



**VISÃO CIRCULAR  
DO UNIVERSO: UMA  
ROTA DO IMAGINÁRIO  
MEDIEVAL NAS  
NARRATIVAS DE  
*NOVE, NOVENA,*  
DE OSMAN LINS**

Rosana Teles

Osman Lins tem sido reconhecido pela crítica, brasileira e internacional, como um autor que inova o processo de escrita de textos ficcionais. As inovações são resultado de uma ampla leitura de mundo e de reflexões acerca da simbiose entre o homem e o Universo. Essa nova, ou talvez, como diz o autor, mais amadurecida cosmovisão começa a se impor em termos estéticos com *Nove, novena*, daí a razão de alguns estudiosos considerarem que esse livro inaugura uma nova fase na carreira do escritor. As transformações suscitadas vão muito além do uso de recursos gráficos, como o emprego de sinais identificadores de personagens, o que quebra a linearidade da leitura e exige maior atenção do leitor. Elas estão no nível da estrutura do texto. Por vezes, em uma mesma narrativa, tem-se um painel de contos entrecruzados em meio a um conto central, conforme ressalta Rosenfeld. No trabalho de ficção, há sempre refletido o íntimo do autor, com suas angústias, seus anseios, sua forma de ver e sentir o mundo. Os fatos narrados são símbolos de questões que preocupam o escritor. Esse era o pensamento de Osman Lins. A visão perspectívica das coisas, por exemplo, incomodava-o muito. Por isso, ele buscava em suas obras conquistar uma visão intensa do Universo, a qual, à maneira do homem do Medievo, considerasse a relação entre o ser humano e o cosmos.

Na cosmovisão medieval, a circularidade tem grande relevância, visto que está presente no Inferno, no Purgatório e no Paraíso – os três “ambientes” do imaginário cristão. O ontológico texto de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, testemunha a forma do homem do Medievo ver o mundo. O Inferno dantesco é descrito como uma espiral, “que faz descer sinuosamente por um longo dia em direção à noite” (Wertheim, 2001, p. 42). À medida que se descem os círculos, o ambiente vai ficando mais apertado, pois vai se chegando às entranhas dessa região tenebrosa, ao centro do mundo satânico. Tal qual o Inferno, o Purgatório tem uma forma circular. É retratado como uma montanha na qual constam os círculos correspondentes aos pecados veniais. No topo desse monte, fica o Éden, o Paraíso terrestre, também circular, espécie de ilha associada ao Jardim do Éden bíblico. O Paraíso propriamente dito fica numa região esférica. A Terra se localiza no centro dessa região e é acompanhada por nove planetas, céus para o Medievo, os quais dão voltas em redor da Terra. Uma referência a movimentos que, em essência, são circulares.

Wertheim mostra que, para os cristãos medievais, havia um espaço para o corpo e outro para a alma. Existia, portanto, o espaço físico e o metafísico, e em ambos o homem, criado à imagem e semelhança de Deus, ficava no centro. A Terra estava no centro do Universo, cercada pelas esferas celestes; acima do homem estavam os anjos, querubins, serafins, arcanjos, e abaixo, os animais, as plantas, os seres inanimados. O ser humano estava, então, entre o Céu e a Terra, entre o material e o imaterial. E Deus, o Criador, estava além desses espaços, além dos astros, numa região etérea – o *Coelum Empireum Habitaculum Dei*.

## OS CONFUNDIDOS

O tempo cíclico e fechado afirma no múltiplo  
o número e a intenção do uno.

Georges Gusdorf

No texto “Os confundidos”, quarta narrativa de *Nove, novena*, os símbolos cíclicos são uma via que permite evocar a ideia de ausência de divisão. Essa indivisibilidade é expressa desde o título da narrativa, no qual o vocábulo “confundidos” denota mistura, fusão. O emprego do artigo “os”, inclusive, substantiva a palavra subsequente, fazendo-a perder o caráter de adjetivo. Ou seja, confundido não é mais uma qualidade do homem ou da mulher, porque já se tornou a natureza, a essência deles.

A confusão de identidade é vivenciada por um homem dono de um ciúme doentio e por sua esposa, uma mulher incomodada com a desconfiança do marido. A narrativa tem uma estrutura dialógica, o que acaba sendo um recurso para que a confusão não seja simplesmente contada ao leitor, mas para que ela mesma se mostre, com toda a sua força.

- Bastou eu me afastar algumas horas, para recomeçar outra vez. Então tudo que faço é o mesmo que olhar nos olhos de um cego?
- Quero explicar.
- Prefiro não ouvir.
- Tenho de ouvir. (Lins, 1994, p. 64)

O emprego do verbo “ter” na primeira pessoa do singular, quando deveria estar na terceira, visto que a fala é direcionada à mulher, é um indício da mistura vivenciada pelo casal. A emissão de um “eu” no lugar de um “você” denota mais que uma simples troca de pronomes; revela uma confusão que se impõe de dentro para fora. Em outras palavras, uma confusão sem rédeas, que por esse motivo se impõe. No decorrer da narrativa, a miscelânea de pessoas gramaticais se intensifica; conseqüentemente, a heterogeneidade vai se apagando, e o círculo vai se completando.

Dirigi-me ao quarto de dormir, permaneço na sala, com vagarosos gestos ponho o *negligé*, afago o rosto, a barba começa a apontar, vol-

to para junto de mim, são leves meus passos, continuo sentado, não me levantei. (Lins, 1994, p. 67)

A ausência do sinal de travessão nesse trecho sugere que a confusão se realiza em sua plenitude, por isso a impossibilidade de se utilizar adequadamente o marcador para o discurso dele ou para o dela. Afinal, quem emite essa fala? Decerto, não é ele, nem ela, tampouco um “nós”. Não seria um “eu” que é o encaixe dos dois, um todo indissociável?

Na sequência do texto, um marcador, –, passa a predominar, outra comprovação da intensidade da mistura entre o marido e a esposa. Perde-se, desse modo, mais um indicador de quem fala, uma vez que os verbos e os pronomes não mais informam seguramente as pessoas do discurso. É como se a “desordem” na gramática refletisse um estado da alma; ou talvez as questões da gramática não deem conta do âmago do ser. É preciso recorrer ao símbolo.

A simbologia da circularidade está presente em toda a narrativa. A recorrência do prefixo “re” dá um caráter de ação repetida: “regirando”, “recomeçar”, “recomeço”, “revi-me”, “reencontrar”. No caso do vocábulo “regirando”, além do prefixo, a própria natureza semântica do radical da palavra dá uma ideia de ciclicidade, esta, aliás, reforçada pelo emprego do gerúndio. Ademais, o verbo “gitar” é também frequente na narrativa, assim como construções e vocábulos que atestam a simbologia cíclica:

recordei o calor de nossas peles depois do meio-dia.

– O que senti, o que sinto, é igual ao que me sucedia quando era menino e ficava sozinho.

Alguém abre as cortinas, corre as vidraças, e tudo permanece como antes, aqui é o inferno, o ar petrificado betuma esta janela aberta, aqui é o inferno. (Lins, 1994, p. 65, 66, 69)

A alusão ao Inferno traz à tona imagens do sombrio, do que é mau, de ambiente fechado e sufocante, tanto que alguém abre as cortinas em busca de ar, de vida, de luz. Mas o ar é petrificado e ele betuma a janela, no contexto, a única possibilidade de saída do Inferno. O betume remete à viscosidade, às trevas, à ausência de paz. A petrificação indica a falta de mobilidade, no caso, a prisão que o ambiente infernal representa:

- É o inferno. Acho que as pessoas, às vezes, sem o saber, são lançadas em vida no inferno. Ficam girando em roda, passando eternamente sobre os mesmos pontos. Quero sair disto, não foi de modo algum para este sofrimento que meu corpo reagiu à morte. Mas como, se perdi a identidade e não sei mais quem sou? (Lins, 1994, p. 69)

Para Wertheim, quando se chega às entranhas do pecado, aprende-se que “o Inferno é um lugar que fazemos para nós mesmos” (Lins, 1994, p. 43). Com relação ao casal confundido, pode-se dizer que a desconfiança, o ciúme excessivo e a ânsia de possessividade do homem constituem os grilhões que aprisionam a um ambiente que não se assemelha ao Inferno, é o próprio Reino Infernal.

Somos como dois corpos enterrados juntos, roídos pela terra, os ossos misturados. Não sei mais quem sou.

– É porque nos amamos. Estamos confundidos, cada um é si próprio e também é o outro.

Isso não é amor. Não se perde a identidade no amor. (...) No amor, pelo contrário, devemos reencontrar nossa identidade perdida. (Lins, 1994, p. 69)

A imagem do Inferno é reincidente. Os corpos enterrados e roídos pela terra deixam transparecer uma cosmovisão semelhante à medieval, porque o espaço tenebroso, infernal está associado a um “buraco” na Terra. A morte é condição para o enterro, e este não é simbolizado como um buraco no chão, na terra? No texto em apreço, a contraposição ao mundo da prisão é estabelecida pelo amor, indício de leveza, possibilidade de reencontro com um eu perdido, por consequência, possibilidade de superação, de abandono, de vitória sobre um eu maculado. Uma associação à postura diairética, que considera um oxímoro o sagrado e o profano.

Levanto-me, os olhos pesam de sono, vou ao micróbio, levo um tempo enorme comprimindo o botão niquelado, ouvindo o jato violento da água, sentindo prazer nisso, deito-me. Giro em torno do leito posto no meio do quarto. Giro, interminável giro, e este caminhar é o mesmo que beber, devagar, um vinho insinuante. (Lins, 1994, p. 68)

A ação de girar repetidamente evoca os símbolos cíclicos, os quais, segundo Durand, materializam o desejo de domesticar o devir, por meio da repetição de instantes. Para esse antropólogo, “o círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço” (Durand, 2001, p. 323).

Em “Os confundidos”, a circularidade significa ora a ausência de divisão, ora o constante recomeçar. O girar em torno do leito, centro do quarto, sugere a busca da própria identidade, perdida com a fusão entre o “eu” e um “outro”. Provavelmente o leito seja a representação da confusão, da mistura entre ele (-) e ela (-). Por isso o giro é interminável, a confusão já se fez, e a ação de caminhar se assemelha a beber um vinho. Bebida remete à digestão, e essa se associa à intimidade, à entrada no interior de cada um.

Giro em redor do leito no qual estou prostrada, respiramos com dificuldade, não com exaltação, mas fatigadamente. Gostaria de ignorar estes passos que me cercam, passam em torno de mim ataduras de aflição, terror e desamparo, desejaria sentar-me, ou deitar-me, desejaria ser o que desejo ser, estou prostrada, falta-me ânimo até de erguer a voz, pedir que cessem os passos. (Lins 1994, p.70)

O leitor também pode simbolizar o eu confuso, não o dele nem o dela, porque produto dos dois. A fadiga denuncia a tentativa de resgate da identidade, o desejo de saber quem realmente se é. A dificuldade de reencontro com o próprio eu é vivenciada pelos dois, – e .\_, fato revelado pela desinêcia de número da forma verbal “respiramos”. A roda vai girando, e o tempo vai passando, o círculo vai se fechando. As expressões “cercam” e “em torno de mim” ampliam a força do círculo, que, nesse contexto, aflige, oprime, faz cessar a voz de uma possível heterogeneidade, subjugada por uma fusão que comprime e vence.

- É mais de meia-noite.

- Muito mais. Não tarda a amanhecer. Outro círculo. O sol é redondo. Redonda é a terra. Em torno da terra fazemos uma volta; e a terra outra volta em redor do sol. E nós giramos, giramos e voltamos sempre ao mesmo ponto. (Lins 1994, p. 71)

O texto se inicia com a afirmação de que é quase meia-noite; finaliza com a constatação de que é muito mais de meia-noite e que o amanhecer

se aproxima – um círculo constituído pela própria estrutura da narrativa. Tem-se o final de um dia e o início de outro, a circularidade do ritmo temporal. A forma redonda do Sol e da Terra, bem como seus movimentos giratórios podem ser relacionados à constância dos movimentos circulares que o Sol faz em torno da Terra e esta faz em redor do Sol. As voltas são periódicas e inalteráveis, e fazem parte da dinâmica do cosmos. E o homem, na visão de Osman Lins, bastante contígua à visão medieval, é parte do cosmos; está, portanto, inserido nas leis que regem o Universo. Tomando as palavras de Paes (apud Lins, 1994, p. 209), “a poética de Osman Lins busca dar representação literária ao vislumbre de que o homem não é um joguete cujo destino seja regido pelas leis probabilísticas do acaso, mas um microcosmo sob o império da mesma simetria e número que regem a ordem do Universo todo”.

Nesta linha de raciocínio, o Sol e a Terra bem que poderiam simbolizar o homem e a mulher, personagens da narrativa em análise. Afinal, eles vivem a girar um em redor do outro, invariavelmente, e voltam sempre ao mesmo ponto: a fusão entre eles, a totalidade indivisa simbolizada pelo círculo.

Ao que se pode perceber, os regimes diurno e noturno da imaginação são simultâneos em “Os confundidos”. A postura de luta, resistência, embate é explícita na narrativa, ao passo que a busca da identidade também se faz bastante presente. O conflito do casal é intenso, por vezes chega a colocar o homem e a mulher numa posição diátrica. Ele com um amor obsessivo, sufocante até; ela a reagir a essa opressão. É como se ele fosse o macho que deseja manipular a fêmea, controlá-la, ser seu dono. O princípio ativo e o passivo, materializados pelos elementos Sol e Terra.

Não obstante o embate marido/esposa, há o encaixe dos opostos, o que origina um todo indivisível. Nesse caso, a luta se eufemiza em mistura, e a “queda” da individualidade se transforma em descida rumo ao autocohecimento. Em meio a tudo isso, irrompe a simbologia cíclica, tão comum ao imaginário do Medieval.

Para os homens da Idade Média, o Reino Celeste era esférico e essa forma representava o imutável, em oposição ao ambiente terrestre, onde tudo era mutável. Na forma de eles verem o mundo, a Terra também era uma grande esfera, pois eles acreditavam que o mundo físico representava uma porção, embora pequena, de uma realidade metafísica. Em “Os confundidos”, o círculo simboliza tanto a ausência de distinção, no caso, entre - e -, quanto o ritmo do Universo, no qual tudo gira e volta ao mesmo ponto.

## UM PONTO NO CÍRCULO

Não há mais nada além do círculo ou da esfera que, para a fantasia geométrica, apresente um centro perfeito.

Gilbert Durand

Do mesmo modo que se dava na Idade Média, na narrativa “Um ponto no círculo” a simbologia da circularidade tem uma conotação voltada sobretudo à ideia de completude. “O círculo é um ponto estendido; participa da perfeição do ponto” (Chevalier, 2000, p. 250). É a figura do movimento celeste, do ciclo anual reproduzido pelo Zodíaco. Não se pode desconsiderar o fato de que, apesar de o Inferno e o Purgatório de Dante terem uma forma arredondada e neles os ambientes serem divididos em círculos, o Paraíso é, com efeito, o reino das esferas. Na verdade, na cosmologia medieval, o Universo era uma grande esfera cujo ponto central era a Terra.

O título do texto osmaniano sintetiza o grande desejo de uma personagem, ou talvez não o desejo, mais que isso, a sua ânsia de vida. Identificada apenas por uma figura geométrica, um triângulo invertido, essa personagem vai agindo e retomando acontecimentos aparentemente desconexos, mas que, estabelecida a coerência entre eles, denunciam uma alma em busca de equilíbrio.

Protagonizam a narrativa ela e ele, um músico que mora em um quarto de pensão, local que serve de cenário para as ações realizadas pelos personagens. Porque errara o endereço, essa mulher chega ao quarto do músico e, encontrando a porta aberta – a passagem, então, livre – entra e se deixa envolver por um quadro em que há uma adolescente com um ramo florido nas mãos e com traços e vestuário que lembram Ana da Áustria.

A alusão a essa figura histórica suscita lampejos medievais, visto que a Senhora Maria Ana da Áustria, uma mulher virtuosa e casada com D. João V, era estéril, e suspeita-se que, por conta disso, o marido fizera uma promessa para, caso a esposa engravidasse, construir uma basílica. A verdade é que a rainha de Portugal teve filhos e o monarca mandou edificar o Palácio Nacional de Mafra, o mais importante monumento do Barroco português. Esse monumento foi inspirado na Roma papal e desenvolvido simetricamente. Engloba o Palácio, o Mosteiro, a Biblioteca e a Basílica, eixo central do conjunto arquitetônico de Mafra.

A construção de uma igreja é um meio de solidificar a fé e garantir a propagação de fiéis. Assim, mantêm-se vivos os preceitos do Cristianismo, conseqüentemente, todo um imaginário que envolve Deus e o Diabo, Inferno, Purgatório e Paraíso. Em se considerando a arquitetura barroca dessa Basílica, reforçam-se marcas da cultura do Medievo, já que o Barroco visava, prioritariamente, resgatar a hegemonia que a Igreja Católica conseguira durante a Idade Média. Com a soberania do Catolicismo, intensificar-se-ia o medo do pecado, por conseguinte, a busca incessante do sagrado.

Ademais, a abóbada de uma basílica remete à forma circular, do que decorre uma relação com o ventre materno, também redondo. Retoma-se, então, de um lado, a perfeição que o círculo representa; de outro, a renovação da vida, concretizada pela maternidade. Conforme ressalta Durand (2001, p. 248), “o espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade”.

A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro, a mulher cujo ramo florido gostaria de ter entre meus dedos. (...) Desejaria ser, em parte, como essa adolescente, e sustentar com doçura, ano após ano, também emoldurada, meu ramo sempre verde, sua corola imortal. Examino ainda a figura e me convenço: nossas mãos têm a mesma natureza. (Lins, 1994, p. 21)

É explícita a vontade de fixar momentos, de prender a vida, para que ela não corra das mãos. A referência ao ramo verde, bem como à moldura permite perceber esse desejo. As iluminuras, as telas, de certa forma, eternizam momentos, ideias, ações, pessoas. No que concerne aos ramos sempre verdes, seria possível relacioná-los à imortalidade, à glória; o emprego do advérbio de tempo reforça essa ideia. Na Idade Média, eles remetiam tanto à lógica quanto ao renascimento primaveril. Não estaria a personagem querendo renascer, por meio de uma entrega plena “às flores que pulsavam em seu corpo”?

Seu corpo desnudo, a cabeleira espalhada. (...) Contemplei o pelo de suas axilas, fulvos, úmidos. Exalavam um cheiro resinoso, de castanhas cruas. Traçando-se, entre elas 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, 1994, p. 26)

A simbologia desse vegetal também engloba a fidelidade do amante que se volta ao ser amado, numa atitude de contemplação. Por esse prisma, o girassol faz parte do esquema da embriaguez, do arrebatamento, do amor e da glória.

Chevalier destaca o princípio passivo das flores, porque elas são o receptáculo da atividade celeste, recebem, como se fossem taças, a chuva e o orvalho. Logo, é possível afirmar que no texto de Osman Lins o jarro que compõe o púbis tem um caráter de passividade e está à espera de seu encaixe. Uma realização do regime noturno do imaginário, no qual os opostos não se combatem e nem se excluem, complementam-se, fundem-se. “Somos dois corpos, somos um corpo. O olho verdadeiro colhe as minhas asperezas, minha imperfeição, o que sou de inacabado e, portanto, de contíguo à sua natureza”. (Lins, 1994, p. 27)

Nesse momento, o encaixe é pleno. Não há mais dois. Dá-se a fusão dos corpos, é como se a porção imperfeita de um fosse suprida com o que há de perfeito no outro. Sem dúvida, esses são instantes de sacralização dos corpos, do corpo, e tudo passa a ser regido pelo ritmo do cosmos. Uma dança. Um hino:

Antes de virmos, juntos, para a cama, carreguei-a até o centro do quarto; queria ver sob as réstias o tecido e os tons de sua pele. Notei que o sol havia desaparecido e ouvi a chuva macia, batendo nas telhas. Pelo modo profundo como respirou, achei que também escutava, naquele mesmo instante, suspensa nos meus braços, o som que me houvera escapado. (Lins, 1994, p. 26)

O quarto da pensão se constitui no mundo desses amantes. Além deles, não há mais ninguém nesse ambiente. E ele a leva ao centro, a fim de conhecê-la, de melhor vê-la. O Universo, e eles no centro. Sobre o tema da centralização, diz Eliade que “é ‘centro’, com efeito, todo espaço consagrado, quer dizer, todo espaço no qual podem ter lugar as hierofanias e as teofanias e no qual se verifica uma possibilidade de ruptura de nível entre o Céu e a Terra” (Eliade, 2002, p. 300).

A aparição da chuva, as águas ocultas no Céu, simboliza, como exhibe Chevalier (2000, p. 235), “influências celestes recebidas pela terra”. A chuva traz fertilidade, permite o brotar, a renovação da vida, a perpetuação da espécie. Ela prolonga a criação divina. Na cena descrita, o músico encontra-se em um jardim, o do corpo da amante, composto por girassóis e o jar-

ro do púbis. Corpo que, de certa forma, o preenche, porque serve de encaixe ao seu. Há, nesse caso, um intertexto com Adão e Eva no Jardim do Éden.

E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem. “Eis agora aqui, disse o homem, o osso dos meus ossos e carne de minha carne; ela se chamará mulher, porque foi tomada do homem”. Por isso o homem deixa o seu pai e a sua mãe para se unir à sua mulher; e já não são mais que uma só carne. (Gênesis, 2:22-24)

Adão não poderia ficar só, precisava de uma companheira que o completasse e o ajudasse. Deu nome a todos os animais, independente da espécie, mas ainda não havia uma auxiliadora ideal para ele. De uma costela retirada do homem, Deus criou a mulher, Eva, aquela que teria uma parte do corpo de Adão, aquela que seria o seu complemento. A partir disso, eles passaram a ser uma só carne.

No caso do texto “Um ponto no círculo”, os amantes se harmonizam em um momento específico, relativamente curto, porém demasiadamente intenso, tanto que eles também se unificam e conseguem sentir o equilíbrio. Seria, então, esse breve espaço de tempo a materialização da ruptura de nível entre o Céu e a Terra, conforme comentou Eliade? Desse ponto de vista, s teria experimentado, circunstancialmente, o seu objetivo de vida.

E depois? Que exércitos, areias e detritos cobrirão esta hora? Hoje, amanhã, sepultada ou não, ou evocada, ou esquecida, recuso-me a existir só em meu rigor; ou só em minha desordem. Seja esse momento, e assim minha existência, os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão. (Lins, 1994, p. 29)

Para a cultura do Medievo, a geometria tinha uma importância extrema, afinal era uma das quatro artes matemáticas que compunham o *quadrivium*. No livro III de *As Etimologias*, Isidoro de Sevilha aponta a geometria como a disciplina que trata da magnitude e das formas. Desse modo, o ângulo dos geômetras ao qual se refere a personagem representaria a grandeza de uma vida, o “ponto” da magna forma. Por que não dizer da transcendência?

Em contrapartida, a tarde de amor também é associada aos bichos do furacão, vítimas de um efeito da natureza.

Um furacão assolou o litoral (...). Por mais que os animais terrestres deslizassem, corressem ou voassem, água e ventania eram mais rápidas. (...) Quase todos os répteis, anfíbios, pássaros aquáticos, quase todos os peixes que viviam nos lagos e lagunas tiveram sorte idêntica. Atirados à praia, os cadáveres foram sepultados num imenso lençol de aluviões e detritos, carregados pelas vagas. Continuarão ali por muitos anos; alguns serão redescobertos um dia, feitos pedra. (Lins, 1994, p. 26)

Embora tentassem se salvar e vencer a força da natureza, os animais demonstram a sua fraqueza, a sua impotência diante do que é maior, as leis naturais. Por isso, eles sucumbem e são “devolvidos” às vagas, local onde a vida se inicia. Nesse movimento de retorno – vir da água, voltar à água – forma-se outro círculo. Mas não há morte, há transformação. Os animais podem ser resgatados, evocados, vistos numa outra ótica.

Do mesmo modo que os animais do furacão, a personagem tem o seu lado de impotência diante do que lhe é superior: os limites da natureza humana. Desde que provou do fruto proibido, o homem passou a conviver com o paradoxo, o bem e o mal, a vida e a morte, o sagrado e o profano. A dualidade tornou-se inerente ao humano, retirando-lhe a condição de unicidade.

À semelhança dos animais que poderão ser redescobertos um dia, a personagem expõe a possibilidade de hoje ou amanhã ser evocada, caso alguma memória a resgate. Se isso vier a acontecer, que a sua desordem e o seu rigor sejam lembrados, a sua humanidade, enfim, esta que a obriga a seguir a vida com uma finalidade ímpar para os dias atuais.

em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete. Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia. (Lins, 1994, p. 22)

Querer converter a vida em círculo é desejar atingir o divino, o que está além do início e do fim. Numa visão medieval, o que está além do dualismo próprio do humano. Encontrar o Ponto desse círculo é atingir o equilíbrio buscado pelos geômetras. Provavelmente por esse motivo, o simbolismo do centro, do ponto do círculo seja recorrente na narrativa. A referência

ao centro do quarto, à sombra do umbigo, às rosetas dos seios volumosos evoca uma constelação de imagens que manifestam esse símbolo. A alusão ao trabalho dos talhadores góticos é outra forma de mostrar a determinação em busca da harmonia.

O estilo gótico, surgido no contexto do Medievo, tem como uma das principais características o arco ogival, estratégia utilizada para imprimir leveza ao ambiente e possibilitar a exploração da verticalidade. A arquitetura gótica estava pautada nos princípios teológicos, tanto que as paredes das catedrais representavam a base espiritual, os pilares simbolizavam os santos, e os arcos e as nervuras seriam o caminho para o Salvador. Com os pilares de sustentação, as paredes tornaram-se mais leves e isso proporcionou a utilização de vitrais, intencionalmente coloridos para favorecer luminosidade ao ambiente, “fisgar” a atenção dos fiéis e ensinar às pessoas os relatos contidos nas Sagradas Escrituras.

Tem-se, portanto, mais uma recorrência da simbologia do centro, já que o arco é um semicírculo, na arquitetura gótica, trabalhado com uma ponta. Além disso, os símbolos espetaculares, os ascensionais e os diátricos também se materializam na arte gótica, cuja intenção primeira era a elevação espiritual. Por isso, nas catedrais a verticalidade e a iluminação eram eminentemente exploradas. Era como se o luminoso tornasse manifesta a presença de Deus – luz primordial – em total oposição às trevas. Era a ordem em substituição à desordem; a vida superando a morte. “O Senhor é a minha luz e a minha salvação; de quem terei medo?” (Salmos, 27:1). “O perverso será arrancado da sua tenda, onde está confiado, e será levado ao rei dos terrores” então “da luz o lançamento nas trevas e o afugentarão do mundo” (Jó, 18:14).

O fato é que o alvo da personagem é superar a desordem e se basar no rigor. Mas esse será sempre o seu anseio, porque aos mortais não é permitido viver no equilíbrio divino. Ela e seu amante apenas experimentaram um momento de purificação, entretanto não conseguiram prendê-lo. É preciso se desprender totalmente das impurezas, para poder atingir a ascensão espiritual dos seres harmônicos, sacrossantos.

Nesse caso, é relevante lembrar que ela só percebeu o erro de endereço quando já havia subido até o décimo degrau. Haveria nisso uma relação com os degraus que uma alma precisa subir no Monte Purgatório? De acordo com Dante, só quando chega à décima parte do monte, o Éden, a alma tem a leveza necessária para sair do ambiente terrestre e se dirigir ao paraíso. E os amantes conseguem esse feito, conseguem se libertar, mesmo

que ocasionalmente, dos liames do corpo, transformam-se em um, e uno, atingem a plenitude. O Ponto entre eles, o triângulo e o quadrado.

Essa superação efêmera foi possível devido a uma qualidade que cada um dos personagens tem. Ela, o ímpeto de buscar o ponto no círculo; ele, um olho de vidro.

Por isto exulto ao perceber que o homem, a quem pela primeira vez encaro, tem um olho de vidro. Não se fazem olhos de para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas. [...] A perfeição de tão frágeis objetos está no rigor técnico, no ajustamento ao tecido vivo, na ausência de asperezas, no brilho discreto e sobretudo em não ver. Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. Assim talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico. (Lins, 1994, p. 23)

Na linha semântica do texto, o olho de vidro do músico tem uma simbologia vinculada ao imaginário medieval. O rigor técnico com que é produzido associa-se a um trabalho de geômetra. Além disso, conforme destaca a mulher, o olho de vidro não é como os olhos autênticos, capazes de ver a transitoriedade das coisas e se deixar envolver por ela. Ele ultrapassa os olhos humanos, ignora o corruptível, o falho, e enxerga o perene, o profundo, a lógica, o rigor. Contempla aquilo que escapa aos olhos mortais. Exatamente por isso ele é capaz de apreender a geometria.

Conforme se vê, não há dúvida de que o texto de Osman Lins traz marcas que revelam influência do imaginário medieval, sobretudo no que diz respeito ao círculo, presente do título ao último período da narrativa – “Tantas coisas mudavam (...) e o hino era o mesmo” (Lins, 1994, p. 29). A repetição de ações, gestos, pensamentos denotam ciclicidade, uma das vertentes do regime noturno do imaginário.

Os símbolos característicos da estrutura diurna eram mais frequentes no “mundo das imagens medievais”, especialmente os diaréticos. Já em “Um ponto no círculo”, os símbolos voltados ao noturno se sobressaem. Apesar da aparente oposição, os sinais da cultura da Idade Média se evidenciam no texto osmaniano, o qual se utiliza de imagens da cultura cristã medieval para “pôr em foco” questões da intimidade, da humanidade.

Consta em Wertheim (2001, p. 55) que “nenhuma metáfora pode descrever a fusão de corpo e alma na Unicidade que para os cristãos medievais era a fonte de tudo”. Na narrativa em análise, a unicidade é também uma conquista que presume superação, entrega. Neste texto, a busca é pes-

soal; no Medievo, o povo vivia com o intuito de alcançar a salvação, chegar ao Paraíso e encontrar o “ponto incandescente”, brilhantemente abordado por Dante. Mas o desejo coletivo exige o querer pessoal. Com Eliade (2001, p. 43), aprende-se que “o homem religioso deseja viver o mais perto possível do Centro do Mundo”, o maior objetivo da personagem que, em busca da completude, tenta converter a sua vida em círculo, e encontrar o Ponto.

É possível afirmar que um sentido de sacralidade perpassa todas as narrativas da novena osmaniana. Não se fala aqui de sagrado como religioso, visto que os dois não se confundem. O sagrado é, conforme diz Eliade, uma modalidade de ser no mundo, é o que se opõe ao profano. Nessa obra, é visível a crença no transcendente, na ordenação lógica, da qual o homem contemporâneo tem se distanciado. E quanto mais ele se distancia do sublime que encerra o Universo, mais ele se fragmenta e embrutece.

*Nove, novena* traz um tom de alerta, ou quem sabe de protesto, à visão não construtiva do mundo, do homem. Uma visão que se prende ao aqui e agora tal como aparecem, e esquece de recriá-los. Não é aleatório o ascetismo na obra, é uma postura diante da consciência de que o olhar puramente perspectívico tem fragilizado os liames entre o homem e o Universo, e por isso o destino humano tem sido, pouco a pouco, a autodestruição. Desse modo, é necessário buscar uma visão que ligue o disperso e o diverso, como fazia o homem do Medievo, embora, para isso, deva ser buscado o espírito medieval dos tempos atuais.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BÍBLIA *Sagrada*. Trad. dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Parma, 1979.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Hucitec Edusp, 1996.
- DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo: UNESP, 1999.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa: Presença, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GUREVITCH, Aron I. *As categorias da cultura medieval*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- LAUAND, Luiz Jean. *Educação, teatro e matemática medievais*. São Paulo: Perspectiva: 1986.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Nove, novena: narrativas*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

----- . *O nascimento do purgatório*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Estampa, 1995.

LOYN, H. R.(org.). *Dicionário da idade média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

PAES, José Paulo. “Palavra feita vida”. In: LINS, Osman. *Nove, novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

WERTHEIM, Margareth. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

