

Camões e Osman Lins: uma aproximação bem maquinada

Maria Lucia Guimarães de Faria*

<https://orcid.org/0000-0002-6644-1293>

Resumo: Em *Avalovara*, de Osman Lins, uma semivelada convergência com Camões se insinua. A protagonista feminina assiste à montagem de um aparato no espaço relacionado ao seu destino. Um adjetivo bem plantado e uma rima trazem a antiga máquina do mundo do poema de Camões para o romance contemporâneo. A envergadura das duas máquinas as aproxima: o artefato osmaniano capta os fastos do mundo e os verte em , que se torna “a foz terrível das coisas”. Os desdobramentos da máquina osmaniana têm notas sinistras, mas a ela se entrelaça um Eros cosmogônico, assim como da máquina camoniana irradia-se o Amor.

Palavras-chave: Camões. Osman Lins. Máquina do mundo. Eros.

Camões and Osman Lins: a well-contrived approach

Abstract: In *Avalovara*, by Osman Lins, a semi-veiled convergence with Camões arises. , the female protagonist, witnesses the formation of an apparatus in space which relates to her destiny. A well-planted adjective and a rhyme bring the old Machine of the World from Camões’s poem to the contemporary novel. The scope of the two machines approaches them: the Osmaniian artifact captures the world magnificence and pours it into , who becomes “the terrible source of things”. The developments of the Osmaniian machine have sinister notes but a cosmogonic Eros is intertwined with it just as Love irradiates from the Camonian one.

Keywords: Camões. Osman Lins. Machine of the World. Eros.

Camões et Osman Lins: une approximation bien élaborée

Résumé: Dans *Avalovara*, d’Osman Lins, s’insinue une convergence à demi voilée avec Camões. La protagoniste féminine assiste au montage d’un appareil dans l’espace lié à son destin. Un adjectif bien planté et une rime amènent l’ancienne Machine du Monde du poème de Camões au roman contemporain. L’ampleur de deux machines les rapproche : l’artefact osmanien capte la magnificence du monde et la déverse en , qui devient « la source terrible des choses ». Les développements de la machine osmanienne ont des notes sinistres, mais un Éros cosmogonique s’y entrelace, tout comme l’Amour s’irradie de la machine camonienne.

Mots clés : Camões. Osman Lins. Machine du Monde. Éros.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora associada de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde ministra cursos de Graduação e Pós-Graduação no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras. Doutorou-se em Ciência da Literatura na mesma universidade em 2005, com tese sobre Guimarães Rosa. E-mail maluhguimaraens@gmail.com.



O romance *Avalovara*, de Osman Lins (1974), é atravessado, de ponta a ponta, pela execução de um ato sexual, que se processa e se perfaz como um rito. Abel, personagem que se define por um buscar, procura encontrar a realização amorosa com três mulheres – Roos, Cecília e  –, em diferentes momentos, mas é apenas com a terceira que a aspiração alcança plena consumação.

O segmento de abertura do tema “A espiral e o quadrado”, S¹, alinha dois amantes, prestes a iniciar o ato carnal:

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 (Lins, 1974, p. 13)

Os dois personagens são  e Abel. O que lhes incumbe é o Encontro, a união como Unidade, a conjunção carnal e anímica como realização de um projeto de conhecimento global com interseção de homem e mundo. Essa incumbência prevê o perfazimento de uma Simetria, advento de uma ordenação sagrada e perfeita, que não dura senão um instante e pode jamais acontecer. A porta é o limiar do Paraíso, signo da integralização de vida, amor e pensamento, passagem que só se viabiliza pelo sexo, concebido como encaixe e convergência. Sala e texto constituem a correspondência metapoética que fundamenta o romance, desdobra-se ao longo de toda a narrativa e

¹ A título de sumário esclarecimento para os leitores não familiarizados com a obra, a organização arquitetônica de *Avalovara* se articula a partir das letras da frase latina palíndroma SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, que dá origem ao famoso quadrado Sator. Esse quadrado se subdivide em vinte e cinco quadrados menores, ocupados pelas vinte e cinco letras que compõem a frase. Dessas, apenas oito são diferentes. Cada uma delas introduz um Tema que retorna sistematicamente a cada vez que uma hipotética espiral corta o quadrante correspondente à letra. Na disposição das letras no quadrado, a frase pode ser lida igualmente em qualquer direção.

Os oito Temas, por ordem de entrada no romance, recebem os seguintes títulos: R = “ e Abel: encontros, percursos, revelações”; S = “A espiral e o quadrado”; O = “História de  nascida e nascida”; A = “Roos e as cidades”; T = “Cecília entre os leões”; P = “O relógio de Julius Heckethorn”; E = “ e Abel ante o Paraíso” e N = “ e Abel: o Paraíso”. Cada vez que um Tema é trazido pelo giro da espiral, ele é seguido de um número, que cresce progressivamente até o encerramento do Tema. Os Temas citados neste artigo são apenas aqueles que têm conexão com o fio das ideias desenvolvidas e aparecerão com a letra acrescida do número correspondente à sua entrada e a página referente à segunda edição do romance publicada pelas Edições Melhoramentos em 1974.

desvenda o verdadeiro ponto de cruzamento de todas as buscas, o acontecer fulcral e propiciatório: a Linguagem.

A mulher, que está em busca de seu próprio nome, se apresenta no primeiro segmento do Tema O, a ela dedicado e intitulado “História de , nascida e nascida”:

Abraça-me este homem (para mim se dirige há tanto tempo que não mais se recorda desde quando), uma serra mecânica corta tábuas de pinho, vai e vem no relógio o pêndulo em forma de sistro, um vento morno move as dalias sobre a mesa, sobe da avenida um rumor confuso de veículos. Articulado na ausência e por mim mesma descrito, de maneira caótica, incompleta e até certo ponto enigmática, nos dias febris e de número impreciso em que a minha boca parece saber mais do que sei, o nosso encontro alcança agora a plenitude e o final. Abel! (Lins, O₁, p. 20).

Desde o início do Tema O, certos elementos decisivos se configuram.  é narradora de seu próprio segmento, voz feminina em que se superpõem presente, passado e futuro. Ela é a única das três mulheres que fala por si mesma, peculiaridade que lhe confere fundura, permitindo-lhe sondar-se em sua mais recôndita intimidade. Suas primeiras palavras anunciam o caráter predestinado e mutuamente gratificante de sua união com Abel. O decurso temporal deste encontro é ritmicamente cadenciado pelo relógio de Julius Heckethorn, além do acompanhamento dos ruídos de uma construção, dos rumores da rua e dos prenúncios de um temporal.

Logo  se nos revela dúplice: “duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos” (Lins, O₂, p. 22). Sob “dupla ótica” ela vê o mundo e fala “com duas bocas” (Lins, O₂, p. 22). A sua experiência de vida é permanentemente “birrefringente”, conceito introduzido no tema A, de Anneliese Roos, a primeira mulher com quem Abel se envolve.

Em A₁₂, ele fica encantado com a explicação fornecida por Roos sobre a “birrefringência ou refração dupla” (Lins, A₁₂, p. 98). O fenômeno consiste na criação de dois raios refratados a partir de um único raio inicial. Um dos raios se diz *ordinário* porque obedece às leis regulares da refração; o outro, raio *extraordinário*, tem um índice de refração que depende de seu vetor de propagação no meio birrefringente. Dado a desdobramentos e conexões, Abel vê na birrefringência “fenômeno ao mesmo tempo real e ilusório: a imagem se abre, duplica-se, é uma e duas” (Lins, A₁₄, p. 128), e nela

suspeita a possibilidade de se avizinhar daqueles eventos que “vagam, no universo, [...] tão fugidios e silenciosos que não podem ser classificados e nem mesmo notados” (Lins, A14, p. 128). “O mundo”, ele finaliza, “está cheio de reflexos e concentrações” (*Ibid.*).

Em virtude de um peculiar modo de birrefringência, para \odot , o mundo, as pessoas, as coisas se apresentam como sob um estereoscópio: duas imagens planas, superpostas pela visão binocular, dão a impressão de uma única imagem em relevo. O mundo adquire, então, uma feição tridimensional e dá a ver a sua profundidade. Talvez também o seu mistério. A percepção birrefringente fornece o acesso a recessos recônditos do universo e da alma humana, podendo ainda oferecer uma apreensão temporal liberta da horizontalidade, de modo que presente, passado e futuro se conjuguem numa simultaneidade. A captação estereoscópica do mundo proporciona, enfim, ao observador um espaço-tempo mais sutilmente estruturado.

A noção de birrefringência se acopla, em \odot , com a definição que ela dá de si mesma em O2, tendo em vista a sua dupla natureza: “sou ensamblada” (Lins, O2, p. 22). Ensamblar significa embutir, entalhar (Freire, 1954). Nesse sentido, ensamblada seria, como ela própria esclarece, “incrustada” em si mesma (Lins, O2, p. 22). Mas a palavra, oriunda do verbo francês *assembler*, admite outras associações que se acrescentam ao patrimônio semântico do romance, como a ideia de “assembleia”. O corpo de Roos é uma assembleia de cidades, o de Cecília, uma assembleia de seres, e o de \odot , uma assembleia de vozes e palavras, que contém em si o mundo. A ideia é sugerida pela própria \odot em conversa com Inácio Gabriel em O5:

Serás capaz de ver as letras que vejo ainda rastejarem sob minha pele? Ouço-as, multidão agrupada numa praça, não como se eu na praça estivesse, e sim como se fosse a praça, o murmúrio das palavras ecoa em minhas coxas, nos meus peitos, no ventre, flui e reflui (Lins, O5, p. 33).

É de notar que as palavras não se domicíliam na mente de \odot , mas habitam-lhe a carne, em suas partes mais pronunciadamente sexuais. Dentro dessa assembleia que é o corpo de \odot , ressoa a palavra francesa *ensemble* (juntos), que fala da junção de duas em uma de \odot , da reunião de palavras dentro dela buscando encorpar um todo coerente e antecipa, talvez, a sua união com Abel.

Como desdobramento da birrefringência e da ensambladura, a imagem, em O₂, da existência humana como um poliedro móvel de faces transparentes e múltiplas arestas que se proliferam e crescem conosco se impõe pela eficácia plástica. O que nos parecem instantes, prossegue a imagem na sua lição material e dinâmica, são as inumeráveis faces desse poliedro, sendo impossível contemplar uma delas sem considerar as demais. Anima-se, aqui, a percepção da vida como uma interpenetração permanentemente cambiante de espaço e tempo. Aparenta-se a esta, outra imagem fornecida por , em O₁₉:

O tempo, a vida, os acontecimentos – salas fenestradas. Em todas as paredes, janelas abertas, e as janelas olham para outras salas rodeadas de janelas através das quais veem-se as janelas de novas e estranhas salas, e tão numerosas são as salas que cada uma é o centro das demais (Lins, O₁₉, p. 197).

O romance *Avalovara* é ele mesmo um poliedro espaço-temporal ensamblado, birrefringente e amplamente fenestrado. Vale, talvez, a imagem, também, para o multifacetado e policromático pássaro Avalovara. Não é parágrafo

Em O₃, a birrefringência de  se torna mais explícita: “quatro olhos, uns por dentro dos outros” (Lins, O₃, p. 25). Em O₁₁, manifesta-se o efeito de reverberação promovido pelo que  denomina “a criatura-em-mim” – expressão linguística da ensambladura: “tenho nos meus olhos os seus olhos, aos meus incorporados. Vejo sabendo e vejo sem saber, vejo tendo visto e vejo sem ter visto nunca: inauguro este dúplice olhar nunca fundido num só” (Lins, O₁₁, p. 79). A quadruplicidade do olhar complica o ver, que se desdobra numa contemporaneidade do saber e do não-saber.

Em O₁₈, verifica-se que o plissamento do olhar atinge a própria percepção que  tem de si mesma: “Olho-me duplamente, a noção que eu tenho da minha individualidade é una, sinto-me uma, mas ao mesmo tempo eu me sinto uma em cada uma que sou e nas duas simultaneamente” (Lins, O₁₈, p. 169). E completa: “É como se eu estivesse no espelho, mas sem saber em qual dos lados está o meu reflexo” (*Ibid.*). A imagem das salas fenestradas em O₁₉, em cujo centro se encontraria, é mobilizada por  para especificar a qualidade multirreverberante desta situação vital:

Neste centro móvel, impreciso, com [...] dois olhos que escutam como se fossem um só par ou mesmo um olho, neste centro, sondando, [...], eu, inserida

num jogo de espelhos arbitrários, [...] vejo-me, vejo os demais e também vejo a mim mesma no ato de me ver e de ver os que me cercam. [...]. Um par de olhos vê por dentro de outro par [...]. Assim, este mundo de janelas sobre inumeráveis segmentos do fluir das coisas [...] duplica-se, refratado por meu duplo olhar (Lins, O19, p. 197).

As três condições – duplicidade, ensambladura e birrefringência – dão ao corpo de ☉ invulgar complexidade. A possível e frutífera tensão delas decorrente, contudo, logo se resolve em armistício: “No meu coração, discordante a princípio e logo em uníssono, bate o coração mais novo” (Lins, O18, p. 171). Depois do encarniçado combate entre as duas-em-uma- ☉ , descrito em O18, sela-se uma concordância, e à criatura-em-si ficam reservadas as funções do escrutínio e da potenciação, como se diz em O20:

[...] dois corpos num, só um deles visível; o outro, espreitador, apenas se revela pela voz que se alterna com a do corpo visível, ou pela dentição extemporânea, ou, ainda, por manifestações menos evidentes” (Lins, O20, p. 207).

A voz mais nova se dá efetivamente a ouvir nos surtos proféticos e em certos momentos do rito carnal, mas a segunda ☉ fica embutida, de fato incrustada na primeira, situação bem capturada pelo palíndromo sintático: “As duas, eu e eu, as duas” (Lins, O20, p. 205).

É nitidamente raro o modo de ser do corpo de ☉ , que se divulga, em O4, como um palimpsesto. Respondendo ela mesma à pergunta autoendereçada “Quem fez meu corpo?”, ☉ relata:

Observo meus pais, demoradamente, comparo-os entre si, comparo-os comigo e vejo: não foram eles. Tão de longe vem meu corpo que eles esqueceram o que significa. Transmitem-no como um texto de dez mil anos, reescrito inumeráveis vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece. E de falar, quem foi meu mestre? (Lins, O4, p. 28).

A segunda pergunta de ☉ , que encerra a citação, vai ainda mais ao ponto. De fato, o mistério, a grandeza e a plenipotenciação do seu corpo se iniciam com a aquisição da linguagem.

Tudo começa com as experiências vividas por ela junto à caixa d’água do Edifício Martinelli, em São Paulo, onde reside com o pai e a mãe, numa família completamente desestruturada. Ícone do luxo arquitetônico convertido em cortiço, o prédio abriga uma sequência de lances fortemente simbólicos de preparação do corpo de ☉ , análogos aos

desentranhados por Abel das águas da cisterna da casa de sua família em Fortaleza. Os lances se descrevem em inserções que se sucedem pelos episódios O6, O7, O9 e O10.

Surge, inicialmente, uma ave negra de cabeça vermelha que faz evoluções rigorosas até traçar uma espiral descendente em direção a um vértice que se confunde com o ponto onde ☉ está deitada. Suspeitando que o voo da ave possa ser seu nome, ☉ vê fundirem-se o vértice do cone, o fundo da espiral e a cicatriz do seu ventre. Vértice, espiral e ventre não se conjugam sem propósito. O trabalho da ave visa as femininas entranhas, em sua força gestacional. No centro do corpo de ☉ um ponto ganha vida – um ponto num círculo, como a própria imagem gráfica que a representa –, como se ali um pequeno cálice vibrasse.

Quando cessam as vibrações, há em ☉ uma presença, uma espécie de ser larvar, embrionário, que sofre inúmeras metamorfoses: besouro, aranha, pássaro, peixe quadrúpede, cão com plumas e barbatanas, passando por vários reinos animais, pelo natural e pelo sobrenatural. As atitudes do ser interno replicam as suas, e ela sente estar nascendo de si mesma. O desenvolvimento do ser interno fura-lhe o ventre, fere-lhe o coração, provocando grandes perturbações corporais. Logo o cão com barbatanas também se transmuda: surgem-lhe orelhas, dissolve-se o focinho e aparece um rosto de criança de olhos fechados. Aos poucos, plasticamente, o corpo se vertebrava e devém humano.

Entrementes, ☉ gira com seu velocípede de três rodas enfeitadas do qual não se separa e com o qual se locomove até a caixa d'água do terraço. Sente que uma queda se prepara e que o seu lugar se define: o poço do elevador. A analogia entre poço (de ☉) e cisterna (de Abel) não passa despercebida. ☉ pressente que deve precipitar-se, não para morrer, mas para nascer. Delineia-se em seu espírito que ela se gera para a queda. Súbito, de algum ponto subterrâneo, a queda começa a atuar sobre ela. ☉ gira e registra cada vez mais freneticamente com seu velocípede ao redor da mesa da sala, enquanto a ave negra de cabeça vermelha perfaz o movimento oposto. Os giros contrários se complementam. Instigada, ☉ alarga sua órbita, pedala mais rápido, sai do apartamento, alcança a porta do elevador, aberta para o vazio, e se atira.

A queda no poço do elevador, catábase, *descensus ad inferos*, engendra o segundo nascimento de ☉ e doa-lhe a linguagem. Até este momento, com a idade de 9 anos, ela era infante. Nenhuma palavra jamais saíra de sua boca:

Ainda muda, evoco dia e noite o meu nome, intuído e buscado durante tanto tempo. [...] Descubro a palavra *boca*; *eu*, o pronome. O verbo *ser*; uma partícula, *em*. Dois termos permanecem magicamente iluminados em meu novo mundo de limites [...]: *aqui*; *lugar*. Aposso-me da aditiva *e*, com seu dúplice poder de unir e separar, e então me divirto em encontrar e confrontar noções afins: *ir* e *voar*, *veia* e *impulso*, *cão* e *látigo*, *centro* e *espera*, *eu* e *vós*, *eu* e *eu*. [...] Conquanto ainda não fale, vou armando em mim palavras que ainda não existem. *Tenderna* é essa luz que evoca a porcelana e que vemos no quarto antes do amanhecer. *Lanstoso*: o ar da pessoa que deseja agredir-nos e não o faz por temor. *Emarame*: ato de ir e vir ao mesmo tempo; e também o duplo, o indissolúvel movimento, ante o espelho, de um corpo refletido em seu cristal, desde que ambos – corpo e reflexo – sejam contemplados por alguém (Lins, O11, p. 81-82, grifos do autor).

As palavras inventadas chamam atenção pelo poder de evocação sonora, particularmente pelo acúmulo desgracioso dos fonemas escolhidos para a composição do adjetivo *lanstoso*, a sugerir acusticamente a qualidade visada. Destaca-se, contudo, o palíndromo birrefringente EMARAME, não apenas pelo achado da montagem, mas pela propriedade hermenêutica de conter em abismo, no significado e na forma, os grandes símbolos do romance: o deus bifronte Jano; a anfíbesna, aquela que vai em duas direções ao mesmo tempo; a serpente ouróboros, a alimentar-se de si própria; a frase palíndroma, que sustenta a arquitetura estrutural do romance; a espiral, linha que o rege e não tem começo nem fim; e o próprio jogo de espelhos que constitui ☉.

Mas a palavra aceita outras leituras: EM (lugar) ARA (altar) ME (1ª pessoa) = recinto sagrado do eu, fundamental para quem acabou de ter “acesso ao ciclo da identidade, da delimitação” (Lins, O10, p. 67). Nela, podem-se ouvir – nela contidas ou por paronomásia – palavras que pertencem ao universo semântico-simbólico do livro: AMAR, RAMA (do tapete), ARAME (fio de tecer), EMARANHE (ato de tessitura). Nascida e nascida, ☉ é aleitada pela mãe e torna a mergulhar na escuridão. Atravessa noites sem dias, montada num unicórnio, e viaja pelo futuro. Captura visões de quinze anos além. Logo percebe que seus pais desejam a sua morte e decide pôr fim ao silêncio. Com grande esforço, “como quem tenta um salto, um mergulho” – movimentos antagônicos, variação do ato de emarame –, libera sua primeira palavra: “Inferno!” (Lins,

O₁₄, p. 111). De repente, prorrompe a falar como possessa, acometida de seu primeiro surto profético. Fala aos solavancos, sem nexos, sua boca “um abcesso aberto”, despejando em palavras convulsas e frases entrecortadas, sem o saber, passos e trâmites de sua própria vida (Lins, O₁₄, p. 113).

O próximo lance preparatório do corpo de ☉ é a montagem de um imenso aparato que se organiza no espaço e se relaciona com o seu destino – a “formação da máquina”: “As grandes peças vão surgindo (quem sabe de onde vêm?) e ajustam-se, organizam-se [...]. Toda a máquina se arma em função do ponto em que estou” (Lins, O₁₅, p. 133-134). O enorme artefato é uma versão osmaniana da máquina do mundo, em frutuoso e inventivo diálogo intertextual com Camões. A máquina do mundo é a expressão de uma cosmogonia, sistema de organização do universo.

No Canto X de *Os Lusíadas* (estrofes 76-91), Tétis mostra a Vasco da Gama a máquina do mundo. É de lá que “vêm”, senão “as grandes peças que vão surgindo” para a formação do artefato espacial que se mostra a ☉, ao menos os eixos gerais que inspiram a Osman a constituição da máquina do romance.

No poema de Camões, o herói português, como recompensa por seus valiosos trabalhos, recebe dos deuses o conhecimento, sob a forma da revelação do funcionamento do universo, de acordo com o modelo ptolomaico. A remissão a Camões fica clara na descrição de ☉: “A máquina, *etérea mas real*, seu arcabouço intangível...” (Lins, O₁₅, p. 134, grifo meu).

Os versos do poema camoniano dizem, na estrofe 80. O grifo é meu:

Vês aqui a grande Máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
 Assim foi do Saber, alto e profundo,
 Que é sem princípio e meta limitada.
 Quem cerca em derredor este rotundo
 Globo e sua superfície tão limada,
 É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
 Que a tanto o engenho humano não se estende.
 (Camões, 1931, p. 349)

A máquina do mundo camoniana é “etérea e elemental”, porque apreende tanto os aspectos metafísicos quanto físicos do universo: ela contém a parte celestial, feita da quintessência imutável e perfeita, e, a contraparte material, correspondente aos orbes

compostos pelos quatro elementos cósmicos, fogo, ar, terra e água. Explica João Adolfo Hansen:

A máquina do mundo se revela como sinfonia de correspondências analógicas na qual cada nível de existência é uma hipóstase que vibra e sobe para o nível superior donde desce o Amor como *virtus unitiva* ou virtude unitiva do todo. A alegoria da máquina é, nesse sentido, um meio poético-metafísico com que Camões figura plotinicamente a alma portuguesa em estado de receptividade extática da unidade invisível do divino (Hansen, 2018, p. 300).

Inegavelmente, a máquina osmaniana coaduna, também, os aspectos temporal e metafísico, mas chama atenção, no aproveitamento do verso camoniano feito pelo romancista brasileiro, a manutenção do adjetivo “etérea”, por um lado, e a substituição, por outro, de “elemental” por “real”, com a troca da conjunção aditiva pela adversativa. Na nossa civilização atual, menos afeita, talvez, aos valores do espírito, é preciso frisar que o fato de ser dotada de componentes extrafísicos não torna a máquina menos real, daí, possivelmente, a ênfase em sua realidade. ☉, aquela a quem a máquina se dirige e para quem parece armar-se, afirma não ter “dificuldade em compreender que a sua lenta formação é puramente simbólica” (Lins, O15, p. 135). E esclarece: “[...] na verdade, sua existência é anterior à consciência que tenho de sua presença e de sua própria fabricação” (*Ibid.*).

A ideia de fabricação e o próprio termo “máquina” remetem, mais uma vez, ao poema de Camões. Em ensaio um pouco mais longo sobre o mesmo tema, Hansen explicita ambos os termos:

Novamente chamo a atenção para o termo “máquina” e a informação de que a máquina do mundo é fabricada. Como disse, em grego o termo designa qualquer invenção produzida com arte pela inteligência astuciosa, a *métis*. A forma do universo revelada na máquina do mundo é artifício do engenho divino, que a gera com razão, doutrina e ordem. A máquina do mundo é o universo fabricado artificialmente pelo engenho de Deus, o autor máximo. Nela se vê tudo que é; e a inspiração divina que a anima também faz ver o que será. Ela é, por isso, uma síntese do mundo poético de Camões (Hansen, 2005, p. 21).

Hansen acrescenta que Proclo de Lícia, um platônico do século V, fala, em seu *Comentário do primeiro livro dos Elementos de Euclides*, de uma *mathesis universalis*, cuja universalidade

[...] está para além do matemático e associa-se à reminiscência das verdades eternas, fazendo o intelecto humano movido pela aspiração do ideal subir da matéria escura até a luz do conhecimento intelectual e a intuição sem palavras do Ser enquanto Ser (Hansen, 2005, p. 21).

A “matéria escura” é uma alegoria do mundo sensível. Na estrofe 76 do poema de Camões, ela aparece sob a forma concreta de uma via áspera e pouco receptiva ao humano caminhar. O conquistador português, por sua obra inestimável, é gratificado por Tétis com a benesse de se elevar acima dos comuns mortais e contemplar, com seus olhos físicos, aquilo que só divinos podem ver. Os grifos na citação abaixo também são meus:

Faz-te mercê, barão, a Sapiência
 Suprema de, co'os olhos corporais,
 Veres o que não pode a vã ciência
 Dos errados e míseros mortais.
 Segue-me firme e forte com prudência,
 Por este monte espesso, tu co'os mais.
 Assim lhe diz e o guia por *um mato*,
Árduo, difícil, duro a humano trato.
 (Camões, 1931, p. 348).

Analogamente, como mostra Hansen (2018), também reunindo metafísica platônica e simbologia cristã, a “máquina do mundo” que é a *Comédia* de Dante, figura o plano sensível como *selva oscura* ou *selva selvaggia*, dentro da qual o conhecimento somente poderia ser alcançado por transcensão dos humanos limites.

Diversamente, contudo, dos poemas do português e do florentino, a matéria escura é componente essencial da máquina do mundo osmaniana, não a ser superada, mas absorvida. Faz parte da própria constituição dessa máquina ser atravessada pela sordidez do Edifício Martinelli, face incontornável do nosso habitáculo terreno:

A máquina, etérea mas real, seu arcabouço intangível invadido em parte pela estrutura concreta do Martinelli, a máquina, varada de morcegos e tão alta que as últimas peças engolfam-se nas nuvens negras, nas nuvens dessa noite sem estrelas, a máquina se move e pousa delicadamente em mim (Lins, O15, p. 134-5).

Esse segundo torneio do artefato espacial de Osman aparenta-o à mais famosa máquina do mundo da literatura brasileira, também evocada no romance de Osman,

embora de maneira mais velada. O diálogo intertextual é, agora, com o poema de Carlos Drummond de Andrade, de *Claro enigma*, cujas quatro primeiras estrofes dizem:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som dos meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.
(Andrade, 1969, p. 197).

Contaminada pela sujeira que infesta o Edifício Martinelli, a máquina que procura  em *Avalovara* tem a sua sublimidade etérea comprometida². As “nuvens negras” da “noite sem estrelas” que a recepcionam cruzam-se com o “céu de chumbo” onde pairam as “formas pretas” das aves do poema drummondiano, no qual chama atenção o estado de espírito e a disposição anímica do sujeito lírico, que o induzem a repelir a máquina do mundo, cuja grandeza “majestosa e circunspecta” e “seu reino augusto” mantêm-se, todavia, preservados (Andrade, 1969, p. 198 e 199, versos 13 e 68 respectivamente). “Noturno e miserável” (*Ibid.*, p. 198, verso 34), “incurioso, lasso” (*Ibid.*, p. 199, verso 88), desdenhoso em sua “neutra face” (*Ibid.*, verso 78), ele rejeita auscultar “essa riqueza / sobrance a toda pérola, essa ciência / sublime e formidável, mas hermética, / essa total explicação da vida,” (Andrade, 1969, p. 198, versos 40-43), renegando, em sua “mente exausta de mentar / toda uma realidade que transcende” (*Ibid.*, versos 18-19) e, junto com ela, a “natureza mítica das coisas” (*Ibid.*, verso 30).

A nota mais frontalmente divergente que o poema de Drummond estabelece com relação às máquinas do mundo que o precedem é a recusa à transcendência. Diz Hansen

² Em ensaio publicado no número 40 da revista **Convergência Lusíada**, intitulado Ética e estética em *Avalovara*, desenvolvo longamente a ideia de que uma sublimidade que preserva o seu hálito de podridão constitui a própria ética do romance de Osman Lins.

que, enquanto Camões e Dante “fazem o leitor subir na experiência metafísica superior”, o poeta mineiro deixa “seu personagem permanecer no espaço apenas natural”, destituído de outro sentido que não seja o contingente (Hansen, 2018, p. 310).

Embora as mesmas escuras nuvens de um mundo decaído e mercantilizado rondem e constrojam o advento da máquina para , a experiência que ela vivencia é extática.  deixa-se penetrar pela prodigalidade da máquina, adquirindo um saber que a assusta, exaure e transcende, mas que reconhece potenciá-la e imbuí-la de condições que excedem o domínio do puramente humano, tanto por extrapolar os limites de tempo e espaço quanto pela graça e horror que comportam. Dotada da excepcionalidade sobrenatural da máquina camoniana, mas impregnada da matéria suja e ruidosa do mundo drummondiano, a engrenagem osmaniana vibra a força tensa das inúmeras dissonâncias que a percorrem:

A máquina, suavemente, gira sobre mim, a ponteira pousada no meu ventre. Seu giro capta os fastos do mundo, a ressonância dos fastos do mundo, mói em suas rodas as coisas e os eventos, verte-os em mim. Nas trevas, no silêncio, sem ninguém que me ajude a suportar esse momento em que, sob o vértice da máquina, suporte o seu peso, não, bem entendido, um peso físico, mas um peso que nasce da sua grandeza e da sua austeridade, processa-se em mim uma mudança de estágio, uma sacração. Sou nessa hora, a partir dessa hora, a foz terrível das coisas, o ponto ou o ser para onde converge, com suas múltiplas faces, o que o homem conhece, o que julga conhecer, o que suspeita, o que imagina e o que nem sequer lhe ocorre que exista (Lins, O15, p. 135).

Tal como Vasco da Gama,  vê a máquina “cos olhos corporais” (Camões, 1931, Canto X, p. 348, estrofe 76, verso 2). Mas não só isso. Sua carne é completamente impregnada pelo teor do artefato, de modo que se pode falar de uma reversão sensível operada pela máquina osmaniana, cuja meta maior é preparar o *corpo*, mais que a mente e o espírito, de  para os fabulosos desdobramentos de um futuro já em curso. Na fronteira espaço-temporal em que a máquina se lhe entremostra, ela própria se converte em limiar – foz, manancial, nascedouro –, terrível ponto de convergência entre disposições díspares. Como a anfisbena e sob o sortilégio do emarame, agraciada pela potência bifronte do deus Jano, verdadeiro patrono de *Avalovara*,  pode mover-se para frente e para trás no tempo, promovendo uma circularidade temporal que condiz com o movimento narrativo do próprio romance.

Se, como disse Hansen, da máquina do mundo camonianiana emana o Amor como *virtus unitiva*, virtude que congrega o todo, a máquina osmaniana não menos prodigaliza um Eros de alcance cósmico, na medida em que, ao expandir o corpo de ☉, plenipotencializando-o para o rito carnal, incute-lhe propriedades extraordinárias, que descerram vias de acesso a experiências únicas. Ela própria registra a excepcional abertura que se processa em seu corpo, verdadeiramente escancarando-o:

Eu abro as narinas, eu abro os olhos, eu abro a boca, eu abro os braços, eu abro as mãos, eu abro os poros, eu abro a garganta, eu abro as artérias, eu abro um espaço, eu abro passagem, eu abro as alas, eu abro as asas, eu abro uma fruta, eu abro uma lucarna, eu abro as janelas, eu abro um portão, eu abro uma rua, eu abro uma clareira, eu abro uma vereda, eu abro uma estrada, eu abro uma fenda, uma vala, um sulco, uma cova, um rego, uma frincha, uma brecha, as pernas, abro as pernas, as coxas, os pés, os joelhos, abro o sexo e ele invade a minha a carne. Lanço um grito de júbilo (Lins, O 21, p. 242).

Esses dons são ofertados a Abel no intercuro sexual, de modo que, sendo admitido ao corpo de ☉, ele vivencia o sexo como abertura total e irrestrita, condição de possibilidade para as realizações que, somente unidos pelo Amor, os amantes lograrão atingir. É de notar que *conhecimento e gozo pleno do sexo* não só não se separam como somente se obtêm como fruto de *um mesmo e único ato*. A reciprocidade entre corpo e espírito é total:

[...] abrem-se as coxas e revela-se o acesso, a entrada, a via, o esconderijo, o N, o centro, emergindo entre alvuras e negrume, o bico rubro e as múltiplas dobras violáceas, satura o ar um cheiro forte de vinho, de rosas frescas e de chifre queimando, [...], avanço, as noções de abertura, de ingresso e de conhecimento fundem-se no ato de avançar e descer lentamente sobre ela [...] (Lins, E16, p. 399).

No Canto IX do poema de Camões, os portugueses são agraciados com uma experiência que lhes regala o corpo como retribuição pelo engrandecimento da nação lusitana. “Com mil refrescos e manjares, / com vinhos odoríferos e rosas”, em “formosos leitões” e “com mil deleites não vulgares” (Camões, 1931, Canto IX, p. 304, estrofe 41, versos 4 e 5), são recebidos na “Ilha de Vênus” (*Ibid.*, p. 322, estrofe 95, verso 8), em floresta sagrada a Deusas (*Ibid.*, p. 314, estrofe 69, verso 4), onde os esperam “as Ninfas amorosas” (*Ibid.*, p. 304, estrofe 41, verso 6), dispostas a dar “o que deu para dar-se a natureza” (*Ibid.*, p. 316, estrofe 76, verso 4). Cessados os jogos sexuais, já no Canto X, “conformes e

contentes” sobem os navegantes para os “paços radiantes” do Palácio de Tétis, a fartarem-se dos “altos manjares excelentes”, “aparelhados” para a “cansada natureza” lhes restaurar (Camões, 1931, Canto X, p. 323, estrofe 2). É depois das “iguarias suaves e divinas” (*Ibid.*, p. 324, estrofe 3, verso 5), de “mil práticas alegres” (*Ibid.*, estrofe 5, verso 1) e da longa profecia sobre as vitórias portuguesas no Oriente, cantada pela “bela Ninfa” qual “angélica Sirena” (*Ibid.*, p. 325 e 324, estrofes 6 e 5, versos 1 e 8, respectivamente), que Tétis leva Vasco da Gama ao cume do monte para a visão da máquina do mundo. Satisfaz-se, primeiro, “a corporal necessidade” (*Ibid.*, Canto X, p. 348, estrofe 75, verso 1), para somente então “subir-se” ao nível do conhecimento. Na “harmonia e doce suavidade” que se seguem ao banquete, Tétis

[...] de graça ornada e gravidade,
Para que com mais alta glória dobre
As festas deste alegre e claro dia,

considera o “felice Gama” apto e pronto para a extraordinária epifania (*Ibid.*, p. 348, estrofe 75).

Os dois eventos – satisfação carnal e edificação espiritual –, conquanto atrelados um ao outro pela sucessividade, são distintos e têm lugar em órbitas diferenciadas. Ainda assim, é curioso observar que, tais como expostos os dois momentos, a orgia dos prazeres corporais atua, de certa forma, como rito de passagem para a grande revelação mental “do transunto do Mundo” (*Ibid.*, Canto X, p. 349, estrofe 79). Na própria linguagem da deusa, a celebração do espírito vem *dobrar* as festas do corpo, de modo que um traço de união as solidariza.

No romance de Osman Lins, por sua vez, os dois episódios separados em Camões – a Ilha dos Amores, espécie de Paraíso Terrestre, e a Máquina do Mundo, visualização privilegiada do Empíreo, o Paraíso Celeste –, se fundem de maneira inextricável. A complexa preparação do corpo de ☉, levada a cabo pela máquina do mundo, é propiciatória e indispensável para a consumação apoteótica do rito carnal, com a consequente conquista do Paraíso, que se faz, *simultaneamente* terrestre e celeste. A máquina do mundo osmaniana, “semelhante a uma esquadra completa, de luzes apagadas, suspensa no ar e manobrando lenta, em círculo” (Lins, O15, p. 135-136), ainda

engendrará outros prodígios. Diretamente oriunda de seu miraculoso operar, por exemplo, eclode a força oracular que se instala em ☉, não no eco de sua mente, mas na carnadura concreta de seus órgãos e tecidos:

Distingo, claramente, e de súbito, palavras soltas, tão próximas como se fossem ditas no meu quarto. Então, percebo-me inundada, povoada de vozes, vozes no meu sangue, nas costelas, nos maxilares, nos cabelos, nas unhas, muitas vozes. Gritos e palavras nadando e revoando em mim, eu invadida por uma multidão de vozes, desfeita em vozes (Lins, O15, p. 136).

Este, contudo, já é assunto para novos e multifacetados desdobramentos. Para efeito deste ensaio, encerramos aqui o giro da máquina, tecendo apenas umas breves notas finais.

Em primeiro lugar, nunca é demais realçar a vitalidade da poesia de Camões, cujos fios continuam a se entremar de maneira vigorosa na literatura de todos os tempos. Apenas para ficar no âmbito das máquinas do mundo brasileiras, vale lembrar, ainda, a de Haroldo de Campos, *A máquina do mundo repensada*, em que a metafísica é substituída pela física quântica, e a teoria do *big-bang* assume o centro do teatro cósmico. Penso também que um poema como *Un coup de dés*, de Mallarmé, “arquitetural e premeditado” (Mallarmé, 1979, p. 663), realiza, qual máquina do mundo, o sonho acalentado por ele de fornecer uma “explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência”, conforme escreveu em sua “Autobiografia”, em carta enviada a Paul Verlaine (*Ibid.*).

Em segundo lugar, cumpre sublinhar o engenho construtor de Osman Lins no modo de entretecer referências de vária ordem dentro do arcabouço estrutural de seu romance. Homenagem a Camões e simultaneamente aproveitamento oportuno de uma imagem de alta eficácia plástica e conceitual, a máquina do mundo é admiravelmente entranhada na linha narrativa de ☉, assumindo propriedades poéticas que estão no DNA da obra.

Dois termos anteriormente citados, verdadeiras chaves hermenêuticas do romance, prestam-se a evidenciar esse procedimento de apropriação. Um deles é a *birrefringência*: a máquina osmaniana promove uma *segunda refração* na máquina camoniana, direcionando-a, diversamente potencializada, para novas sendas de

significação. A imagem original abre-se, duplica-se, é ela mesma e outra coisa, propensa a novas sementeiras.

O outro termo é *ensambladura*. Para além dos sentidos já elencados, ensamblar significa *fazer labores em*. Nesta perspectiva, o verbo adquire um fundamental carácter artístico. Mais precisamente, ensamblar é *unir peças fazendo encaixar suas partes, construir uma coisa ajustando as partes que a compõem de modo a formar um todo coeso*. O verbo é especialmente usado no jargão dos carpinteiros. Agora, além de poder apreender a *fabricação* de ambas as máquinas, a palavra alcança uma órbita metapoética, que descortina o romance *Avalovara* como confecção talhada sob um “rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (Lins, S4, p. 20) e como constructo que admite a introdução de elementos exógenos, de cujo encaixe preciso no ambiente romanesco resultará um todo mais amplamente dotado de possibilidades de capturar “aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (Lins, R9, p. 62).

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**. 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição Nacional. Lisboa: Imprensa Nacional, 1931.

CAMPOS, Haroldo de. **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Ética e estética em *Avalovara*. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, n. 40, p. 86-104, jul.-dez. 2018.

FREIRE, Laudelino. **Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2. ed., 1954.

HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo (Camões). **Artepensamento**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/a-maquina-do-mundo-camoes/>. Acesso em: 6 mai. 2023.

HANSEN, João Adolfo. Máquina do mundo. **Teresa. Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 19, p. 295-314, 2018.

LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 2. ed., 1974.

MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres complètes**. Paris: Éditions Gallimard, 1979.

Recebido em 05/07/2024.

Aprovado em 05/08/2024.