



O Conto *assina(la)do* pelo Ponto

Ermelinda Maria Araújo Ferreiraⁱ

Resumo: Este ensaio pretende realizar um breve levantamento das experiências narrativas do escritor pernambucano Osman Lins no gênero conto, reunidas nos livros *Os Gestos*, *Nove, novena*, *Casos Especiais* e *Domingo de Páscoa*, dando relevo ao geometrismo que as preside, à arquitetura simbólica e especular que as orienta e às implicações éticas e estéticas dessas produções; que comparamos, eventualmente, em nossa reflexão, a obras das artes plásticas utilitárias de recursos semelhantes.

Palavras-chave: Conto; Osman Lins; Geometrismo; Artes Plásticas.

Abstract: This essay intends to conduct a brief survey of Osman Lins' narrative experiences in the short story genre, collected in his books *Os Gestos*, *Nove, Novena*, *Casos Especiais* and *Domingo de Páscoa*, highlighting some aspects as the geometrism, the symbolic and specular architecture of their structure, and the ethical and aesthetic implications of these productions. Eventually, we compare his stories with some plastic art works that use similar strategies.

Keywords: Short Story; Osman Lins; Geometrism; Plastic Arts.



Rosarium Philosophorum (1550)¹; *Edge* (2000), Antony Gormley

*Um ponto que está no círculo
E que se põe no quadrado e no triângulo:
Conheces o ponto? Tudo vai bem.
Não o conheces? Tudo está perdido.²*

*O novo existe e pode mesmo dizer-se que é precisamente
tudo o que há de mais antigo.*

Delacroix

*Tantas coisas mudavam – arquitetura, sistemas de governo,
vestuário, modo de viver, formas da miséria e da rapacidade
– tantas coisas mudavam e o hino era o mesmo.*

Osman Lins

A obra de Osman Lins apresenta uma peculiaridade: inovadora, surpreendente e aberta às questões de seu tempo; revela-se, a um leitor mais demorado, antiga, grave e perturbadora. Parece partilhar a ideia de Roger Bacon, quando diz: “Na verdade, a Antiguidade é a juventude do Mundo e, propriamente dito, é o nosso tempo que é a Antiguidade, visto que o Mundo vai envelhecendo”. Amigo da engenharia e da arquitetura, o autor pernambucano empenhou sua vida na defesa da palavra; definindo, porém, a sua

¹Gravura da publicação “*Les symboles de la table d’Or*” (Frankfurt, 1617). “*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 terás a Pedra dos Filósofos”. O cânon dos alquimistas define a geometria como símbolo da criação e do saber.

²Quadra transmitida tradicionalmente aos membros da poderosa Bauhütte – federação ou associação autônoma e secreta que uniu as lojas de pedreiros e construtores do Santo Império Germânico, entalhadores de pedra da época gótica – citada por Matila C. Ghyka em seu livro *Le Nombre D’Or*. (Tradução de Almada Negreiros). *Como os pedreiros viajavam de obra para obra, o “ponto da Bauhütte” servia de senha para identificar e creditar a competência do obreiro.* (FREITAS, 1990, p.45)

obra como um *edifício*: “Digam o que disserem, façam o que fizerem, lá está ele, plantado no mundo, com suas portas abertas.” (LINS, 1979, p. 76).

A familiaridade do autor com a matemática e com a geometria são inegáveis. Símbolos extraídos dos repertórios dessas ciências inundam sua ficção, muitas vezes substituindo os nomes próprios dos personagens, ou os sinais de travessão que indicam as vozes dos narradores. Profundo estudioso do romance, legou-nos ainda, em sua tese de doutoramento sobre Lima Barreto, uma elaborada teoria do espaço narrativo – ainda não devidamente explorada –, na qual reflete sobre as novas possibilidades de representação que viria a exercitar a partir da coletânea *Nove, novena* (1966), na qual retoma alguns temas de sua primeira publicação, *Os gestos* (1957), seleção de contos inspirada na contenção, na sugestão e no silêncio:

Quando escrevi os contos aqui reunidos, todos alusivos ao tema da impotência (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem), minha ambição centrava-se em dois itens: a) *lograr uma frase tão límpida quanto possível*; b) *fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse*. A luta que, desde a adolescência, eu mantinha – sempre derrotado e às cegas – com a arte de narrar, encontrava finalmente um rumo. (LINS, 1975, p. 5)

Praticamente uma teorização do gênero “conto”, a breve introdução à reedição deste livro quase dez anos depois – que saiu, simultaneamente, com a primeira edição de *Nove, novena* –, intitulada “O outro gesto”, é também uma confissão da condescendência do autor para com o público, e de antecipação da recepção prevista para as duas obras. Dizendo “não amar e não admirar” as treze peças reunidas em *Os gestos* – que julga invadidas de “uma brandura” subtraída às nove narrativas posteriores: “infiltradas, estas, de veneno e de cólera” –; afirma compreender a eventual preferência do leitor pelas mais antigas, em detrimento das suas prediletas, frutos de seu amadurecimento:

Não sentimos nós, tantas vezes, depois de contemplar, por exemplo, as crispadas expressões da pintura mais identificada com o nosso tempo, certo prazer em mergulhar nas paisagens e rostos de uma arte mais pacífica – como a de Botticelli? Isto, não porque recusemos a verdade. E sim por pressentirmos que o homem tem direito a um gênero de vida diferente deste que nos cabe e onde a inocência, em qualquer das suas formas, não viesse a converter-se numa espécie de crime. (LINS, 1975, p. 6)

Manifestando certa nostalgia pelo seu passado iniciático e um perfeito entendimento do gosto do público médio brasileiro – ainda um tanto alheio às questões discutidas pelos modernistas europeus quase meio século antes – pela arte mimética e

figurativa, Osman Lins nem tenta ensaiar com seus eventuais leitores uma “defesa” de *Nove, novena*, nos moldes da defesa de Ortega y Gasset para a arte abstrata, levada a cabo em seu famoso ensaio *A desumanização da arte*. Pespega-lhes, ao mesmo tempo, um conjunto mais palatável de textos da juventude; já prevendo, como o Brás Cubas de Machado de Assis, em seu prefácio às *Memórias Póstumas*, o ruído que o novo livro causaria em seu mundinho circundante:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará, é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. *Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.* Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. [...] A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 2012, p. 12)

Evitando o piparote, Osman Lins prefere ofertar duas opções: uma para a gente mais “frívola” – não que *Os gestos* justifique inteiramente essa destinação –; e outra para a gente mais “grave”, aguardando o autor uma leitura confessadamente mais acadêmica e erudita de seus pares, pelo caráter definitivamente hermético e inusitado de seu novo livro, que abriria as veredas para a sua obra máxima, ancorada nestes exercícios preliminares: o romance *Avalovara*, lançado em 1973.

Talvez o esforço de angariar leitores para *Nove, novena* logo à saída lhe parecesse uma empresa dificultosíssima, à qual não valeria a pena dissertar, como o faz Ortega y Gasset, sobre a necessidade de acomodação do olhar ao “vidro” da janela da obra de arte, e não ao “jardim” da realidade lá fora:

Imagine o leitor que estamos olhando um jardim atavés do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhas. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. *Portanto, ver o jardim e ver o vidro*

da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes. (ORTEGAY GASSET, p. 27)

Escrito em 1925, o autor não podia prever que um raciocínio oposto seria viável meio século depois. Talvez nem Osman Lins imaginasse a existência dos estereogramas³ criados em 1979, apenas seis anos após o lançamento de *Avalovara*, pelo norteamericano Christopher Tyler, e publicados com o nome *Olho Mágico* numa série de livros da N. E. Thing Enterprises. Ao contrário dos quadros abstracionistas das vanguardas a que se referia Gasset – que “desumanizavam” a representação para aguçar o prazer “estético” advindo de sua contemplação –, essas criações plásticas computadorizadas, propagadas como meras curiosidades sem aspirações artísticas definidas, compunham-se de padrões repetidos horizontalmente.

À primeira vista, sugeriam um borrão de cores. Mas a uma acomodação específica do olhar, uma figura em três dimensões saltava da tela, surpreendendo o observador e restaurando o reconhecimento do “lugar comum” da representação mimética, tão desagradável aos vanguardistas. Seu efeito era, portanto, contrário ao aspirado pela arte experimental em seu afastamento das figuras e paixões humanas: produzia um retorno ao reconhecível, causando a alegria “pacífica”, o entusiasmo “inocente” de que falava Osman Lins em seu prefácio. Um efeito de percepção intenso, mas efêmero, como o que se obtém num truque de prestidigitação.



Wassily Kandinsky. *Esboço VII* (1913); Estereograma (com a imagem dos “Três Macacos Sábios” oculta no padrão)

³Técnica de ilusão de óptica, onde a partir de duas imagens bidimensionais complementares é possível visualizar uma figura tridimensional, mediante determinada acomodação do olhar. Possível desdobramento de experimentos técnicos de criptografia de imagens por computador. Criptografia é um ramo da [Matemática](#), parte da [Criptologia](#), e consiste no estudo dos princípios e técnicas de ocultamento da informação, que se torna decodificável apenas mediante o uso de uma “chave”.

Possível objeto de criação artística “maquínica”, o estereograma difere das propostas mais densas, menos utilitárias e certamente mais penosas da arte que Gasset reconhece como “desantropomorfizada”. Destituído da marca aurática, artesanal, que persiste mesmo nos ensaios pictóricos abstracionistas do início do século XX, traduz-se na estampa artificial de um protótipo sobre um suporte, com efeitos de recepção estabelecidos, previsíveis e calculados pela ciência óptica, mas destituídos da força que Walter Benjamin identificaria como própria dos investimentos *humanos*.

Isto nos faz pensar que Gasset talvez estivesse equivocado ao definir a arte moderna, em seu impulso abstracionista, como “desumanizada”. Talvez a busca de uma percepção mais profunda das coisas tenha sido intensamente motivada pela reação dos pintores ao advento da tecnologia do olho mecânico da câmera fotográfica, capaz de sintetizar, num átimo de segundo e num gesto ínfimo, acessível a qualquer operador da máquina, a reprodução figurativista do real que tanto trabalho, tempo e aprendizado custavam ao artista mais hábil e talentoso do passado.

Talvez a guinada abstracionista pela impressão das marcas humanas nos objetos (a exploração das superfícies, texturas, traços e cores manipulados pela ação direta, e às vezes pela *performance* corporal e presencial do artista) – e não pela mera reprodução das aparências do real – significasse, de fato, um movimento por uma maior *humanização*, mediante a exploração de regiões da mente e de potencialidades dos afetos ainda desconhecidas dos humanos. Correntes do Transhumanismo surgidas em decorrência do vertiginoso avanço da tecnologia no século XXI provavelmente discordariam desta conclusão, afirmando que as “máquinas” nada mais são do que próteses visíveis e palpáveis do pensamento e do poder criativo do intelecto, e, portanto, extensões elas mesmas do “humano”.

Entretanto, o movimento atual no sentido da produção e recepção hegemônicas de uma arte tecnológica não parece avançar no aprimoramento humano – pelo menos não do humano “comum”, que constitui o grande público consumidor desses sistemas. Abdicando de uma imersão do sujeito em si mesmo e da expansão de sua consciência sobre o mundo exterior – ações suplantadas pelo encantamento superficial e instantâneo promovido por mecanismos cada vez mais elaborados de ilusionismo e de espetacularização do real – esse tipo de “arte” parece focar apenas no entretenimento e na distração. Sua linguagem, seus criadores e seus propósitos transitam num plano inacessível à maioria de seus usuários, que se contentam com a transiente e mesmerizante fruição de seus efeitos.

A frequência dessas obras parece reduzir o desejo de descoberta das potencialidades humanas desconhecidas, estimulando a conformidade com o reconhecível pacificador, com o circo hedonista e massificado da representação/repetição. O circo da mimesis, que apenas reforça a ideia da veracidade do referente do signo, tal como ele se nos apresenta. A natureza imediatamente acessível seria, assim, um *locus* inquestionavelmente verídico. Qualquer suposição de que não passasse de um pano de fundo para uma *encenação* seria eliminada, afastada para as regiões inofensivas da “ficção”, ou para as regiões ainda mais marginalizadas e silenciadas da “loucura”.

É inegável que a questão da *verdade* era tão mais espinhosa, tão mais agudamente sentida por Osman Lins em virtude de seu contexto histórico, o do regime ditatorial militar instaurado no país na década de 1960. Neste regime, uma versão “autorizada” e “pacífica” do real era legitimada através de uma política de propaganda ideológica midiática, mantendo sufocadas as versões alternativas pela instituição da censura e da tortura. Tal situação foi um constante motivo de angústia para o autor, traduzindo-se no gradual afastamento da representação mimética que operou a partir das narrativas de *Nove, Novena*.

Mas Osman Lins pretendia ir mais longe. Seu propósito, confesso e iniciado em fins dos anos 1970, era o de ingressar na televisão, “infiltrando-se”, literalmente, como “sabotador” (sic) da Indústria Cultural⁴ – como se isso fosse possível. No prefácio ao livro da Editora Summus (1978) que reuniu três textos curtos de sua autoria – “contos” pré-concebidos para adaptação em meio audiovisual, especialmente escritos para a série dos “Casos Especiais” da Rede Globo – ele evoca seu livro *Guerra sem Testemunhas* (1969), libelo em defesa da literatura, para justificar essa nova e surpreendente empreitada:

O criador da literatura não se define, unicamente, por uma certa maneira de dizer; e sim, também, por uma certa maneira de ver. Inserido no mundo, ele pensa a sua condição e a dos seus semelhantes. Num país como o nosso, o escritor que lida com um material de fruição mais difícil, e, para muitos, inacessível, sofre na carne uma espécie de segregação. Há um abismo quase infranqueável entre ele e a imensa maioria do povo. Então, uma tentativa como esta, significa uma pausa em nosso angustiante isolamento. Uma realização que é, ao menos, mais sincera e mais honesta, vence a massa de produtos realizados com fins comerciais e sem qualquer respeito pelo público. E é possível que não só algumas preocupações temáticas do autor, mas também algo do seu envolvimento com as palavras, alcance os espectadores. Os quais, em sua maioria, não havendo

⁴Informação obtida nos documentos pesquisados no espólio de Osman Lins no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, pelo mestrando Adriano Portela, autor da dissertação *Escrita em movimento: os “Casos Especiais” de Osman Lins para a televisão*. Recife: UFPE, 2017.

chegado ao estágio de leitores, nunca tiveram e dificilmente terão nas mãos uma obra literária. (LINS, 1978, p. 8)

As concessões feitas por Osman Lins ao público globalizado foram intencionais, apelando para o gênero policial, em “A Ilha no Espaço” – cujo final “drolático”, segundo o autor, embora repudiado por ele, não chegava a comprometer a ideia geral subjacente: a de representar o isolamento do escritor no último andar de um arranha-céu abandonado, escutando o fantasmagórico abrir e fechar das portas do elevador vazio –; para a analogia com uma atriz hollywoodiana de sucesso, em “Quem era Shirley Temple?” – cujo inusitado objetivo seria abordar “o problema da erosão causada pelas pequenas comunidades brasileiras na mentalidade e no comportamento de professores universitários” –; e para uma denúncia do vilipêndio humano pela indústria do erotismo e pela prática da tortura assentadas no Brasil, em “Marcha Fúnebre”. (LINS, 1978, p. 6-7)

Comentando que “nenhum dos textos constantes do volume foi aproveitado na íntegra”, Lins é particularmente enfático a respeito das mudanças feitas neste último, que considera um “poema sobre a glória do corpo”, onde o sepultamento de uma atriz, que deveria ser acompanhado por dezenas de ambulantes representando o povo, adquiriu ridículos ares de filme felliniano na adaptação global, com atores portando trajes belíssimos e decorativos, e com a eliminação da referência a um estranho e não explicado caso (verídico) “da caveira de Casimiro de Abreu” (LINS, 1978, p. 6-7).

Morto neste mesmo ano, Osman Lins, infelizmente, não pôde levar a cabo sua empreitada como agente secreto voluntário nas agências do quarto poder no Brasil⁵; tendo redigido, entretanto, um último e insólito conto: “Domingo de Páscoa”, publicado na revista *Status* (n. 47), em abril de 1978, no qual reproduz o cenário de um autêntico filme de espionagem. Numa praia famosa por suas areias monazíticas com alto nível de radioatividade natural, e esmagado entre os corpos condensados de “um ancião monstruoso, cujas idades somadas espantam, várias vezes milenar” (p. 19) e de um “assustador animal fragmentário, elástico, urrando, feito de rapazes e moças que latejam ao

⁵“A ideia de quarto poder surgiu a partir de meados do século XIX como recurso no meio de sociedades democráticas: um órgão responsável por fiscalizar os abusos dos três poderes originais (Legislativo, Executivo e Judiciário). Esse poder, representado pela imprensa, teria como dever denunciar violações dos direitos nesses regimes. Entretanto, o quarto poder, hoje, é orientado por um feixe de grupos econômicos e financeiros planetários e de empresas globais. A revolução midiática agrupa uma imprensa centralizadora e por vezes totalitária, que já possui autonomia e autoridade e controla o fazer jornalístico, cinematográfico, editorial, como um tentáculo sem fim, não representando mais o conceito de fiscalizar os poderes e nortear os cidadãos. Por ele agora passam filtros que são geridos por interesses particulares, amputando informações, direcionando olhares, minando o funcionamento intelectual em um simulacro de democracia.” (CARVALHO NETO, O quarto poder e a censura democrática, in: *Observatório da imprensa*, ed. 922, 24/09/2013. Disponível em: http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorioacademico/ed765_o_quarto_poder_e_censura_democratica/)

longo da praia testículos acesos e peitos duros” (p. 29), o protagonista Canoas afirma-se “vigiado” por uma entidade (“um Acompanhante”⁶): “isto significa que eu já fui encontrado, que estou marcado, que nunca verei a Páscoa em Sevilha, mas que por enquanto ele me guarda” (LINS, 2013, p. 33).

Obra de impulso, surgida em decorrência de um passeio à praia de Guarapari no sudeste brasileiro, num feriado de 1977, quando ainda se encontrava saudável e “em plena posse de suas forças, perdidas algum tempo depois”, esse conto foi, segundo sua esposa Julieta de Godoy Ladeira, “um verdadeiro acontecimento premonitório de sua própria morte”, terminando “dentro de um clima de temor, incerteza, o mar cor de aço e uma personagem dizendo do fundo musgoso de um paul: ‘-Agora é a sua vez.’”. (LADEIRA, in: LINS, 2013, p. 16, 17).

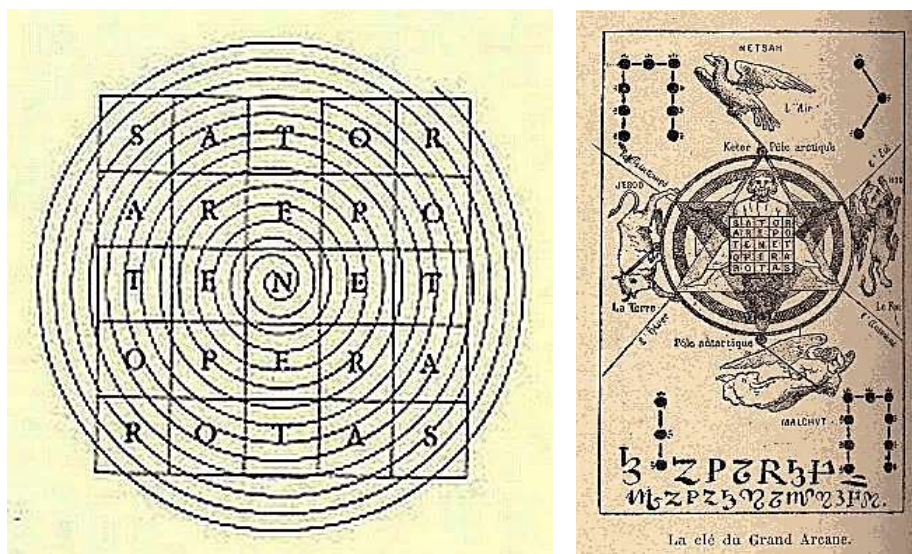
Resta saber se seria “a vez de morrer”, ou de “renascer”, se considerarmos que o autor escolheu para a ambientação temporal do conto um domingo de Páscoa – festa de celebração da libertação dos hebreus da escravidão, no *Pessach* judaico, e de ressurreição de Cristo após a sua crucificação pelos romanos –; e para a ambientação espacial uma praia localizada na cidade curiosamente chamada de “Vitória do Espírito Santo”. A alegação de Julieta, no entanto, procede, sendo o casal na ficção recepcionado desde à entrada no hotel por um evento “anunciador”:

Soa o telefone na recepção: alguém está morrendo. Organiza-se um esquema clandestino, semelhante aos que preparam a fuga de prisioneiros e cujo fim é escamotear o morto, transferi-lo para fora dos limites do hotel, deste espaço onde se ingressa para fugir de todos os males. ... Abre-se a porta do elevador, surge o morto enrolado num lençol, vê-se apenas a calva e alguns cabelos brancos, parece leve e esvoaçante, rápida é a sua passagem no saguão pouco iluminado, a viúva segue-o indecisa, o olhar seco e violáceo, voltando-se para trás, como se algum pedaço do marido pudesse ter caído no chão. (LINS, 2013, p. 22)

A premonição, contudo, não era desconhecida de Osman Lins, revelando-se a sua escritura, de fato, um verdadeiro exercício desta habilidade. O romance *Avalovara*, por exemplo, desorganiza nos fragmentos identificados pelas letras do Palíndromo Sator, posto num Quadrado Mágico, a sua temporalidade. Sujeita à reconstrução pelo fio de Ariadne de uma espiral condutora, a técnica parece ocultar, talvez, do leitor, o modo como as personagens antecipam seus destinos, difarçando o reconhecimento de que a história já foi contada e de que cabe, a ele ou a ela, não acompanhar uma narração linear, mas juntar

⁶- E o Acompanhante? Hein? Esse vigilante, quase sempre no andar superior ao nosso? Parece uma sentença de morte ou então o carrasco, o que traz o machado e a ordem de execução. Acordamos à noite e sabemos que ele está ali, deitado, dois ou três metros acima de nós, no escuro.” (LINS, 2013, p. 26)

aleatoriamente os pedaços de um conhecido *puzzle* – ou os pontos de uma tapeçaria que contém a cena de uma velha história bordada e há muito esquecida.



Modelo da espiral sobre o quadrado que preside a arquitetura de Avalovara. O Quadrado Mágico baseado no Palíndromo Sator, segundo Eliphas Levi em *A Chave dos Grandes Mistérios*.

Assim é que Abel, o protagonista, reconhece haver antecipado a morte de sua amante Cecília muito antes, até, de conhecê-la; ainda na adolescência, no momento de uma tentativa frustrada de suicídio, quando tencionou jogar-se no fundo de um poço:

Prostrado no cimento úmido da cisterna, o nome estropiado que articulo é outro – não o de Ercília, a viúva de meu tio – e eu falo como de dentro da cegueira. Um cego, ainda. Só quando prendo em minhas mãos o rosto de Cecília, ferida de morte, só então vejo claro: é o seu nome, o seu e não o de Ercília, que desliza no tempo e faz-se audível aqui entre meus dentes cerrados: *é a sua vida, a sua, não a minha, que recebe a sentença nesta noite; sou eu que marco a sua hora – e também o lugar, e a circunstância – não me deixando colher, morrer, presa da minha rede.* (LINS, 2001, p. 77)

Da mesma forma, considerado em sua totalidade, o enredo deste romance nada mais é do que a narração em retrospectiva, feita a duas vozes por um homem e uma mulher no instante de suas mortes. Presos numa sala fechada onde se encontram para o ato amoroso, e são surpreendidos pelos disparos de Olavo Hayano, o marido traído, o casal reconhece – no ápice último do orgasmo que se confunde com o esgar da agonia – em cada evento pregresso de suas existências, a premonição daquele evento final que os imobiliza, que os imobilizará eternamente.

O fenômeno do pressentimento na obra osmaniana, porém, ultrapassa o enredo de seu magistral romance, manifestando-se numa relação intratextual, em *mise-en-abyme*,

entre a obra mais extensa de 1973 e um conto anterior, de 1966, quando a personagem inominada se anuncia símbolo – ‘Ø’ –, identificando-se com o título de um dos contos de *Nove, novena*, o antecipador: “Um Ponto no Círculo”, cujo argumento – num claustrofóbico quarto de pensão um casal se encontra para praticar o amor – é retomado no enredo de *Avalovara*.

Neste conto, as vozes masculina e feminina são identificadas por símbolos: um quadrado e um triângulo invertido, respectivamente. O geometrismo da mulher é flagrante, e vai além da reprodução gráfica do símbolo ▼ no início de suas falas, detalhando o homem um triângulo invertido na ornamental e poética descrição que faz do corpo da amante: “Traçando-se entre as axilas e a sombra do umbigo duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos. Os caules invisíveis desses girassóis encontravam-se, ao pé do ventre, no pequeno jarro de seu púbis.” (LINS, 1999, p. 27). Mas a mulher parece nutrir ambições ainda maiores, descrevendo-se noutra perspectiva:

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 alcançarmos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia.* Por isto exulto ao perceber que o homem, a quem pela primeira vez encaro, tem um olho de vidro. ... Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. (LINS, 1999, p. 22-23)

As alusões ao “Ponto da Bauhütte”, portanto, são claras, e talvez deliberadas, se considerarmos que:

De uma forma simples, *é possível associar a Bauhütte aos signos usados como assinaturas, existentes nas construções góticas, signos identificadores de quem realizou tal obra.* Estes signos eram elaborados no interior de um círculo e a partir do seu centro, onde se traçavam quadrados e triângulos, a partir dos quais era possível *traçar a identificação individual do pedreiro.* A Bauhütte constituiu uma associação de caráter secreto, que unia as lojas de pedreiros e construtores do Sacro Império Germânico e dos países limítrofes como a Suíça. Segundo os estudos de Ghyka, teria sobrevivido até ao século XVIII, tendo sido a continuidade como organização, da dos antigos “colégios de construtores” anteriores à dissolução do Império Romano do Ocidente. O segredo da Bauhütte baseava-se na ciência do círculo e dos polígonos inscritos, comum à arquitetura das civilizações antigas, e que presidiu ao traçado dos mandala indo-tibetanos. (CANOTILHO, 2009, p. 70)

Texto deflagrador de um longo exercício experimental de criação literária que culminaria nos romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, o problema do espaço narrativo encenado em “Um Ponto no Círculo” adquiriu um relevo inusitado em sua

pesquisa. A conversão do *espaço globalizante* tradicional – que, à maneira do palco teatral, envolve os personagens fornecendo-lhes o pano de fundo da trama – em *espaço globalizado* pela personagem talvez represente uma das maiores contribuições de Osman Lins para a renovação do gênero romanesco; ao lado da criação de um foco narrativo capaz, como afirma Julieta de Godoy Ladeira, “de ver, simultaneamente, como nos retábulos do século XIII, cenas de uma mesma existência ocorridas em épocas diferentes.” (LADEIRA, in: LINS, 2013, p. 15).

O encontro do casal, neste conto, apesar de resultar num ato corporal íntimo, sexual, caracteriza-se pela ausência de diálogo entre os parceiros: “Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justeza e em silêncio. Uma dança.” (LINS, 1999, p. 27). Este silêncio resulta do descompasso temporal da narração de suas falas, que estabelece um vácuo também espacial entre eles, uma vez que passam a ocupar blocos isolados de textos.⁷

Assistimos, enquanto leitores, à ação da mulher que entra no quarto, faz amor com o homem e vai embora; enquanto, de modo intercalado, ouvimos o relato da memória de seu parceiro sobre os mesmos instantes vividos num tempo anterior. Tudo se passa como se ambos ocupassem realidades paralelas: o evento é idêntico, mas deixa de ser o mesmo quando capturado simultaneamente por um olho capaz de abranger o presente e o passado na mesma narração: um olho curiosamente descrito como “de vidro”. Não um olho humano. Talvez a sugestão de um olho maquínico: de uma câmera fotográfica ou cinematográfica? Ou outro?⁸

Entre a cena acontecendo e a cena acontecida abre-se, portanto, um hiato intransponível: a divergência entre as perspectivas dos dois envolvidos, em si mesma já considerável, acentua-se pelo distanciamento temporal de um deles da cena. Este artifício é claramente exposto no comentário do homem: “Estaria eu interposto entre ela e um ser imaginário para quem, com movimentos precisos, desprendera os cabelos?” (LINS, 1999, p. 22). Provavelmente sim. A “interposição” da narrativa de sua memória do encontro na narrativa do encontro relatada pela desconhecida duplica a sua própria existência, passando

7A mulher ▼, impedida de falar com o homem ■, preso noutra dimensão temporal, inscreverá no corpo do parceiro uma estranha frase feita de símbolos esotéricos que evocam um ritual mágico: “desenharei em sua espádua, com a ponta do seio, como se vertesse leite ou sangue, o sol, tranças espessas, triângulos perfeitos, chifres, o pentagrama, símbolo da vida.” (LINS, 1999, p. 28)

8“Transformo-me, assim, numa entidade que, dual, é visível a um olho humano e resgatada por um olho mecânico em sua fria e lúcida agudeza. ... 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, apaga-se meu lado mortal.” (LINS, 1999, p. 27)

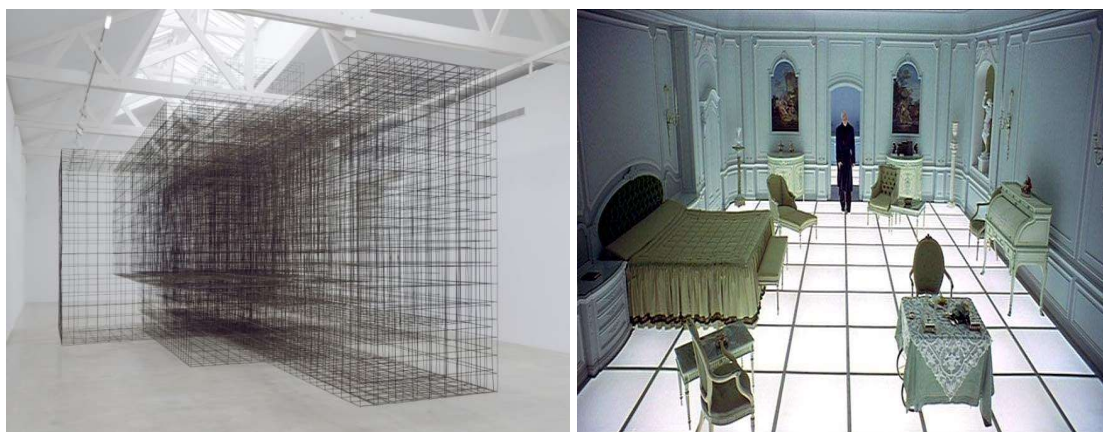
o narrador a perceber o seu eu como um outro, um personagem: o parceiro da moça na cena já acontecida, que ele contempla de um momento temporal diferente.

Mas o narrador masculino ainda vivencia essa impressão de desdobramento com relação ao espaço que habita, que também é percebido de maneira divergente:

Pela madrugada, saio do trabalho, lanço um olhar sobre o antigo bairro do Recife, ... atravesso a ponte Maurício de Nassau, 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 no meu quarto da Gervásio Pires com o dia amanhecendo. Tomo café, deito-me. Desço nas horas 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?* (LINS, 1999, p. 23)

Outro aspecto que chama a atenção em “Um Ponto no Círculo” é o fechamento do cenário central da história. O espaço é muito exíguo, e caracteriza-se por uma qualidade claustrofóbica que parece indicar um seccionamento radical entre o mundo empírico – referente da narrativa mimética de *espaço globalizante* –, e o da experiência pessoal – referente da narrativa osmaniana de *espaço globalizado*. Definido como um cubo sem janelas, o “quarto de pensão” onde se dá o encontro ilumina-se ao ser comparado com a figura tecnológica do *holodeck*, assim definida por Janet H. Murray:

Apresentado pela primeira vez em *Jornada nas Estrelas*: a nova geração, em 1987, o holodeck consiste num cubo negro e vazio coberto por uma grade de linhas brancas sobre o qual um computador pode projetar elaboradas simulações, combinando holografia com “campos de força” magnéticos e conversão de energia em matéria. O resultado é um mundo ilusório que pode ser parado, iniciado e desligado à vontade, mas que se parece e se comporta como o mundo real. O holodeck de *Jornada nas Estrelas* é uma *máquina de fantasia universal franqueada para programação individual*: uma visão do computador como uma espécie de gênio da lâmpada contador de histórias. Nas três séries em que o holodeck foi exibido, membros da tripulação adentraram mundos ricamente detalhados, incluindo o solar tribal da antiga saga inglesa Beowulf, uma rua londrina com seus lampiões de gás e uma casa de bebidas ilegais em São Francisco, a fim de participar de histórias que se modificavam ao redor deles, em resposta a suas ações. (MURRAY, 2003, p. 30)



Antony Gormley, *Matrix* (2014); Holodeck no filme *2001, uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick

Como nos holodecks, o espaço narrativo identificado como um “quarto de pensão” é anguloso e escuro, com uma porta que se abre para uma escada, e isola o ambiente quando fechada. Não há nenhuma janela. A única fonte de luz provém de “dois retângulos no teto, de vidro baço e glauco”, responsáveis por um foco luminoso que incide no centro do quarto, sobre o casal abraçado. Chove lá fora, o que diminui ainda mais a luz que provém das “clarabóias sujas” e que se derrama sobre o motivo central como um “verniz escuro”, conferindo às figuras um “tom sépia”. O leitor se vê diante da descrição de um quadro estático, mais do que no palco de uma narrativa dinâmica; alusão reforçada por uma *mise-en-abyme*: a menção ao “quadro” contemplado pela mulher ao entrar no recinto:

▼No décimo degrau, percebi que errara o endereço. Subi o resto da escada, entrei no quarto e não fechei a porta. O hóspede, na cama de madeira, espreita-me. Sem conceder atenção ao seu olhar desigual, inclino-me, braços nas costas, e analiso *o quadro na parede*. ... Para obter do desenho uma visão melhor, mais unitária, para desvendá-lo, afastó-me. *A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro*. ... Enquadrada em sua fosca moldura, de perfil, em trajes seiscentistas, lembrando Ana da Áustria no vestuário e nas linhas, sustenta uma flor aberta ao nível de seus olhos. (LINS, 1999, p. 21-22)

Como numa holonovela, a ação pressuposta na cena estática é deflagrada pela leitura e se desenrola mediante a interatividade com o receptor. Por isso, o gesto simbólico do protagonista masculino ao “fechar a porta do quarto”, única via de acesso ao mundo exterior, representa mais do que a intenção de selar uma intimidade com a personagem feminina que acaba de entrar em cena: trata-se de estabelecer um pacto com o *voyeurismo* do leitor a quem ambas as vozes se dirigem, e para quem a página torna-se uma verdadeira porta aberta (não um simples buraco de fechadura ou uma *jalousie*). Pois o leitor é o verdadeiro interlocutor dessas falas que nunca se encontram e que se lhe oferecem, na

superfície do texto, como o quarto lado vazado do compartimento, cujo interior se desnuda despidoradamente para o público.

A inclusão do público na cena não deixa dúvidas: os leitores são duplicados na imagem do casal que aprecia um quadro na parede do quarto: “Lado a lado, *parecemos na sala de uma exposição*, quase a emitir juízos sobre o penteado ou as vestes do modelo”. E o quadro duplica o quarto (e o texto) de tal maneira que uma personagem denuncia: “A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro. Examino ainda a figura e me convenço: nossas mãos têm a mesma natureza”; enquanto a outra corrobora: “Senti-me dentro do quadro, abrangido pelo mesmo impulso de admiração com que ela se curvara, antes, sobre ele”. (LINS, 1999, p. 21).

Ainda como numa holonovela, as possibilidades de argumentos são diversas: há a sugestão do romance histórico pela presença da personagem Ana de Áustria; do romance de época sugerido pela ambientação do século passado descrita para o quarto de pensão, que teria sido uma cozinha num solar do século XIX; do romance erótico; do romance musical; do romance de costumes. Há ambientações ainda mais inusitadas, que sugerem a possibilidade de histórias remotas no Egito antigo ou no Golfo do México no início do século XX. São argumentos superpostos de narrativas potenciais, que não chegam a se desenvolver, mas que subsistem como possibilidades confirmadas pelo próprio narrador: “Como os arqueólogos que pensam reconstituir, graças ao pedaço de asa encontrado numa rocha, aves novas e as curvas de seu vôo, poderia compor, para a desconhecida, todo um mundo a partir do fragmento deixado neste quarto.”. (LINS, 1999, p. 22)

De fato, é exatamente isso o que acontece no resgate dos vestígios deixados neste conto, que vão se transformar, pelo trabalho arqueológico de Osman Lins – que não deixa de guardar uma alusão futurista às atuais reconfigurações de corpos pelo DNA de partículas mínimas – nos volumosos e complexos romances por vir: *Avalovara*, com sua protagonista identificada pelo “Ponto no Círculo” literalmente arrancada a este conto; e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, com a figura de Ana de Áustria, de alguma maneira evocada na personagem Maria de França, comparada a uma certa “ladra” chamada “Ana”, de um certo lugar chamado “Grécia”: “Sempre a mudar de nome, mas conservando o nome de batismo, “Ana”, para honrar o que ela considera *sua marca*” (RCG p. 201).

Em *Avalovara*, como vimos, a cena principal também acontece num cubo hologramático⁹: uma sala faustosamente ambientada, na penumbra, onde um casal pratica

⁹Um holograma é uma imagem em que cada ponto contém a quase totalidade da informação sobre o objeto

o ato amoroso, numa alusão explícita ao espaço e ao enredo do conto, incorporado abissalmente à história. Em lugar do “quadro” na parede, há um “tapete” no chão, como desdobramento plástico, ilustrativo, da narrativa. Tecido no tapete, na imobilidade das figuras de lã, está o casal emblemático. A introdução dos personagens no cenário é praticamente idêntica à do conto:

Surgem onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas –, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo 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. (LINS, 2001, segmento S1, p. 13)

No romance, a metáfora do espaço quadrangular é explícita:

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, dos tapetes 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.* (LINS, 2001, segmento S4, p. 18)

Ainda de maneira similar ao conto, vários enredos ou narrativas intercaladas são entrelaçados neste holograma: a história do quadrado mágico criado por um comerciante de Pompeia, no ano 220 a.C.; a história do relógio musical de caixa criado por Julius Heckethorn na Alemanha nazista; uma cantiga trovadoresca; um romance regionalista; um folhetim político urbano engajado; um conto iniciático; uma história de amor.

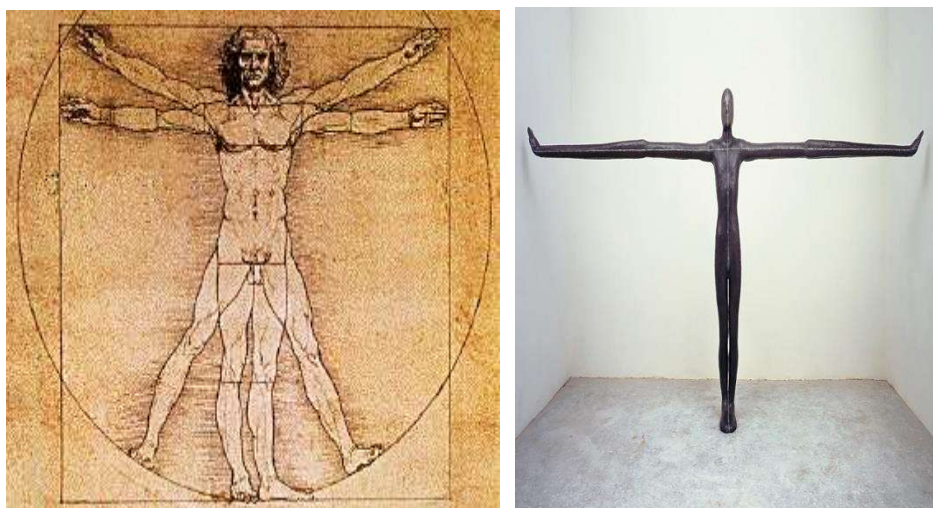
Já em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o cubo hologramático transforma-se deliberadamente no espaço igualmente quadrangular e fechado do livro-objeto. A metalinguagem própria da construção em abismo atinge o seu ápice num comentário do narrador – um professor de biologia que redige, à guisa de crítica literária amadora, um comentário ao romance inédito de sua amante Julia, falecida, no corpo de seu diário pessoal. Como se percebe, as histórias intercaladas ou potenciais dependem, aqui, de seus suportes: o romance experimental, a novela realista, o diário confessional, a contação oral de histórias, as cantigas populares, a narrativa radialista. No comentário do autor/narrador, em mais um flagrante exemplo de *mise en abyme*, as referências alquímicas são inegáveis:

representado. O princípio hologramático significa que não apenas a parte está num todo, mas que o todo está inscrito, de certa maneira, na parte. Assim como cada célula é uma parte de um todo – o organismo global –, a totalidade do patrimônio genético está presente em cada célula individual.”. (MORIN, 2003, p. 302).

Os densos objetos do poeta, fabricante de sínteses, atraem – hoje, mais do que nunca – inteligências analíticas. Armamo-nos de instrumentos separadores, para deslindar o que é emaranhado. Penso: o texto, uma vez decomposto (no sentido químico), decifrado – e se a decomposição integral seria viável e provável, como ambicionar à total decifração? –, de certa maneira se evola. ... Neste ponto, penso em algo inviável: *uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise*. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquês e *A rainha dos cárceres da Grécia*, como se o *presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia*. (LINS, 1976, p. 47)

Evidentemente, o efeito retroativo deste comentário é inevitável. Se *alguém* – o autor – é capaz de criar mundos e seres inteligentes na ficção, não seria ele mesmo uma vítima especular de seu próprio sortilégio? A ficção científica trabalha assiduamente com esta hipótese nas últimas décadas, em desdobramentos imaginativos de pesquisas sérias provenientes de jovens filósofos como Nick Bostrom, sueco, professor da Universidade de Oxford, fundador do *Instituto para o Futuro da Humanidade* e autor do famoso ensaio “*Are you living in a computer simulation?*” (“*Você está vivendo em uma simulação de computador?*”), que desenvolve a hipótese da simulação ou *simulismo*: a ideia de que a realidade é uma simulação, e aqueles que nela vivem não são conscientes disso.

Não só o cinema como as artes plásticas contemporâneas refletem reiteradamente sobre essa incrível possibilidade, também presente na obra do escritor pernambucano, que em sua febril busca pelo gótico “Ponto da Bauhütte” talvez tenha se visto fatalmente ferido pelo moderno gênio maligno de Descartes. O ceticismo presente no conceito do simulismo, afinal, é antigo: suas origens remontam ao início do século V antes de Cristo, na obra “O caminho da verdade”, parte do poema *Da Natureza*, onde o filósofo Parmênides argumenta que a percepção diária do mundo físico é errônea, e que a realidade é um todo imutante, não-gerado e indestrutível.



O Homem Vitruviano, de [Leonardo da Vinci](#) (1492)¹⁰; *Field*, de Antony Gormley (1984)

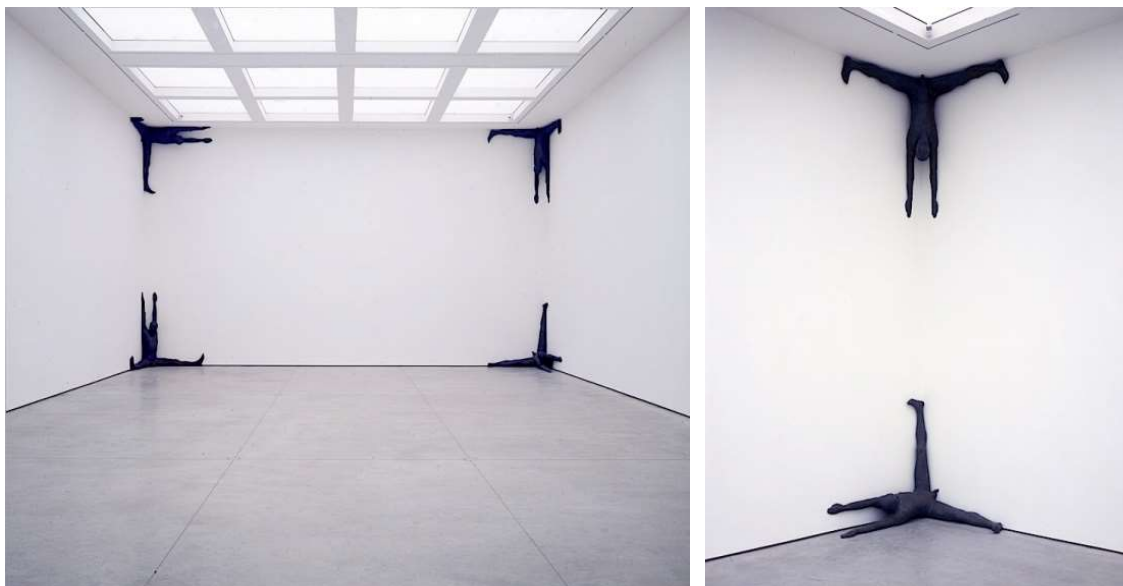
Platão, no sétimo livro de *A República*, descreve a alegoria da caverna, na qual um prisioneiro é acorrentado a uma parede numa caverna iluminada por uma fogueira, onde pode apenas vislumbrar vagas sombras na parede, causadas pelos movimentos exteriores. A mente do prisioneiro interpreta tais sombras, atribuindo-lhes forma e estrutura, e isso é o que o prisioneiro encara como sendo a realidade. Quando o prisioneiro é liberto da caverna, começa a entender que as sombras na parede não eram a “realidade”, e vê que foi iludido:

A parede não é inteiramente branca e sim pintada com desenhos verdes, losangos do tamanho de ervilhas, riscos verticais e folhas. Isso tornava ainda mais atraentes, mais vivas, as sombras que alguém fazia com as mãos. Agitam-se as orelhas do assustado Coelho. O Cão sem língua abre muitas vezes a boca e late, mudo. Voa o Pássaro, voa. O Macaco: seu rígido perfil. Levanta-se, longa, a garganta da Ema, bico interrogativo. O limitado zoológico das sombras me diverte. *Mas quem, quem, com luz, mãos e parede, me fez tão feliz?* (LINS, 2013, p. 28).

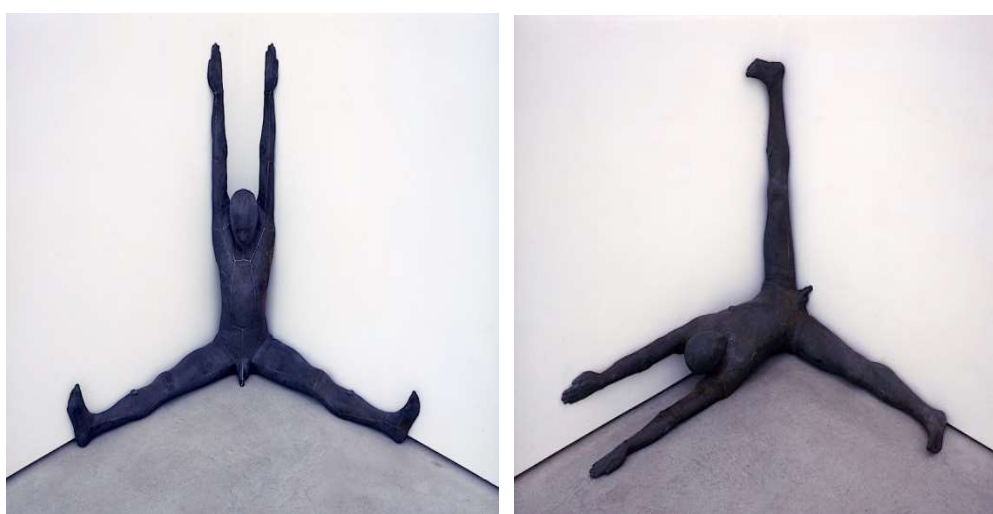
Como vemos nas imagens da exposição “O Cubo Branco” – holograma do artista inglês Antony Gormley, onde o corpo humano se debate nos ângulos agudos do angustiante espaço que lhe coube habitar, confundindo-se com as mesmas linhas e traçados do edifício – a arte no século XXI revisita febrilmente o clássico *O Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci. Ontem, como hoje, parece obsessiva e igualmente tensa relação entre o continente e o conteúdo, entre o corpo humano e a arquitetura, entre a necessidade do corpo de

¹⁰ *O Homem Vitruviano* é um desenho famoso que acompanhava as notas feitas pelo artista num dos seus diários. Descreve uma figura masculina nua separada e simultaneamente em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num [círculo](#) e num [quadrado](#). A cabeça é calculada como sendo um oitavo da altura total. Às vezes, o desenho e o texto são chamados de Cânone das Proporções. Examinando o desenho, pode ser notado que a combinação das posições dos [braços](#) e [pernas](#) formam quatro posturas diferentes. As posições com os braços em cruz e os pés são inscritas juntas no quadrado. Já a posição superior dos braços e das pernas é inscrita no círculo. Isto ilustra o princípio que na mudança entre as duas posições, o centro aparente da figura parece se mover, mas de fato o [umbigo](#) da figura, que é o verdadeiro centro de [gravidade](#), permanece imóvel.

expressar sua liberdade pela exploração constante das possibilidades de extensão de si mesmo no espaço, e a compulsão arquitetônica de enquadrar esses anseios humanos, de conter essa expansão numa moldura.



Antony Gormley. *White Cube* (2000)



Antony Gormley. *White Cube* (2000)



Cena final do filme *O Show de Truman*, de Andrew Niccol e Peter Weir (1998)

Referências Bibliográficas:

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

BOSTROM, Nick. Are you living in a computer simulation?, In: *Philosophical Quarterly* (2003), Vol. 53, No. 211, pp. 243-255. (First version: 2001). Disponível em: <http://www.simulation-argument.com/simulation.pdf>

CANOTILHO, Luis Manoel Leitão. *Do Quadrado ao Ponto da Bauhütte*. Bragança: Instituto Politécnico, 2009.

FREITAS, Lima de. *Almada e o Número*. Lisboa: Ed. Soctip, 1987.

GHYKA, Matila C. *The Geometry of Art and Life*. New York: Dover, 1977.

HUNTLEY, H. E. *The Divine Proportion. A Study in Mathematical Beauty*. New York: Dover, 1970.

LINS, Osman. *Os Gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Casos Especiais de Osman Lins*. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *Domingo de Páscoa*. Org. De Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
MITCHELL, W. J. T. (Ed.). *Antony Gormley*. London: Thames and Hudson, 2007.

MORIN, Edgar. *Da necessidade de um pensamento complexo*, in: MARTINS, Francisco e SILVA, Juremir (Orgs.). *Para Navegar no Século XXI: Tecnologias do Imaginário e Cíbercultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MURRAY, Janet. H. *Hamlet no Holodeck*. O Futuro da Narrativa no Ciberespaço. São Paulo: UNESP, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José de. *A Desumanização da Arte*. São Paulo: Cortez, 1990.

PARMÊNIDES. *Da Natureza*. São Paulo: Loyola, 2002.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ⁱ Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, Pesquisadora do CNPq, Líder do Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (NELI/CNPq).