possibilidade - de vir a ser ouvida um dia na íntegra, numa "conjunção perfeita das partes", a introdução da sonata em fá menor (K 462), de Scarlatti, seccionada em treze partes por J.H., - constitui uma espécie de resgate daquele "tempo indiviso", só aparentemente negligenciado pelo construtor do relógio. É assim que o leitor do romance pode ver na *porta* que se abre lá no início (aquela que o autor queria abrindo-se), um resquício da aparência do rolo, suporte antigo e superado, cuja única via de acesso era o seu início, porta que admitia o acesso ao recinto da obra, como escreve Lins, a certa altura. E que não passe despercebido o gesto de desenrolar o volume – *explicare* - indispensável à sua fruição: reproduz o movimento da espiral, também ela fluida, contínua e indivisa. Fluidez que o rio-tempo do ensaio de Abel também irá replicar.

Tudo isso mostra como as coisas ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção, ou seja, como as coisas se convertem de físicas e reais em imagem artística, mediante a criação de determinados espaços semânticos organizados no texto pelo relacionamento⁵⁹. Tudo isso atesta, enfim, a coerência interna de *Avalovara*, por via da qual este romance chega a se tornar precisamente no que tinha de vir a ser. E quando enfim nos damos conta de que por via da porta inicial (*limiar* do ponto a ser atingido) temos acesso ao tapete, misturados ao qual restarão imortalizados e Abel, descobrimos que aqui se fundem texto (tapete tecido) e transcendência, o que constituísse, talvez, como antes falei, a essência do *literário* para Osman Lins⁶⁰.

E chegamos à reflexão sobre o ESPAÇO INVENTADO, que se liga à compreensão da estruturação do espaço no texto narrativo, evidenciado por estratégias textuais utilizadas com esta finalidade. São tantas, que necessário seria um outro artigo, além de que algumas já deram aqui o ar da graça: as longas descrições, a transposição no texto da linguagem iconográfica, a metalinguagem, as conexões sintáticas do texto, a presentificação, a simultaneidade, enfim.

Tornemos a *Avalovara*, romance em que o espaço como categoria literária é representado por uma de suas figuras fundantes: o quadrado. Além disso, Anneliese

⁵⁹ Cf. ISER, W. 1996: 21.

⁶⁰ Trata-se, aqui, de aproveitamento de trechos de capítulo que escrevi para o livro *No reverso do tapete*: a escritura de Osman Lins.

Roos, a primeira das mulheres de Abel, uma alemã que ele conhece em Paris, alegoriza o espaço literário neste romance que trata da escrita e da literatura, com seu corpo pontilhado de cidades e de rios: "Darei sem esforço os traços próprios de Roos que surgem em outras mulheres: o sorriso fácil e a tendência a assumir sem transição uma atitude pensativa. Poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no seu corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? Como dizer que penetro nesses olhos – olhos ou dimensões – e constato que as cidades, aí, são ao mesmo tempo reflexos de cidades reais e também cidades reais? Inumeráveis, integras, eis as cidades de Roos, erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto. Conheço, invasor, as suas ruas, seus edifícios desertos, seus veículos vazios, suas árvores, pássaros, insetos, flores e animais (nenhum ser humano), e os rios sob pontes frágeis ou magnificentes. Haia, Roma, Estraburgo, Reims, Granada, Hamburgo". "Minha cabeça nos rios azuis de Roos. Sorvo a tepidez das suas coxas, vejo o sol no alto e o seu belo rosto entre ramagens, fito-a, sinto-a, ouço-a, e com fruir estes favores me movo desdobrado em rios numerosos — quais?, o Reno?, o Ródano?, o Arno?, o Meno?, o Elba?, o Ebro?, o Tejo, o Tigre?, o Guadalquivir?" (fragmento A 20)

Pode-se dizer que a passagem da espiral sobre o quadrado, neste romance, configura um itinerário que ocupa a totalidade do texto, pois é a espiral que "regerá com o seu vertiginoso giro a sucessão dos temas constantes do romance", do início até o fim. Da mesma forma Abel, em seu ensaio *A viagem e o rio* – que trata das relações da narrativa e do tempo mítico, e que se nos apresenta como um micro relato especular do romance que temos nas mãos – refere-se, também ele, a um itinerário: "Imaginai uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas", para concluir, ao final do parágrafo, que "o rio e a extensão do rio se confundem"(fragmento **R 11**), fundindo, assim, *tempo* e *espaço* (espiral e quadrado, e o que é itinerário senão o tempo no espaço?), fusão que surpreendemos igualmente na passagem abaixo:

Vejo desfilarem os minutos como se o tempo fosse uma paisagem, esses campos cultivados que ficam para trás, com girassóis, papoulas, gavelas de feno. Que viagem é esta? Para onde vou ao certo e com que fim? (fragmento **A 15**)

Itinerários que ele mesmo, Osman Lins, cumpria vez por outra, anotando em seus cadernos: "Itinerário Raspail/ Austerlitz: rue de Vaugirard, passa pela Guynemer. Luxemburgo. Au Petit Suisse. Rue Odeon. Boul. Saint Germain (suas árvores dos dois lados da rua), Quai St. Bernard (Jardin dês Plantes)".

Resta claro que este traço corresponde a propósito totalizador, necessidade premente que tem o narrador de tudo descrever, de tudo incorporar ao relato, mesmo que por vezes apenas mencionando este ou aquele lugar por que passou⁶¹. *Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual - outro rio – existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos desafia, imóvel e móvel? Vejo no mundo, na superfície do mundo, um convexo e um côncavo.* (fragmento **R 20**). Este trecho do ensaio de Abel, além de tratar evidentemente da questão do espaço, torna evidente que a descrição desse espaço é já *um outro rio*, que – por sua vez – descrito, já seria outro e outro, indefinidamente, do mesmo modo que o ensaio é a tentativa de refletir (ou de descrever) o romance que vamos lendo.

O movimento ou a tentativa de concentrá-lo em palavras constitui um dos grandes traços osmanianos que se percebido pelo leitor leva à reflexão sobre o espaço. Avalovara é, de saída, movimento, é puro movimento em sua inteireza, é o deslizar da espiral sobre o quadrado, deslizamento que – à semelhança do tempo – nunca apressa ou ralenta o passo: é sempre constante em seu fluir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis. Ficções. Porto Alegre: Globo, 1976.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica*: ensaio sobre o homem. São Paulo: Editora Mestre Jou, s/d.

FRANK, Joseph. **A forma espacial na literatura moderna**. *Intertexto*. (Uberaba, UFMT), Vol. 1: 2 (jul/dez 2008) 167-198.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

-

⁶¹ Cf. PRIEGO, P. 1984: 226.

On space in the novel. Critical Inquiry (The University of Chicago
Press), Vol. 2: 1(Autumm 1975) 11-28.
HAZIN, Elizabeth. Música de Câmara: nenhum passo, voz alguma . In Hazin, E. et alii (org.) <i>Números e nomes:</i> o júbilo de escrever. Brasília: Siglaviva, 2017, p. 49-65.
"Eu escrevo": isso é fala e artifício. In NUTO, João V. C. (org.). <i>Personas autorais</i> : prosarias e teoremas. Brasília: Siglaviva, 2016, p. 94-107.
Esfera de milagres: o processo de escrita em Osman Lins. In HAZIN, E., GOMES, L. & SILVA, O.C. (org.) <i>No reverso do tapete</i> : a escritura de Osman Lins. Porto Alegre: UniRitter, 2012: 13-37.
ISER, Wolfgang. <i>O fictício e o imaginário</i> : perspectivas de uma antropologia literária. Rio: UERJ, 1996.
JAMMER, M. <i>Conceitos de espaço</i> : a história das teorias do espaço na física. Rio: Contraponto/PUC-Rio, 2010.
KERMODE, Frank. A reply to Joseph Frank . <i>Critical Inquiry</i> (The University of Chicago Press), Vol. 4: 3 (Spring, 1978) 579-588.
LINS, Osman. <i>Nove, Novena</i> . São Paulo: Martins, 1966.
<i>Guerra sem testemunhas</i> : o escritor, sua condiçãoo e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974.
Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, 1976.
<i>Evangelho na taba</i> : outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.
A rainha dos cárceres da Grécia. Rio: Guanabara, 1986.
LOTMAN, Iuri. A estrutura do texto artístico. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
MENDILOW, A.A. <i>O tempo e o romance</i> . Porto Alegre: Globo, 1972.
MUIR, Edwin. <i>A estrutura do romance</i> . Porto Alegre: Globo, 1975.
PÉREZ PRIEGO, M.A. Estudio literário de los libros de viajes medievales . In <i>EPOS</i> : Revista de Filología, 1984, pp. 217-239. Disponível em http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-E4299187-3BCF-9E33-B6FF-816BE99E605F&dsID=PDF>
RABKIN, Eric. S. Spatial form and plot . <i>Critical Inquiry</i> (The University of Chicago Press), Vol. 4: 2 (Winter, 1977) 253-270.
WEISGERBER, Jean. <i>L'espace romanesque</i> . Lausanne: L'age d'homme, 1978.
ZORAN, Gabriel. Towards a theory of space in narrative . <i>Poetics Today</i> , Vol. 5:2 (1984) 309-335.

-

¹ Pesquisadora com bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq, é atualmente Colaboradora Plena junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da UnB. Coordena o grupo de pesquisa Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário", ligado ao mesmo Programa de PG.