

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos

**OSMAN LINS**

A ECONOMIA DA NATUREZA E A TERRA POR VIR

Belo Horizonte

2015

João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos

**OSMAN LINS**

A ECONOMIA DA NATUREZA E A TERRA POR VIR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários - da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de doutor.

Área de concentração: Literatura Comparada e Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra<sup>a</sup> Vera Lúcia de Carvalho  
Casa Nova

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

L759.Ys-o Santos, João Guilherme Dayrell de Magalhães.  
Osmans Lins [manuscrito] : a economia da natureza e a terra por vir / João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos. – 2015.  
380 f., enc.: il., p&b.

Orientadora: Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 359-380.

1. Lins, Osman, 1924-1978. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Animais na literatura – Teses. 3. Natureza na literatura – Teses. 4. Literatura e filosofia – Teses. I. Casa Nova, Vera. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341

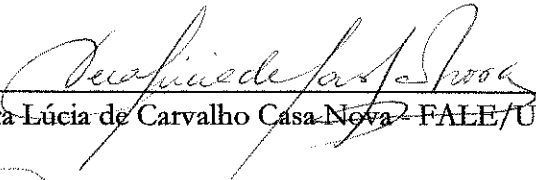


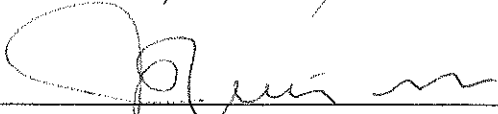
Tese intitulada *Osman Lins: a economia da natureza e a terra por vir*, de autoria do Doutorando JOÃO GUILHERME DAYRELL DE MAGALHÃES SANTOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

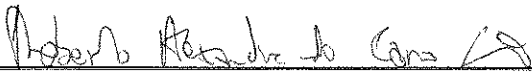
**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

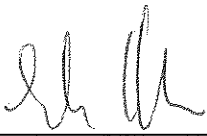
**Linha de Pesquisa:** Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:


  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa-Nova - FALE/UFMG - Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva - UFRJ

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 20 de março de 2015.

*Para Marina,*

*por tornar possível que aquilo que resta inexplicável tenha, também, o nome de amor.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Vera Casa Nova pelo acolhimento, pelo trabalho/orientação e pelos cursos oferecidos. A FAPEMIG me forneceu as condições que julgo serem fundamentais e sem as quais esta tese jamais seria possível: dedicação exclusiva possibilitada pelo recebimento de uma bolsa. O auxílio financeiro da CAPES me permitiu seis meses em Paris de grande importância para esta pesquisa e para minha formação, e por isso também agradeço a esta instituição. Durante esta estadia tive a singular oportunidade de ser orientado e acompanhar os cursos de Emanuele Coccia, a quem deixo um especial agradecimento não apenas pelos trabalhos e pela amizade, mas, sobretudo, por escrever uma obra que mudou minha vida e marcou profundamente esta pesquisa. Por esta mesma razão agradeço a Fabián Ludueña Romandini, cuja generosidade e abertura à conversa foram fundamentais. Agradeço profundamente à minha família, especialmente minha mãe, Mírian Dayrell, pelo profundo amor e pelo apoio incondicional na matéria e na alma. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Aos professores deste programa Ram Mandil, Reinaldo Marques e Maria Esther Maciel pelas disciplinas oferecidas. Sou grato à professora Leda Martins, cujo apoio me foi fundamental. Agradeço aos professores Roberto Said e Jacyntho Lins Brandão pelo conhecimento compartilhado, sobretudo na banca de qualificação e na final. Para Emílio Maciel deixo um enfático agradecimento pelo diálogo durante o SPLIT e pela participação na banca final, motivo pelo qual agradeço, também, à professora Flávia Trocoli. Agradeço ao professor Raúl Antelo pelo debate ao longo destes anos e pela leitura encorajadora desta tese. Agradeço aos colegas e amigos Ana Chiara, Pádua Fernandes, Alexandre Nodari, Gaby Friess Kitsh, Victor da Rosa, Vânia Baeta, João Rocha, Marco Túlio Ulhôa e, de forma preciosa, ao caríssimo Fabian Remy. Agradeço enfaticamente aos funcionários da Casa Rui Barbosa, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP e da *Bibliothèque Nationale de France* (BNF). Agradeço aos pesquisadores, intelectuais e demais interlocutores que conheci através da *internet* pelas conversas e conhecimento compartilhado. Por último, e não menos importante, agradeço a Marina Câmara pelo amor, pelo companheirismo sem ressalvas, pelos debates maravilhosos, pela imensa ajuda com esta tese, por uma vida inteira concentrada em alguns anos e que segue em dobras: nossos mundos são muitos.

*“Mudar é da natureza lei constante”*

Virgílio, *Eneida*

*“Que és terra Homem, e em terra hás de tornar-te.”*

Gregório de Matos

*“- É claro que ela não merece viver – observou o oficial –, mas isso é coisa pra natureza.*

*- Éh, meu irmão, mas a natureza a gente corrige e direciona, porque senão teria de afundar em superstições.”*

Fiódor Dostoiévski, *Crime e castigo*

## RESUMO

Esta tese visa expor e delimitar como o escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978), sobretudo nas obras *Nove, novena* (1966) e *Avalovara* (1973), postula o *pathos* em termos de animalidade – de onde é oriunda uma complexa disposição ecológica de sua literatura – e, por outro lado, propõe, de maneira crítica, um inventário de *técnicas do homem* transfigurado, por sua vez, naquilo que se reúne sob o caráter de ordem e rigor como, por exemplo, a alquimia, a geometria, o olho de vidro e a temperança, entre outros. Avultamos que a relação entre cultura e natureza em sua obra seja ponto coincidente em uma importante parcela de sua fortuna crítica, embora reste não explorada de maneira exaustiva: para tanto, realizamos, seguindo os passos desta mesma fortuna crítica, uma arqueologia deste tópico em seus textos a partir da qual se tenciona que ele advém, principalmente, de uma crítica de Lins à adesão de Carl Jung (arquétipo) e dos *nouveaux romanciers* franceses (realismo subjetivo) à fenomenologia de Edmund Husserl, assim como da oposição entre caos e ordem, sensível e inteligível, corpo e espírito, passivo e ativo, negativo e positivo, física e metafísica no cânone ocidental (Platão, monoteísmo, Dante). Doravante inferimos determinada passagem crítica do escritor por esta tradição, que resumiríamos como a acusação de uma *economia da natureza* na civilização, assim como, a partir de então, propomos maior aderência de Lins à tradição poético-literária latino-americana (principalmente à obra de João Cabral de Melo Neto) e aos procedimentos dos povos indígenas exemplificados por cronistas, antropólogos e demais estudiosos, o que resulta, por sua vez, numa intensificação da experiência sensível e na reinvenção constante da relação dos homens com o ambiente circundante, ambas estabelecidas por meio do advento da *sombra* em sua literatura. Alocaremos tais procedimentos, finalmente, sob a proposição osmaniana de uma *terra por vir*.

**Palavras-chave:** Osman Lins; cultura; natureza; economia.



## ABSTRACT

This thesis aims at expose and define how Osman Lins, a writer from Pernambuco (1924-1978), suggests the *pathos* in terms of animality, especially considering the works *Nove, novena* (1966) and *Avalovara* (1973). In these works we encounter a complex ecological disposal and, on the other hand, there is a critical proposal, an inventory of *anthropo-technologies* under the character of order and accuracy, present in themes such as alchemy, geometry, the glass eye and temperance, among others. We emphasize that the relationship between culture and nature in his work is a coincident point, significantly present in the literary criticism inspired by his books, although exhaustively unexplored. To this end, we conducted, following the footsteps of this literary criticism, an archeology of this topic in his texts. Moreover, it is intended that the topic stems mainly from Lins' criticism on Carl Jung's (archetype) and the French nouveaux romanciers (subjective realism) attraction to the phenomenology idea of Edmund Husserl, as well as the opposition between chaos and order, sensitive and intelligible, body and spirit, passive and active, positive and negative, physics and metaphysics in the Western canon (Plato, monotheism, Dante). Henceforth, we infer the writer's (Lins) passage through this tradition, which we could summarize as the charge of an *economy of nature* in civilization. From that point in time, we propose a stronger adherence of the author to poetic-literary Latin American tradition (especially in the work of João Cabral de Melo Neto) and to procedures of indigenous peoples exemplified by chroniclers, anthropologists and other scholars, resulting in an intensification of sense experience and constant reinvention of man's relationship with the surrounding environment. Both of these relationships are established by the advent of the *shadow* as an element in his literature. Finally, we will allocate such procedures under the "Osmanian" proposal of the *land to come*.

**Keywords:** Osman Lins; culture; nature; economy.

## RÉSUMÉ

Cette thèse se propose de cerner et d'exposer comment l'écrivain Osman Lins (1924-1976), de l'état du Pernambuco, en particulier dans les œuvres *Nove, novena* (1966) et *Avalovara* (1973), postule le *pathos* en tant qu'animalité – d'où provient une disposition écologique complexe de son œuvre littéraire. D'autre part, et de façon critique, son œuvre propose un inventaire de *techniques de l'homme* transfigure dans ce qui tient de l'ordre et de la rigueur, comme par exemple l'alchimie, la géométrie, l'œil de verre et la tempérance, entre autres. Nous postulons que le rapport entre culture et nature dans son œuvre est présent dans une partie de la critique, bien qu'il ne soit pas exploré de façon exhaustive. De ce fait, nous réalisons, en suivant les pas de cette critique, une archéologie de ce sujet dans ses textes, à partir de laquelle il se dégage que ce rapport entre culture et nature provient, principalement, du fait que Lins critique Carl Gustav Jung (archétype) et les nouveaux romanciers français (réalisme subjectif) pour leur adhésion à la phénoménologie d'Edmund Husserl, aussi bien que l'opposition entre chaos et ordre, sensible et intelligible, corps et esprit, passif et actif, négatif et positif, physique et métaphysique dans le canon occidental (Platon, monothéisme, Dante). Nous en déduisons un passage critique de l'écrivain par cette tradition, que nous pourrions résumer comme l'accusation d'une économie de la nature dans la civilisation. Partant de là, nous évoquons également l'adhésion de Lins à la tradition poético-littéraire latino-américaine (surtout à l'œuvre de João Cabral de Melo Neto) et aux procédés des peuples indigènes, pris en exemple par des chroniqueurs, des anthropologues et autres chercheurs, ce qui résulte, à son tour, dans une intensification de l'expérience sensible et dans la réinvention constante de la relation des hommes avec l'environnement, toutes deux établies par l'avènement de *l'ombre* dans sa littérature. Finalement, nous placerons de tels procédés sous la proposition "osmanienne" d'un *monde à venir*.

**Mots-clés:** Osman Lins; culture; nature; économie.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Caligrama sem título</i> , Guillaume Apollinaire.....	229
Figura 2 – <i>O impossível</i> , Maria Martins.....	230
Figura 3 – <i>O palíndromo Sator arepo tenet opera rotas</i> , de autoria desconhecida.....	282

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
1.1. O sopro da sombra.....	21
1.2. O sopro na sombra.....	26
1.3. Uma arqueologia das ruínas: o que Osman Lins tem a ver com seus escritos?.....	30
2. <b>HOMEM, HERÓI:</b> perdido em um viveiro sombrio.....	38
2.1. Osman Lins e o mundo: breve arqueologia de <i>Nove, novena</i> .....	56
2.1.1. Osman Lins, o Brasil e a “arte despojada”: modernismo e regionalismo, anacronismo e antropocentrismo num sucinto comentário à <i>Guerra sem testemunhas</i> .....	68
2.2. “Entre os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão”: o olho.....	82
2.2.1. Interlúdio I.....	101
2.3. Um bicho de quatro mil e noventa e cinco olhos.....	104
2.3.1. Interlúdio II.....	134
2.4. A <i>zoé</i> celeste.....	140
2.4.1. Excerto teórico: alguns cárceres da Grécia.....	156
2.5. No interior dos homens, um elefante.....	167
2.6. O vidro e o inseto: do operário das ruínas, as possibilidade do mundo.....	186
2.7. Praia, limiar: a geo-literatura de Osman Lins.....	197
2.8. <i>Zoophilia</i> : amor à <i>zoé</i> .....	215
2.9. <i>Philia</i> : amor como <i>zoé</i> .....	230
3. <b>DA PERCEÇÃO PURA</b> .....	241
3.2. Do realismo subjetivo.....	243
3.1. Husserl, Roussel.....	250
3.2. <i>L’oeil de verre</i> x animismo.....	259
4. <b>AVALOVARA:</b> <i>te(net)</i> , o sensível.....	267
4.1. Fundo, quadrado, civilizado: I. O paraíso: <i>Avalovara</i> e Dante, comédia e tragédia. II. Abel e as amadas: Roos-cidades, Cecília-corpos, √- animais.....	293
4.2. Forma, espiral, o nativo: I. Natividade de √: <i>Avalovara</i> e <i>Quarup</i> , o erotismo contra a máquina do mundo. II. Julius, Janos.....	329

<b>A MODO DE CONCLUSÃO: Osman Lins e a polissemia.....</b>	<b>354</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>359</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>380</b>

## INTRODUÇÃO

*Nós, dois animais terrestres, macho e fêmea, lado a lado entre árvores e aves, sob o céu que pende como um grande seio, um seio azul e branco, onde bebemos nossa ração de júbilo.*

Osman Lins, *Avalovara*

Ao conquistar o primeiro lugar em um concurso promovido pela Associação Franco Cultural Brasileira, em 1960<sup>1</sup>, Osman Lins (1924-1978), escritor natural de Vitória do Santo Antão (PE), embarca, no ano seguinte – no qual, vale notar, seria publicado sua terceira obra, qual seja, *O fiel e a pedra* (1961) – em uma viagem à Europa cuja sede é Paris. Nos cadernos de notas desta excursão, editado posteriormente pela Civilização Brasileira sob a alcunha de *O marinheiro de primeira viagem* (1963), o pernambucano que, a partir de então, fixaria residência em São Paulo – precisamente, em 1962<sup>2</sup> –, testemunha o contato empreendido com os escritores envolvidos no movimento literário francês conhecido como “Novo Romance”. Até este momento, já haviam sido publicados *O visitante* (1955) e *Os gestos* (1957): aquele permitiria o escritor se firmar enquanto tal, vez que o concedera a vitória em importantes prêmios literários<sup>3</sup>; este dava sequência a um viés psicológico e subjetivista – ainda que como falência destas estâncias retratada, no texto, por meio da resignação e esvaziamento das personagens e(m) suas relações com o mundo – iniciado na primeira obra<sup>4</sup>. O momento, como caracterizaria, posteriormente, o próprio escritor<sup>5</sup>, é de transição: *O fiel e a pedra*, ao passo que continua uma tradição regionalista representada, no romance, por José Lins do Rego ou Graciliano Ramos – dando sequência à retratação de conflitos internos das personagens como acontecera nos livros predecessores –, instaura, por outro lado, procedimentos formais/métricos dos quais Osman Lins ainda não havia feito uso. Tem-se nesta obra, além disso, o uso do anacronismo, vez que o referido texto consiste em uma reescritura da *Eneida*, de Virgílio, inserindo-a no contexto do sertão nordestino de 1936.

<sup>1</sup> Cf. arquivos do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros, USP: OL.LIT.CLT – 008.

<sup>2</sup> “Só em janeiro de 1962 transferi-me para São Paulo” (LINS, 1979, p. 133), diz Osman Lins.

<sup>3</sup> Trata-se do prêmio Fabio Prado, do Prêmio Especial da Academia Pernambucana de Letras e do Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras. Tais premiações permitem que Osman Lins seja reconhecido nacionalmente como escritor promissor, oferece subsídio para abandonar a antiga profissão em um Banco, dedicar-se exclusivamente à literatura e se mudar para São Paulo, onde poderia ter vida cultura mais ativa.

<sup>4</sup> Vale notar que *O visitante* seria um dos contos de *Os gestos* e, uma vez que ganha maior volume, acaba publicado antes. É preciso lembrar que *Os gestos* também angaria o Prêmio Monteiro Lobato, em São Paulo, Prêmio Vânia Couto Carvalho em Recife e o Prêmio da prefeitura de São Paulo.

<sup>5</sup> Trata-se uma entrevista de Osman Lins a Veja em 1973, presente no livro *O evangelho na taba* (1979), na qual *O fiel e a pedra* é caracterizado como um livro de transição, ou seja, “o ponto para o qual converge tudo o que fiz antes e o ponto de onde parte tudo o que veio depois” (LINS, 1979, p. 168).

Posteriormente, o escritor realizaria inúmeras outras viagens ao velho continente, sendo todas elas igualmente subjazidas por roteiros rigorosos “do ponto de vista cultural”<sup>6</sup>, como declarava – uma destas excursões, inclusive, é inteiramente guiada por um itinerário que incluía, exclusivamente, a arte barroca, como nos lembra Regina Igel<sup>7</sup>. Entre palestras e visitas a museus e bens culturais, Osman Lins entrevista Alain Robbe-Grillet e Michel Butor, encontro este que marcaria sua formação intelectual. Não inopinadamente, portanto, que cinco anos após este contato, instaurar-se-ia, com a publicação de *Nove, novena* (1966), uma reviravolta na literatura do pernambucano da qual seus escritos posteriores seriam espécie de desdobramento e/ou intensificação. Se a relação com o “Novo Romance” – assim como a experiência da escritura de *O fiel e a pedra* – provocou um grave câmbio nos rumos do projeto literário de Lins, ou transcorreu como movimento proeminente a partir do qual uma nova compreensão de literatura e mundo sobreviriam, vale dizer, para todos os efeitos, que o escritor se declarava irredutível ao movimento dos literatos franceses, assim como objetava tal comparação quando, por ventura, a crítica literária a praticava.

Em um dos mais notáveis estudos sobre a obra do pernambucano, a saber, *Poéticas em confronto*, cuja tese não é outra senão sua proximidade em relação aos novos romancistas franceses, Sandra Nitrini concluía que estes, em alguma medida, atrelavam sua *práxis* literária à “redução fenomenológica” proposta por Edmund Husserl ao início do século XX. “Se os novos romancistas não colocam o mundo entre parênteses como Husserl”, nos diz Nitrini, “alguns deles não deixam, porém, de praticar de uma maneira criativa a redução fenomenológica nas suas minuciosas descrições”<sup>8</sup>. Robbe-Grillet, por exemplo, adotaria esta posição conscientemente por meio do uso das “descrições minuciosas e geométricas (...) responsáveis pela expressão *Escola do Olhar*”, a partir da qual se rechaça a interpretação tornando interditas, por fim, as ideias pré-concebidas, as “franjas da cultura”<sup>9</sup>, como afirma a pesquisadora da USP. Doravante, Nitrini conclui que “a perspectiva idealista e platônica de Osman Lins adequa-se ao seu projeto literário de colocar, na ordem do dia, a nostalgia da unidade perdida e o desejo de encontrá-la”, enquanto o enfoque fenomenológico dos novos romancistas se destina a “retratar a realidade em termos de subjetividade, já que para eles a natureza humana e do mundo é dinâmica e mutável.”<sup>10</sup> Enquanto o “Novo Romance” retratava a fragmentação do homem moderno reificado consequente da cisão de sua unidade

---

<sup>6</sup> LINS, 1997, p. 212.

<sup>7</sup> IGEL, 1988.

<sup>8</sup> NITRINI, 1987, p. 65.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 269.

primordial – ou seja, em um suposto *estado de natureza*, haveria identidade, *i.e.*, relação substancial entre homem e natureza – promovida, por sua vez, pelo sistema capitalista, Osman Lins reuniria os cacos desta subjetividade – apesar de consciente desta fragmentação – por meio da (re)integração de suas personagens à “natureza e (ao) cosmos”<sup>11</sup>. “Tal união concretiza-se através do convívio solidário entre homem e natureza” – embora não se trate da retomada da antiga e ingênua, como adverte Nitrini, ideia de “harmonia natural” – “numa atmosfera narrativa cujos princípios estruturais de estilização e abstração aproximam *Nove, novena* do mito”<sup>12</sup>, conclui. Deste modo, à subjetividade *hic et nunc* novo romancista (fenomenologia), Osman Lins *contrapõe* um eu “*atemporalizado*” e “*ubiquizado*” (Platão), e, o que restaria, finalmente, como ponto de contato de Lins com os franceses, afora o emprego da “geometria”, do “traço pictórico”, ou da “*descronologização e desdramatização*”<sup>13</sup>, seria o fato de as personagens, na literatura de ambos, encontrarem-se “*despsicologizadas e literalizadas*”<sup>14</sup>. A partir da assunção do “Novo romance” como ponto basilar do qual enceta seu trabalho, Lins, ao adicionar um aspecto “primitivista, idealista, platônico, barroco, moderno e romântico”<sup>15</sup>, sobrepujaria o movimento francês: conclusão derradeira de Nitrini.<sup>16</sup>

Em 1974 – dez anos antes, portanto, da circunstância comparativa de Nitrini –, ao refutar a relação com os novos romancistas, o próprio Osman Lins destacava que: o “*Nouveau roman* é uma corrente intelectualizada e civilizada. Eu tenho algo de intelectual”, afirmava, “mas sou primitivo. No sentido de que os instintos, as coisas elementares, o incompreensível

---

<sup>11</sup> A conclusão de Nitrini condiz com a exposta pelo escritor no ensaio *Guerra sem testemunhas* (1969a), que Osman Lins escreve três anos após *Nove, novena*. Dizia o escritor: “(...) nesta época de grandes fraccionamentos, pelo menos o escritor, praticante de um ofício unificador por excelência, recuse a ser também agente de fragmentação; possam as suas obras despertar a nostalgia da plenitude, subentendendo que o desconcerto do mundo não é definitivo.” (LINS, 1969a, p. 266) É preciso notar que Osman Lins, aqui, realizava uma crítica ao capitalismo como agente de uma ruptura entre homem e mundo/natureza, assim como era responsável por afastar os homens de e entre si. Assim, ele resolve fazer um elogio do ornamento como multiplicação de vínculos do homem com o mundo material, a *physis*. Neste momento, ele evoca uma diatribe tanto à arte que se pretende alcançar a inteligência ou a forma pura por meio da abstração, quanto àquela que se volta exclusiva e autonomamente sobre si, esquecendo-se do mundo: a percepção pura. Daí retira Osman Lins uma crítica ao antropocentrismo. Todavia, tudo se torna um tanto mais complexo quando Lins se propõe a definir, finalmente, o que seria o mundo, as coisas. Como veremos, ele diz que “o real é uma escuridão cegante”. E percebe, também, que, ao atribuir nome às coisas, podemos inventá-las novamente, mas, também, reduzi-las à morte, *i.e.*, caso este nome seja estanque e definitivo, a palavra última. Em relação à unidade, à organização do caos, Lins aventa que no momento em que o escritor está com a página em branco, antes de escrever, o mundo explode, retornando ao informe original. Daí, ele deverá reorganizar o mundo. Porém, esta reordenação leva em conta, portanto, tanto sua definição de coisas, mundo ou *physis*, quanto o papel ético da palavra, do ato de se nomear o mundo.

<sup>12</sup> NITRINI, 1987, p. 269.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 270.

<sup>16</sup> “Osman Lins de *Nove, novena* ultrapassa as fronteiras do Novo Romance” (NITRINI, 1987, p. 270), são as últimas palavras da pesquisadora.



contam em mim.”<sup>17</sup> O vínculo com outros autores adviria menos tênue à medida que matizes concomitantemente “inovadores e arcaicos” compusessem seus textos, como faziam James Joyce e Willian Faulkner, escritores em cujas obras tais elementos coabitariam, segundo Lins. Em outra entrevista, ao propalar sentenças de cunho semelhante, o autor pernambucano explicitava entender o “Novo Romance” como “feito por intelectuais”, o que geraria “uma literatura extremamente civilizada. Eu posso ser um tanto civilizado, mas sou mais ou menos primitivo, um selvagem civilizado”<sup>18</sup>, concluía.

Por outro lado, Sandra Nitrini nos adverte que o prefácio de Leyla Perrone-Moisés à edição francesa de *Nove, novena*<sup>19</sup>, publicada em 1971, teria sido conspícuo para produzir uma “visão obsessiva”<sup>20</sup> por parte da crítica, em especial a francesa, no sentido de atrelar *Nove, novena* ao “Novo Romance”. Todavia, Perrone-Moisés salienta, como reconhece Nitrini, que Osman Lins sobressaia de tal influência devido a dois aspectos primordiais: o anacronismo, vez que no Brasil o arcaico<sup>21</sup> coexistiria com o moderno, e por uma “fisionomia barroca” oriunda da tensão entre a “aspiração mítica e a realidade em transformação”<sup>22</sup>. Ainda, haveria em sua literatura “dimensões arquetípicas que ultrapassam a região” e “se liberam ao mesmo tempo de qualquer referência temporal”<sup>23</sup>, ou seja, dimensões *a-históricas*. Osman Lins, por sua vez, como já exposto, rechaçava enfaticamente tal relação – os médicos “encontram nos doentes que examinam, uma relação qualquer com a sua especialidade”<sup>24</sup>, diria o pernambucano ao refutar o citado prefácio – o que Nitrini considera um exagero<sup>25</sup>.

Para além da querela, as conclusões desta estudiosa acerca do texto de Osman Lins subsequentes à adjetivação de “exagero” provêm de constatações retiradas da meticulosa leitura de *Nove, novena* cujo objetivo, entretanto, é tomar Lins como atributo do “Novo Romance”, ainda que o nordestino o ultrapasse, como consta nos seus dizeres finais<sup>26</sup>. De tal

---

<sup>17</sup> LINS, 1979, p. 179.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 1981.

<sup>19</sup> Eis a edição: LINS, *Retable de Sainte Joana Carolina*. Paris: Les lettres nouvelles, 1971.

<sup>20</sup> NITRINI, 1987, p. 19.

<sup>21</sup> Aqui, vale notar que o termo “arcaico” teria duas conotações para Perrone-Moisés: uma é a vinculação ao arquétipo e ao mito, como será mostrado, e outra é à tradição patriarcal, agrária e mística do nordeste que, por sua vez, coexiste com a industrialização, o progresso e a modernidade “das grandes cidades do Sul”, como diz.

<sup>22</sup> PERRONE-MOISÉS, 1971, p. 4.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>24</sup> LINS *apud* NITRINI, 1987, p. 20.

<sup>25</sup> Ao ler o prefácio de Perrone-Moisés, Sandra Nitrini afirma que o texto não enfatiza “o paralelismo entre o romancista brasileiro e os *nouveaux romanciers*” e, portanto, “Osman Lins exagera” (NITRINI, 1987, p. 20)

<sup>26</sup> Um adendo. Em 2001, Sandra Nitrini redige um ensaio para o Dossiê Osman Lins publicado na “Revista Cult” e coloca que: “equivocou-se a crítica quando estabeleceu analogias entre *Nove, novena* e o *novo romance*, guiada por semelhanças aparentes, tais como a descronologização das estruturas narrativas, minimização da intriga, disposição de fragmentos disparatados, apresentação objetiva dos mesmos acontecimentos por diversas personagens, despsicologização das personagens, descrições geométricas etc. Muitos desses procedimentos não

sorte, não é realizado em *Poéticas em confronto* uma cartografia *exaustiva* das condições sob as quais os tópicos relatados por Nitrini – que, por sua vez, difeririam o autor em relação ao “Novo Romance” e, por fim, caracterizariam sua literatura – se relacionam dentro do próprio texto. Objetar-se-á que a lista é extensa. Ela, de fato, é: “primitivista, idealista, platônico, barroco, moderno e romântico”. Porém, se levarmos em conta que o idealismo osmaniano deriva, segundo Nitrini, do seu platonismo, a partir do qual se procura a unidade primeva do homem, ainda residual, por sua vez, na modernidade; e, além disso, que tal procura se instaura por meio da utilização de procedimentos característicos da literatura moderna que, por sua vez, vale-se de anacronismos como, por exemplo, a tão comum em escritores latino-americanos retomada do barroco, nota-se que tal pluralidade apresenta-se interconectada. Como mesmo diz Nitrini, a integração do homem na natureza e no cosmos (idealismo) por meio de abstrações e estilizações (o barroco, o ornamento, a estética moderna) levam *Nove, novena* ao mito (primitivismo). (A “fisionomia barroca” é ponto de contato entre a aspiração mítica e a realidade em transformação, diria Perrone-Moisés). E os animais, com presença tão fecunda na obra de Lins, coadunados aos ornamentos, teriam “*função alegórica*”<sup>27</sup>. Para Nitrini, como atestam suas conclusões, a grande singularidade da obra Osman Lins, portanto, é a relação homem-natureza: a unidade platônica a ser remontada via mito primitivo –

---

são específicos do “Novo romance”. Além disso, as semelhanças desfazem-se diante das visões filosóficas que estão na retaguarda da sua poética. O enfoque fenomenológico serve com eficiência poética ao objetivo dos novos romancistas de retratar a realidade em termos de subjetividade e a natureza atual do homem fragmentado. Osman Lins não se limita a denunciar a reificação do homem, colocando, na ordem do dia, a nostalgia da unidade perdida e o desejo de recuperá-la. No entanto, não reproduz ingenuamente a ideia antiga de uma harmonia natural, marcada pela concórdia e pelo equilíbrio de todas as forças. Se algumas personagens vivenciam uma experiência de solidariedade com a natureza, o mundo e o cosmos, outras são marcadas por uma relação problemática com o mundo e a sociedade.” (NITRINI, 2001, p. 47) Neste mesmo texto, um pouco antes, dizia a pesquisadora: “(...) o ornamento osmaniano viabiliza a concretização literária da ideia de harmonia do mundo, de uma ligação mais íntima com a totalidade das coisas e do universo, podendo ser considerado uma alegoria da harmonia cósmica.” (NITRINI, 2001, p. 47) Nosso ponto é que já neste cotexto Nitrini refuta o gesto de tomar a literatura de Osman Lins como atributo do novo romance, porém, quanto à escrita do pernambucano, mantém parte de sua tese anterior, a exemplo da nostalgia de recuperar a unidade perdida que haveria em Lins assim como os motivos pelos quais Lins se apartaria do “Novo romance”, qual seja: a fenomenologia, que é colocada, também neste contexto, em termos de subjetividade. Em parte, pois aqui alguns pontos mudam, por exemplo, a consideração de que em Lins há “disposição de fragmentos disparatados”, assim como a ideia de harmonia natural passa a ser refutada por Lins pois no seu texto não há “concórdia” e “equilíbrio de todas as forças”.

<sup>27</sup> Cf. NITRINI, 1987, p. 257. Não há qualquer menção bibliográfica ao texto de Walter Benjamin sobre o drama trágico alemão, o que denota que a alegoria, em Nitrini, talvez não seja entendida como processo, devir, tal qual consta no texto benjaminiano, mas em seu sentido corrente, qual seja: um conjunto de metáforas, simbolização. E a pesquisadora resume: “esta *práxis* se vale, como já foi salientado, dos recursos específicos tanto da literatura moderna quanto da arte primitiva, a saber, a convivência solidária entre o homem e a natureza e a ornamentística, numa linguagem eminentemente simbólica e alegórica, como a dos mitos das sociedades indígenas.” (NITRINI, 1987, p. 265) Ainda, quanto aos ornamentos, diz: “Longe de reproduzirem a realidade, os ornamentos projetam um ideal de harmonia inexistente no mundo real. E neste sentido, representam uma importante marca diferenciadora de *Nove, novena* em relação à poética do “Novo Romance”. Presentes em *Nove, novena* e ausentes no “Novo Romance”, os ornamentos concorrem, ainda, para contrapor a poética idealista de Osman Lins à poética fenomenológica dos novos romancistas franceses.” (NITRINI, 1987, p. 255).

arquetipo. Ainda que esta “unidade” e “equilíbrio” advenham, por exemplo, por meio da morte de uma das personagens, como é o caso de Joana Carolina, segundo a pesquisadora, ou na artificialidade dos ornamentos, nos quais bichos e plantas tornam-se, de forma explícita, palavras. Ou seja, não haveria qualquer rastro de naturalismo em Lins. E, salienta-se, este mesmo ponto levaria Perrone-Moisés a chegar a conclusões opostas às de Nitrini, uma vez que, tendendo ao polo do mito, no qual não há ruptura entre “universo escrito e universo significado”, segundo Perrone-Moisés, “Osman Lins é dominado pelo tema da *perda, da destruição e da dispersão* (grifo nosso) sob todos seus aspectos: perda do momento presente, dos seres, das coisas; erosão, enterro, transformação, apagamento”<sup>28</sup>. E conclui, de forma bastante interessante: “em suma, tudo o que ameaça a unidade e a permanência do mito.”<sup>29</sup> Além disso, alerta que, enquanto a geometria se coadunaria à necessidade de ordenar o caos, a destruição vincular-se-ia às “camadas geológicas, ao trabalho corrosivo dos insetos, à força selvagem do animal indomado.”<sup>30</sup>

As assertivas de Osman Lins sobre seu próprio texto, finalmente, coincidiriam plenamente com as conclusões alçadas por Nitrini dez anos mais tarde, não fosse o fato de Lins caracterizar o primitivismo, sintomaticamente, como algo da ordem do “incompreensível” e Nitrini, por sua vez, como unidade primeva a ser remontada. Perrone-Moisés, ainda que ajustando o mito primitivo à unidade arquetípica a ser refeita, coloca a natureza vinculada à *despesa* responsável, inclusive, pela diluição do mito. De tal sorte, afasta-se e aproxima-se, concomitantemente, de Lins: se o primitivismo é mito, ele, ao ser remontado, poderia ser conhecido; se, por outro lado, é natureza, direciona-se ao “incompreensível”. As discordâncias levam-nos ao trabalho prospecto, a saber: *pesquisaremos as condições sob as quais a natureza – e a própria condição do homem enquanto natureza (o primitivismo, o arcaico) – é trabalhada na obra de Osman Lins*. Cada ponto exposto anteriormente é subjacente ao imediatamente supracitado propósito de pesquisa e explicaremos por que ao final deste capítulo.

É relevante ter em conta, por último, que o elemento anacrônico, qual seja, o arcaico – alocado por Lins na instância do *não conhecimento*, do *não saber* – subsistente no moderno se faz, como alerta Perrone-Moisés, explícito no Brasil – conquanto esteja também em Faulkner e Joyce, segundo Lins. Portanto, percebe-se que o escritor não instaura, exclusivamente, uma busca por elementos novos, mas passa, outrossim, a reconsiderar subsídios incluídos ao início

---

<sup>28</sup> PERRONE-MOISÉS, 1971, p. 2.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 4.

de uma linha, caso consideramos o tempo ou a história<sup>31</sup> por meio desta figura e a tomamos como algo da ordem do “universal”. Ora, se a natureza e os instintos, *i.e.*, aquilo impossível de ser objeto de conhecimento pleno, tornam-se preocupações para o escritor, seu ímpeto, logo, não é alçar a ponta de um processo acumulativo, contudo, no transcurso deste processo, vislumbrá-lo como plano cujos pontos se interpenetram. E além: se se localiza o arcaico em Joyce ou em Faulkner, deve-se considerar que as Américas, a partir de um novo olhar de Lins reconfigurado, talvez, por sua estadia na Europa, podem, inclusive, ter servido de matéria prima para o que de mais “contemporâneo” foi feito em literatura, este lugar de enunciação<sup>32</sup> da “civilização”. De tal sorte, considera-se não apenas que o contato com o “Novo Romance” angariou novas formas da *práxis* literária à Lins, mas o permitiu, sobretudo, inverter a lógica da relação com a Europa mantida pelo escritor justamente a partir da percepção, promovida pelos novos romancistas – talvez daquilo que nestes faltava –, de que Joyce poderia ter ido aos selvagens buscar material para seu trabalho.<sup>33</sup> Assim como nos parece que, ao vislumbrar esta possibilidade em sua viagem à Europa, Osman Lins tenha optado por aderir, em maior intensidade, a uma tradição latino-americana, como o poeta João Cabral de Melo Neto, por exemplo.

Faz-se profícuo notar, por outro lado, que a relação com o “Novo Romance” jamais se configurou como simples e pura adesão. Ao realizar uma entrevista com Alain Robbe-Grillet durante sua mencionada estadia em Paris, por exemplo, o pernambucano chega a indagá-lo se não haveria no movimento uma “hipertrofia da inteligência do mesmo modo que havia no

---

<sup>31</sup> Giorgio Agamben ressaltaria que toda concepção de história é, necessariamente, subjuzida por um entendimento de tempo. Para os gregos, segundo o filósofo, o tempo seria circular. A partir do advento do Cristianismo, ele se tornaria uma linha iniciada com o nascimento do profeta seguindo até o apocalipse. Nesta, o passado seria irreversível. Cf. AGAMBEN, 2008.

<sup>32</sup> Para uma conceituação de “lugar de enunciação” Cf. FOUCAULT, 1972.

<sup>33</sup> Vale notar: este tipo de especulação está muito longe de ser mero devaneio de Osman Lins ou nosso. Hoje é bastante reconhecida a influência que os estudos antropológicos de James Frazer e L.H. Morgan tiveram não só na literatura do irlandês, como nas artes de vanguarda do início do século XX de uma forma geral, principalmente no caso do “Surrealismo”. Para este caso, Cf. ANTELO, 2010. Trata-se de um estudo exaustivo e indispensável para pensar a relação da Europa com a América latina e os selvagens. Além disso, lembramos que Mircea Eliade, autor cujos estudos eram tão apreciados por Lins, chega a assinalar como o romance, do “Romantismo alemão” às vanguardas, adota procedimentos correlativos aos que os povos ameríndios ou aborígenes desenvolviam com suas mitologias. Além disso, Joyce, por sua vez, interessava-se bastante pelas concatenações do antropólogo e jurista da Basiléia J. J. Bachofen, como se faz notório no trecho a seguir: “A paternidade, no sentido de geração consciente, é desconhecida ao homem. É uma propriedade mística, uma sucessão apostólica, do só gerador ao só gerado. Nesse mistério e não na Madonna que o astuto intelecto italiano lançou à população da Europa é fundada a igreja e fundada irremovivelmente, porque fundada, como o mundo, macro- e microcósmico, no vazio. Na incertitude, na inverossimilhança. *Amor matris*, genitivo subjetivo e objetivo, pode ser só a coisa verdadeira na vida. A paternidade pode ser uma ficção legal. Quem é o pai de filho qualquer que filho qualquer devesse amar ou ele a filho qualquer?” (JOYCE, 1980, p. 242) *Ulisses* foi publicado em 1922.

romantismo uma hipertrofia da sensibilidade?”<sup>34</sup>. Exatos doze anos depois, em *Avalovara*, Lins destacaria, curiosamente, que a experiência chave do protagonista Abel era “alcançar o cerne do sensível”<sup>35</sup>. Aliás, deve-se supor, inclusive, que as diretrizes fenomenológicas subjacentes à *Escola do Olhar* possam ter sido levadas em consideração de forma crítica por Lins em sua literatura se pensarmos, por exemplo, na figura do *olho de vidro* que, por sua vez, se oporia a uma *vida sensível*. Esta última, como mostraremos, estaria relacionada à condição do homem enquanto natureza, propondo, outrossim, uma espécie de experiência mítica – que seria sorte de leitura comunitária de imagens: e por estes meios e procedimentos seria pertinente pensar o novo olhar que o escritor teria lançado sobre Joyce e os latino-americanos.

Seguindo estes passos, nossa diretriz basilar, qual seja, investigar *as condições sob as quais a natureza – e a própria condição do homem enquanto natureza – é trabalhada na obra de Osman Lins*, abrir-se-á às indagações mais pontuais, como: *o que é a condição do homem enquanto natureza na obra de Osman Lins? Qual é o papel da natureza em sua literatura? O que seria o mito para ele e qual a relação da experiência mítica com esta condição do homem enquanto natureza em seus escritos? O que é natureza e, principalmente, o que não é – partindo da literatura de Osman Lins?* As pressupostas respostas a estas perguntas constam ao fim desta introdução.

Nosso objeto de estudo será *Nove, novena* e *Avalovara* (1973) com eventuais notas à restante produção de Osman Lins.

---

<sup>34</sup> LINS, 1963, p. 109.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 1975, p. 223.

## 1.1 O SOPRO DA SOMBRA

*É através da arte – e de nenhum outro meio – que um povo se renova. Se este foco natural de renovação é sufocado, instala-se um elemento de mutabilidade. Ou seja: de morte. O próprio Trotski não achava que o domínio da arte devesse ser posto sob o domínio do partido. Escreveu: “A arte deve encontrar sua própria vida e seus próprios meios”.*

Osman Lins, 1969.

“Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra.”<sup>36</sup> Encontrada em um excerto que antecede o nono dos doze mistérios que compõem, por sua vez, o já referido conto “Retábulo de Santa Joana Carolina”<sup>37</sup>, a passagem supracitada precede a principal conclusão do crítico, poeta e tradutor paulista José Paulo Paes – também amigo de Osman Lins – sobre a literatura inaugurada pelo escritor pernambucano a partir de *Nove, novena* – onde se faz presente o referido “retábulo”. Tal avaliação de Paes se localiza no prefácio “A palavra feita vida” que introduz, entretanto, *Avalovara* – obra mais emblemática de Lins – no ensejo da primeira reedição do texto pela editora Melhoramentos que se daria, finalmente, dois anos após a tiragem inaugural. Visando, portanto, englobar as duas referidas obras de Lins, ainda que tenha somente *Nove, novena* como objeto, a reprodução, no texto de Paes, do trecho de caráter cosmogônico que abre este subcapítulo, é imediatamente procedida pela conclusão do poeta segundo a qual “a poética de Osman Lins busca dar representação literária”, diz Paes, “ao vislumbre de que o homem não é um juguete cujo destino seja regido pelas leis probabilísticas do acaso”, todavia, “um microcosmo sob o império da mesma simetria e número que regem a ordem do Universo todo”<sup>38</sup>, finaliza, precedendo a exposta conclusão de Sandra Nitri; quatro anos após o prefácio de Leyla Perrone-Moisés.

Porém, se voltarmos ao texto de Lins do qual Paes se vale para seu arremate, notamos que a frase prontamente subsequente à passagem reproduzida avulta que “o caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo;” – Lins grafa com letra minúscula, ao contrário de Paes – “mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o portanto,

---

<sup>36</sup> LINS, 2004, p. 98. Obra de 1966, como já dito. Usa-se, aqui, a edição especificada na bibliografia.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> PAES, 2004, p. 209. Citamos o texto de Paes a partir de sua reprodução na especificada edição de *Nove, novena* que estamos usando neste trabalho. Lembramos que as assertivas de Paes são valiosas uma vez que era amigo próximo de Osman Lins.

separou, ordenou, uniu”<sup>39</sup>, consuma Lins. Se “unir” e “separar” constam lado a lado em um processo que, aparentemente, seguia em sentido unívoco, homogêneo, confortável consigo – a saber, o de ordenar o caos – nota-se que, como mesmo entende Lins, o caos não cessa nem com o aparecimento material do universo – sua primeira criação – e nem, totalmente, com sua irrupção produzida pelo homem ao atribuir palavras às coisas (o que mostraremos ao debater o papel da palavra em Lins). O que chama atenção é que Paes, amparando-se em duas chaves entrecortadas por reticências, obnubila o referido extrato saltando, imediatamente, à seguinte afirmativa do pernambucano: “a palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente enquanto não nomeada”<sup>40</sup>. De tal sorte, “os poderes demiúrgicos da arte”, “ponto de fuga” do escolhido recorte da obra osmaniana, conforme Paes, instalar-se-iam por meio “de uma transgressão da linha de demarcação naturalista, realista ou verista entre o ficcional e o real”, recuperando, destarte, a “significatividade cósmica do humano” em figurações “astrológicas, alquímicas, quiromânticas e ocultistas”<sup>41</sup>. Nota-se, portanto, que a segunda invenção do mundo proposta pelo texto de Lins subverteria a representação meramente naturalista por alocar contumaz ênfase nas imagens arquetípicas – alquimia, quiromancia etc. –, como quer Paes e como já notava Perrone-Moisés. E por que Osman Lins acentuaria o uso de tais imagens? Porque se a literatura de Lins volta-se à natureza ou ao aspecto primitivo do homem, ela deve, necessariamente, conforme a proposta do poeta paulista, remontar aos resquícios sobreviventes na *psique* humana de quando o homem, segundo Paes, embasando-se, neste momento, explicitamente em Carl Jung, “não se sentia isolado do cosmos” porque era, finalmente, “envolvido na natureza”, ou seja, sua “identidade inconsciente” era consubstancial aos “fenômenos naturais”.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> LINS, 2004, p. 98.

<sup>40</sup> LINS *apud* PAES, 2004, p. 209. Para facilitar a visualização, segue o trecho de Lins da forma por meio da qual Paes opta por citá-lo: “Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra. [...] A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila. Uma coisa não existe enquanto não nomeada” (LINS *apud* PAES, 2004, p. 2009) Portanto, em acordo com o texto de Lins, onde há a chave inserida por Paes, lê-se: “O caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou, uniu.” (LINS, 2004, p. 98)

<sup>41</sup> PAES, 2004, p. 209.

<sup>42</sup> JUNG *apud* PAES, 2004, p. 210. Vale citar como Jung havia escrito segundo a tradução brasileira: “À medida que aumenta o conhecimento científico, diminui o grau de humanização de nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu sua ‘identificação emocional inconsciente’ com os fenômenos naturais. E estes, por sua vez, perderam aos poucos as suas implicações simbólicas. O trovão já não é voz de um deus irado, nem o raio o seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio de vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada pelos demônios. Pedras, plantas e animais já não têm vozes para falar ao homem, e ele não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo. Acabou-se o seu contato com a natureza, e com ele

Tal época da humanidade seria possível ser analisada pela Europa a partir do final do século XV devido à descoberta das Américas – ainda que os relatos sobre esta vá, em muitos pontos, corroborar determinadas visões antes propaladas pelos europeus acerca de alguns povos orientais. Para Jung, os ditos “selvagens” – como os ameríndios ou aborígenes da Oceania, aos quais é atribuível o termo *arcaico* usado para se referir à obra de Lins – seriam infantis uma vez que estão próximos à origem inconsciente – e, portanto, *a-histórica*, como já acentuava Perrone-Moisés –, correndo, portanto, perigo da imersão no caos provocada pela irrupção desta origem. Este aparecimento pode ser engendrado pela recorrência dos arquétipos, vez que eles são imagens que mediam e unificam os opostos, quais sejam, “os fundamentos inconscientes e a consciência”<sup>43</sup>. Diante de tal “perigo”, como adjetiva Jung, as tertúlias selvagens não passariam de amparo contra as intempéries do inconsciente, das quais tais povos teriam pavor, vez que nestas o sujeito se vê arrebatado de qualquer individualidade, subjetividade<sup>44</sup>: torna-se uma pura exterioridade; objeto – e não mais sujeito – das imagens.<sup>45</sup> Ser absorvido pelo arquétipo é possível, pois, apesar de ser inicialmente caracterizado por Jung como “imagens universais”, *i.e.*, “idênticas em todos os seres humanos”<sup>46</sup>, assim como “alegorias de processos físicos”, ganham a alcunha, em estudos tardios do psicólogo, de “formas sem conteúdo” – uma mera potência, um *como se*<sup>47</sup> perceptivo ou ativo, prático –, geralmente coadunado à compulsão ou reação instintiva contrária à razão.<sup>48</sup> (Lembramos, para todos os efeitos que, para a filologia, “o arquétipo” é “definido como o mais antigo antepassado comum dos manuscritos conhecidos” sendo, por isso, “uma cópia perdida”<sup>49</sup>, como diz Martin L. West.) Tenderíamos ao positivismo – inclusive os selvagens, que o perseguiriam de forma desesperada haja vista a grande frequência dos ritos –, segundo Jung, em virtude do nosso “pavor do inexplicável”<sup>50</sup> – o que, definitivamente, não parece ser o caso de Lins, devido à importância do “incompreensível”.

---

foi-se também a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava”. (JUNG, 2008, p. 120) O texto é de 1961 – ou seja, cinco anos antes da publicação de *Nove, novena* –, ano da morte do psicólogo.

<sup>43</sup> JUNG, 2006, p. 174. Edição que se caracteriza pela união de textos escritos entre 1933 e 1955. Um aviso: José Paulo Paes, bastante próximo a Osman Lins, não entrava nesta tradição de modo fortuito: ao visitar a biblioteca do pernambucano fica visível, como mostraremos, a importância de uma grande tradição que trabalhou com a ideia de arquétipo. O que não significa, por outro lado, que Lins tenha acatado completamente o que ali se exortava, como ficará visível já nesta introdução.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>49</sup> WEST, 2002, p. 32.

<sup>50</sup> JUNG, 2006, p. 158.



A reivindicação de uma espécie de economia, administração do arquétipo, subjazida, por sua vez, por uma postura epistemológica, faz Jung proscrever o estudo de sua origem ou essência. Para o suíço, “só a própria imagem é concreta, clara, nítida e sem ambiguidades (...) quando é representada em seu contexto habitual”, diz, “mas assim que procuramos abstrair a ‘essência própria’ da imagem, esta *torna-se indistinta* (grifo nosso) e se dissolve em brumas”. Portanto, a fim de que a imagem não caia em sua sombra, devemos “preservá-la como um ser vivo em sua complexidade, sem pretender examiná-la cientificamente segundo a *arqueologia de suas ruínas* (grifo nosso)”, devendo-se, conseqüentemente, adotar “um ponto de vista puramente fenomenológico” que permitirá “êxito a longo prazo.”<sup>51</sup> Doravante, a posição do sujeito cognoscente frente às imagens arquetípicas deve se limitar a um “puro ver” cujo objetivo é alçar o conhecimento absoluto e universal por meio da análise de conteúdos “imanescentes à consciência”<sup>52</sup>, como teria proposto Edmund Husserl com sua já citada “redução fenomenológica”<sup>53</sup>. A postura não apenas abjuraria o sujeito de qualquer afecção sensível ao contatar o objeto de conhecimento, como a inserção deste em alguma querela político-histórica, *i.e.*, de ordem temporal, estaria aviltada ou adviria inócua. E não seria incongruente notar que “o universal idêntico destacado visualmente disto e daquilo”<sup>54</sup>, ou seja, independente da singularidade, da *diferença*, tal qual desejaria Husserl e, posteriormente, Jung, opor-se-ia, em alguma medida, à leitura das mitologias empreendidas, por exemplo, por Johan Jakob Bachofen, segundo a qual o mito poderia ser lido em seu negativo, ou seja; poderia se especular sobre aquilo que ali encontrava subterfúgio, escondendo-se “em nível cultural reprimido”<sup>55</sup>. E não é fortuito, por fim, que a singularidade das sombras das imagens mitológicas tenha revelado jogos de poder ao jurista da Basileia, colega de docência de Friedrich Nietzsche<sup>56</sup>.

Como proliferação de imagens, a mitologia e seus “fatos mágicos”<sup>57</sup> – que são a origem de toda *religio* – devem permanecer positivas, já que se as religiões não concedessem

---

<sup>51</sup> JUNG, 2006, p. 183.

<sup>52</sup> Tais palavras, com as quais coincidimos sem resto, são usadas por Susan Buck-Morss para descrever “redução fenomenológica” propalada por Husserl. Cf. BUCK-MORSS, 2010, p. 6.

<sup>53</sup> HUSSERL, 2008. Conferência apresentada em 1907. Em momento oportuno, iremos dissecar melhor o projeto de Husserl e, principalmente, a fortíssima influência que ele exerceu na França. Com o deslinde deste percurso fica clara a origem do primitivismo de Lins, ou seja, a mudança em seu olhar sobre sua própria condição de latino-americano e sobre a tradição que lhe é inerente.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>55</sup> Cf. BACHOFEN, 2008. Texto de 1861.

<sup>56</sup> A informação, obviamente, não é fortuita: Nietzsche, como hoje se sabe, foi leitor de Bachofen. Seu método genealógico, que provavelmente teve grande influência do jurista, acabou por permitir, por exemplo, a arqueologia foucaultiana segundo a qual se deve buscar não o fato passado, mas as condições sob as quais determinado relato ou versão puderam vingar. Cf. NIETZSCHE, 2002 (texto de 1887); FOUCAULT, 1979.

<sup>57</sup> JUNG, 2006, p. 162.

aos homens a “manipulação autônoma e soberana”<sup>58</sup> das imagens, correríamos o risco de uma “extinção da personalidade autônoma”<sup>59</sup>, ocasião propícia ao advento do totalitarismo, conforme Jung. E, malgrado o entendimento de que “a linguagem nada mais é que imagem!”<sup>60</sup>, o psicólogo acusa o sobrepujamento dos selvagens pela civilização devido, basicamente, ao enrijecimento da linha que interditaria o descolamento das imagens de suas leituras sólidas, ou seja, conectadas ao sentido da consciência. A metodologia e o projeto de Jung aclaram o vínculo íntimo do autor com uma postura de cunho político congenial à simples manutenção da ordem racional. Isto se comprova na exemplificação do advento da bruma provinda da face obscura da imagem para além da ascensão do nazi-fascismo coeva, por sua vez, aos trabalhos do psicólogo: o carnaval seria, também, conspícuo exemplo deste abismo aderido pela comunidade, vez que a festa comprova que a “sombra pessoal é coletiva”<sup>61</sup>, já que o arquétipo seria um “órgão anímico presente em cada um”<sup>62</sup>. O sujeito é, portanto, político e as imagens produzem contágio. Finalmente, tal projeto epistemológico de Jung nada nos diz sobre o fundo semântico dos arquétipos, ou em meio às quais situações e urgências ele estaria inserido – a *arqueologia das ruínas* –, contudo, produz somente uma maneira de conduzi-los: trazê-los à urgente clareza, interditando a instauração da sombra para a manutenção do “eu”.

---

<sup>58</sup> JUNG, 2006, p. 210.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 163.

## 1.2 O SOPRO NA SOMBRA

*O escritor é sempre um elemento de renovação das estruturas, por melhores que sejam, enquanto o Estado está no lado dos que desejam manter o status quo.*

Osman Lins, 1974.

Retornar a tempos primevos, abjurados de grandes fronteiras entre cultura e natureza, como nos parece ser o procedimento da literatura de Osman Lins segundo Paes – como também percebiam, ainda que de formas distintas, Sandra Nitrini e Leyla Perrone-Moisés –, deve ser voltar “ao império da mesma simetria e número que regem a ordem do Universo todo”, que seria assegurado, por sua vez, pelo espírito – que Jung definia como uma “imagem primordial autônoma, universalmente dada de modo pré-consciente na psique humana”<sup>63</sup> – que continua na palavra por meio do “sopro na argila”. Far-se-ia pertinente, logo, “um deslinde do tipo histórico-junguiano da arquetipologia (...) ou do complexo aparato de alusões numérico-astrológico-alquímico-hermético-históricas de *Avalovara* (1973) e a *Rainha dos cárceres da Grécia* (1976)”<sup>64</sup>, diz Paes, pois se teria, com eles, inumeráveis elementos de “elucidação textual”<sup>65</sup>. Malgrado a eficácia que a consideração deste aparato poderia ter, pondera o poeta em um dos momentos mais interessantes de seu texto que tal artifício não “afetaria”, todavia, “substancialmente a aura de numinosidade, o inexaurível poder de sugestão poética desses livros”, uma vez que neles há uma força que os “põe acima de qualquer possibilidade de esgotamento exegético”<sup>66</sup>. Ao constatar o dito aspecto da obra de Lins, Paes não se furta em imputar um princípio de indeterminação à sua própria leitura, que finaliza, surpreendentemente, em uma *aporia*, colocada, por sua vez, após a remissão ao trecho de *Nove, novena* segundo o qual a palavra poderia, “mesmo esquecida, ser reintegrada em sua original clareza”<sup>67</sup>. Subsequentemente à citação, Paes complementa Lins com sua frase derradeira: “ou, o que dá na mesma – se me permitem o paradoxo –, em sua original obscuridade”<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup> JUNG, 2006, p. 211.

<sup>64</sup> A citação deste livro de 1976 significa que Paes pode simplesmente tê-lo acrescido ao texto em outra oportunidade, vez que segundo nos informa a edição da Companhia das Letras, seu prefácio, como já dito, teria sido escrito em 1975.

<sup>65</sup> PAES, 2004, p. 211.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> LINS *apud* PAES, 2004, p. 2011.

<sup>68</sup> PAES, 2004, p. 211

As “leis probabilísticas do acaso”, que Paes havia ocultado do texto de Lins ao omitir a permanência do caos no mundo materialmente criado, aderem à remanescente imagem que o paulista retira da “sugestão poética” dos livros do pernambucano. Advindo aberta a conclusão, por meio de um corte instaurado pela figura do paradoxo, Paes mantém propício à singularidade da leitura vindoura não apenas o texto do amigo, como o olhar que, sobre ele, o poeta repousou. Não obstante a recusa do “incompreensível” implícita na objeção à existência de um caos primordial – as trevas ou o profundo abismo, conforme a cosmogonia bíblica –, *i.e.*, que o não-sentido antecederia o sentido, ou seria mesmo a possibilidade deste; ou, ainda, o caos como aquilo que subjaz a ordem, como sua condição propiciadora, o poeta não se furta em instaurar uma sombra logo quando deveria encerrar e concluir sua leitura. A abertura deixada por Paes dá boas vindas às leituras posteriores, *i.e.*, à singularidade do texto de Lins no contato com receptores ulteriores para que estes especulem sobre as formulações abstrusas. Abre-se, deste modo, o texto de Paes e de Lins à *diferença*, condição para a sobrevivência que se instaura pela transformação cuja inconstância desarticula o universal imutável. A comunidade está cindida: serão inumeráveis “isto ou aquilo” acerca do texto que, supostamente, remontaria às eras abnegadas de caos, à “unidade primordial”.

O espírito que permanece na palavra como, talvez sem se dar conta, infere Paes, é a própria sombra. É ela a *original obscuridade*<sup>69</sup>, ou mesmo o abismo, as trevas que se fazem, inclusive, na própria invenção do homem, segundo a cosmogonia judaico-cristã de onde, vale dizer, Osman Lins retira a imagem do “sopro na argila”. Após modelar o homem com “a argila do solo”, Iahveh “insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente”<sup>70</sup>, diz o texto bíblico ao narrar a antropogênese. Ora, antes do homem, o mesmo procedimento possibilitou o mundo advir, a cosmogênese: “no princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas.” Doravante, “Deus disse: ‘haja luz’, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz das trevas.”<sup>71</sup> Porém, como aclaram os rodapés, “a luz é uma criação de Deus, as trevas não o são: elas são negação”<sup>72</sup>, assim como foi necessário o abismo

---

<sup>69</sup> Osman Lins parecia estar bem consciente disso, como diz numa entrevista na qual o poeta Mallarmé parecia inspirá-lo: “O cosmos é ordenado. A narrativa, para mim, é uma cosmogonia. Eu penso assim: existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isto está ordenado, é um cosmos. Mas no momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, a sua narrativa, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo e do caos das palavras, que ele vai reordenar.” (LINS, 1981)

<sup>70</sup> BÍBLIA DE JERUSALÉM, “Gênesis”, 2011, p. 36. Texto da antiguidade. As referências seguem a especificada edição.

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> *Ibidem.*

para a possibilidade do firmamento. Como a palavra é o “sopro na argila”, para Osman Lins, ela cria o mundo (sendo cosmogénica) e, concomitantemente, o homem (antropogénica, portanto), deixando entrever a origem negativa de um procedimento aparentemente positivo, qual seja: em cada criação, retoma-se a “original obscuridade” a que se refere Paes. Toda criação é, por fim, uma *creatio ex nihilo*<sup>73</sup>, parte do “incompreensível” sendo, portanto, selvagem, nos termos de Lins. A literatura é, deste modo, uma caída nas sombras, tal qual os símbolos herméticos tão presentes na literatura de Lins – o escritor, em 1969, dizia que a “literatura será, sempre, uma negatividade”<sup>74</sup>. Por isso, Pierre Fédida, diante deste mesmo “sopro indistinto da imagem”, nota que “(...) se a imagem pode ser considerada hermética – da mesma forma que os hieróglifos (tão caros a Osman Lins, como se verá) – não é em virtude de um simbolismo escondido que faltaria descobrir e interpretar”, como coloca o francês, “mas porque sua evidente clareza tornaria sua leitura impossível”<sup>75</sup>, ao contrário do que supõe Jung e justamente ali onde o psicólogo via positividade. Portanto, “o pictórico do caos a que se reduz hermeticamente a imagem ou antes, na qual ela se concentra e se condensa (*verdichtet*) é este ‘ponto cinza’, ponto originário, de natureza ‘cosmogénica’<sup>76</sup>, onde tudo pode ser reinventado, como na literatura ou em algum ritual primitivo – e será que sua recorrência entre os selvagens seria somente amor à ordem e não voluntária reinvenção do mundo todo? Mircea Eliade, leitor de Jung e mais importante fonte de estudos dos mitos para Osman Lins, ficaria com a segunda opção. O que demonstra que não há a contradição entre os animais selvagens (transformação, despesa e morte) e o mito primitivo (unidade primeva), como apontou Leyla Perrone-Moisés. A mitologia selvagem (e, principalmente, sua encenação ritualística) como proliferação de imagens e, por conseguinte, de sombras, é justamente a dissolução da unidade ou do saber fixo: é uma despesa, para usar o termo de Perrone-Moisés.

Além disso, é importante ressaltar que a partir dos diálogos platônicos, nos quais as condições epistemológicas do ocidente são engendradas, exorta-se a necessidade da constituição da ideia como “unidade inteligível na multiplicidade sensível”<sup>77</sup>, uma vez que o mundo da matéria, ou seja, a *physis*, a natureza, *é e não é*, e, o conhecimento – a consignação do transcendental, *i.e.*, a verdade eterna e imutável *supra-sensível*, tal qual a dos deuses –,

---

<sup>73</sup> Nossa pesquisa, até o momento, constatou que em todas as cosmogonias que tivemos acesso – sejam elas orientais, ameríndias ou monoteístas – o caos precede a ordem.

<sup>74</sup> LINS, 1979, p. 162. Esta afirmação de Lins é retirada de sua leitura de Maurice Blanchot.

<sup>75</sup> FÉDIDA, 1996, p. 180.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>77</sup> PLATÃO, *Parmênides*, 2003, p. 49. Texto da antiguidade grega.

estabelece-se por meio da subsunção do devir no uno que, por sua vez, “é igual a si mesmo”<sup>78</sup>: possibilitando, assim, “o um” (na *Poética* Aristóteles diria o pensamento é a demonstração de que alguma coisa “é ou não é”<sup>79</sup>). A figura do paradoxo, portanto, a qual Paes pede licença para empregar, abdica do princípio substancial produtor de identidade entre homem e natureza – a “imagem primordial autônoma” – que colocava estes em “mesma simetria e número que regem a ordem do universo todo”. Logo, esta despesa impossibilita, também, a cognição à maneira grega – que, vale notar, está longe de ser anacrônica ou mesmo superada – que, por sua vez, carrega a possibilidade de uma delimitação, ou, melhor dizendo, de uma *diferenciação ontológica do homem em relação aos outros animais: somos homo sapiens*, aquele que torna o mundo objeto de conhecimento – e, como tal, universal, pois retiramos a inteligência da natureza em mutação, estabelecendo, portanto, o imutável. O paradoxo, portanto, é uma figura que “é e não é”, que não coincide consigo; e se em Osman Lins a palavra retoma sua original obscuridade, como, apesar mesmo de suas elucubrações, afirma Paes, o platonismo de Osman Lins não nos parece, em definitivo, uma mera exortação dos princípios ali defendidos ou uma busca pela retomada da unidade que outrora se teria perdido. O “incompreensível” resiste, subsiste e insiste. E, por sua vez, vincular-se-ia ao primitivismo justamente por subverter a subsunção da ontologia à epistemologia (*homo sapiens*) vez que é, para Lins, uma ocasião de *não-conhecimento*. O paradoxo colocado por Paes possui, como se vê, profundas implicações ontológicas, que parecem, por sua vez, ser a *pedra de toque* da literatura de Osman Lins.

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>79</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, 2011, p. 51. Texto da antiguidade grega. Lins assistiu aulas sobre a *Poética* do estagirita concedidas por Ariano Suassuna como mostrou Ivana Moura em uma entrevista realizado com o autor de *A pedra do reino*. Cf. MOURA, 2003, p. 54-55.

### 1.3 UMA ARQUEOLOGIA DAS RUÍNAS - O QUE OSMAN LINS TEM A VER COM SEUS ESCRITOS?

*Nós, por exemplo, temos uma certa cultura literária, não somos primitivos no romance, mas estamos ligados aos mitos arcaicos de formas diferentes que eles. Enquanto que, para os europeus, os mitos são focalizados como tema de estudo, para nós, eles são elementos integrantes da obra.*

Osman Lins, 1974.

Em 14 de maio de 1978, ano no qual viria, posteriormente, a falecer, Osman Lins publica no *Jornal do Brasil* um artigo no qual evocava uma diatribe aos índios que apareciam com maquilagens próprias da “civilização” em um programa de TV e em fotografias de revistas semanais. O propósito do ensejo dos indígenas seria de reverenciar o então chefe de Estado do Brasil por meio de uma celebração envolvendo flores e na qual eles, além de dançar, postavam-se “genuflexos”, como séquitos curvados frente ao soberano. Ao início do comentário, Lins explana as fotografias dos “nossos irmãos” – termo com o qual se refere aos indígenas – reproduzidas pelos meios de comunicação de massa por conta do evento, nas quais os índios se preparavam, ou “eram treinados”, como ressalva Lins, para receber as autoridades. Ao ver as imagens, o escritor sentencia: “observa-se, nesses documentos (as fotos), certa pobreza de gestos e atitudes; e mesmo as suas danças estão longe de serem harmoniosas – o que, aliás, é natural em uma cultura tão pouco *evoluída* (grifo nosso).”<sup>80</sup> É estranha tal exprobração ao leitor que, cinco anos antes, já poderia ler em *Avalovara* que o pássaro cujo nome intitula a obra se relacionava intimamente com outra ave oriunda da mitologia dos melanésios<sup>81</sup>, ou se observarmos que o livro de Júlia Marquezine Enone, analisado pela protagonista de *A rainha dos cárceres da Grécia*, era, mormente,

---

<sup>80</sup> LINS, 1979, p. 27.

<sup>81</sup> É o próprio texto de Lins que diz. Em um momento de êxtase, fruto do encontro sexual entre Abel e a andrógina  $\mathcal{O}$ , esta, ao relatar uma mitologia sobre um determinado pássaro, declarava: “Que meu corpo se entregue com toda sua carga de animal. Durante séculos, trazem os navegantes, da Melanésia, aves empalhadas, de espantosa beleza, mas sem pés. Chamam-nas aves-do-paraíso e não é difícil acreditar tenham escapado do Éden no instante em que o portão se abre para a expulsão dos pecadores. Parecem vir do mundo privilegiado em que a prata – e não o fulvo – é o pelo dos leões, em que os peixes voam quando querem e onde a Lua, todas as noites, surge acompanhada por um deslumbrante cortejo de pavões que se acasalam em voo. Em vôo, afirmam os navegadores, cruzam-se e incubam os ovos as aves empalhadas que trazem da Oceania. Na realidade, os selvagens que as vendem cortam-lhes os pés. Que eu não arranque os pés a esta hora de cambiante e lúcida plumagem: nela mergulhar com toda a minha carga de animal. Os melanésios, recusando admitir aquele pássaro como um ser terreno, aviltado pelas exalações do mesmo barro sujo em que vivem com os seus obscuros sonhos irrealizáveis e onde quase tudo apodrece, deceparam-lhe os pés. Com o stratagem, as aves mortas são reenviadas às alturas, onde, multiladas, permanecem, graças à cúmplice imaginação dos homens. Que eu não arranque os pés a esta hora.” (LINS, 1973, p. 112)

arregimentado sobre o pensamento selvagem do *bricoleur*<sup>82</sup>, entre outras diversas referências literais.

Não há texto de Osman Lins cuja leitura seja pacífica. Isto segue mesmo para um breve comentário de jornal. Ao se lembrar do filme *O galante Mr. Deeds*, de 1936, Lins retoma a fala do protagonista – um poeta que se torna milionário e famoso – ao seu alfaiate, quando este se ajoelha diante da celebridade: “- Nunca fique de joelhos diante de ninguém”<sup>83</sup>, esbravejava o *nouveau riche*. Esta lição, entretanto, não parece ter sido dada ao pernambucano por *Hollywood*, mas pelos próprios índios. Ao notar, na TV, um dos indígenas dizendo que “o Presidente da República é a mesma coisa que Deus”<sup>84</sup>, Lins supõe serem os índios, ou melhor, a cena na qual eles estão inclusos, “a contrafação de uma contrafação”<sup>85</sup>: copia-se, à brasileira, *Hollywood*, mentindo duas vezes; não se trata de índios e o fato é simulado. Esta constatação emana da verificação junto aos cronistas cujas obras Lins havia lido, como Gabriel Soares de Sousa, por exemplo, nas quais inexistiria referência de que quaisquer povos indígenas “se ajoelhem para homenagear quem quer que seja”<sup>86</sup>. “Muito longe disso”, explica Lins evocando Pero Vaz de Caminha, “(...) recebidos a bordo (...) oferecendo-lhes comida que não quiseram, experimentando-a e cuspidando-a, eles simplesmente estiraram-se de costas na alcatifa, a dormir.”<sup>87</sup> Aqueles que postam-se obedientes nas fotos, portanto, índios não poderiam ser, vez que a insubmissão irrestrita seria um traço basilar de tais povos. Ademais, lembra Lins que a cena não se passara na terra dos *Terena*, no Mato Grosso, mas em Brasília.

Seguindo o argumento, ocorre ao escritor que “o país inteiro carece de autonomia”, uma vez que nem mesmo uma festa pode ser espontânea, “não pode nascer lá. Não pode ser

---

<sup>82</sup> Segue o trecho: “Manipula a romancista um universo instrumental fechado, havendo-se apenas com o que Claude Lévi-Strauss chama de *meios-limites*, ‘um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e de materiais’. Mas temos de admitir que exerce o *bricolage* com grande paciência e senso de ordenação.” (LINS, 1976. p. 46)

<sup>83</sup> LINS, 1979, p. 28.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>87</sup> *Ibidem*. Lins chega a dizer que “não me consta que jamais oferecessem ou ofereçam flores, mesmo porque não é muito provável que, às voltas com problemas prementes de sobrevivência e mergulhados na selva, jamais lhes passassem pela cabeça o uso, requintado, de cultivar o jardim.” Quanto à questão da subsistência, em *A rainha dos Cáceres da Grécia*, Osman Lins dizia que: “(...) significativa esta necessidade humana de celebrar a festas na abundância. Negando as limitações que regulam o nosso domínio sobre as coisas e permitindo-nos fingir que podemos fruir o mundo sem cuidados, banimos a penúria, instituímos por um momento a fartura e portanto o desperdício.” (LINS, 1976, p. 85) Este tipo de constatação emana, fundamentalmente, da antropologia, principalmente devido aos trabalhos de Marcel Mauss, bastante citado nos livros que Osman Lins tinha acesso. Cf. MAUSS, 2003. Aliás, a conclusões correlativas chegava Mircea Eliade. Cf. ELIADE, 2011a. Quanto ao uso de flores, é estranho que Osman Lins ignore usos ornamentais de diversos tipos de vegetais devidamente documentados desde os cronistas dos quinhentos do quais era leitor. Porém, seu reconhecimento da arte indígena é explícito, como se verá.



uma iniciativa dos visitados, atendendo à sua verdade, à verdade deles e constituindo uma expressão autêntica do grupo”.<sup>88</sup> As manifestações são todas “impostas de cima, segundo a ótica do Poder Central”<sup>89</sup>. De tal sorte, o problema da índia maquiada não seria, necessariamente, do “selvagem” usar indumentárias da civilização, entretanto, de sua visibilidade ao país se concretizar somente à medida que sua condição é simulada segundo a ótica do Estado que, por sua vez, deve tudo maquiagem e embelezar, forjando o mundo à maneira de um vídeo publicitário. Concomitantemente à tertúlia estatal disfarçada de indígena, Lins relembra a reunião de vinte e seis caciques em Porto Alegre reclamando, agressivamente, das péssimas condições de vida: manifestação esta que apoia, de modo a mostrar preocupação com a “verdadeira” condição dos índios. E restava aos da TV, “sujos de terra, a terra brasileira, a terra deles”<sup>90</sup>, impedidos por agentes do governo, calar-se frente ao presidente.

No mesmo *Jornal do Brasil*, cerca de três meses antes da verberação ao uso de índios pelo Estado, Lins resgata o tão apreciado estudioso das religiões e mitologias Mircea Eliade para objurgar a ausência de rito na civilização. O homem civilizado, às vistas do pernambucano, adviria não apenas mais insensível, como cego para o mundo ao abdicar dos laços com o real perpetrados pelo rito, ou seja: os rituais fixariam a experiência do mundo. Todavia, Lins alerta que a experiência não pode ser nem “transmitida verbalmente nem acumulada como aquisição intelectual”<sup>91</sup>, vez que o rito, sendo um simulacro, carregaria, consigo, algo do objeto representado porque perdido, entretanto, sua vivência não se proporia, exatamente, a restituí-lo. E, ainda: abjurada de prática ritualística, a existência caminharia à anestesia e à brutalidade: “como não testemunha cerimônias relacionadas com a morte, passa a desconhecer tanto a gravidade da morte como o valor da vida: o mundo, *em suas mentes, retorna ao caos* (grifo nosso)”<sup>92</sup>, conclui Lins. O rito teria, então, um propósito mais complexo, além da intelecção, próximo ao papel dos símbolos na literatura – Lins define-se como um produtor de símbolos –, que contata tanto a razão quanto o corpo: “o símbolo dirige ao ser humano integral, e não apenas à sua inteligência”<sup>93</sup>. A frase, da qual se vale Lins, é de Eliade, e, a partir de então, indaga-se o escritor: “não é certo que o rito corresponde ao poema, é, ao seu modo, um poema?”<sup>94</sup>

A noção de símbolo da qual se vale o escritor era proposta em 1959 em *O sagrado e o*

---

<sup>88</sup> LINS, 1979, p. 27. Aqui o tema da festa volta.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>93</sup> ELIADE *apud* LINS, 1979, p. 16.

<sup>94</sup> LINS, 1979, p. 17.

*profano*, obra na qual Eliade realiza uma especial separação entre “as sociedades primitivas e arcaicas”, nas quais habita o “homem religioso”<sup>95</sup>, e as sociedades “*mais evoluídas*”<sup>96</sup> – talvez daqui provinha o termo empregado por Lins. No caso da primeira, “a eterna repetição dos gestos exemplares e o eterno encontro com o mesmo Tempo mítico da origem” – encenação do mito através do rito – “santificado pelos deuses, não implicam de modo nenhum uma visão pessimista da vida”, mas, ao contrário, como coloca Eliade: “é graças a este ‘eterno retorno’ às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar da morte.”<sup>97</sup> Já no segundo tipo de sociedade, “as elites intelectuais se desligam progressivamente dos padrões da religião tradicional”, e “a santificação periódica do Tempo cósmico revela-se então inútil”, uma vez que “os deuses já não são acessíveis por meio dos ritmos cósmicos”. Daí, como “o significado religioso da repetição dos gestos exemplares é esquecido (...) a repetição (é) esvaziada de seu conteúdo”, conduzindo “a uma visão pessimista da existência”.<sup>98</sup> Separar-se-ia, então, um retorno “esvaziado” (civilização) de um “verdadeiro eterno retorno”<sup>99</sup> (indígenas), que é, por sua vez, “a eterna repetição do ritmo fundamental do Cosmos: *sua destruição e recriação periódicas* (grifo nosso)”<sup>100</sup> – aqui consta a profunda cisão de Eliade em relação a Jung.

Coadunado à poesia, o rito permitiria, destarte, recriar ou ressignificar o mundo por meio de uma destruição, de uma despesa, como aquela que Perrone-Moisés vislumbra em Lins, apesar de vê-la apartada do mito. No entanto, como há, nas sociedades “*evoluídas*”, o Estado, as “elites”, os homens se privam de reproduzir os gestos fundadores dos deuses ao carecerem de autonomia em relação às próprias tertúlias: o vínculo com as divindades só pode se configurar, de tal sorte, em “postar-se de joelhos”. Portanto, não é certo que a pouca “*evolução*” dos indígenas seja, necessariamente, adversa aos olhos de Lins – que é, segundo o

---

<sup>95</sup> ELIADE, 2011a, p. 94.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>99</sup> Vale notar que este “eterno retorno” autêntico não poderia ser encarado como um tempo cíclico tal qual o de nossa civilização, se pensarmos, por exemplo, nos dias da semana ou nos meses. Isto, pois, na civilização, esta concepção grega de um tempo circular é subjazida pela linha progressiva imputada pelo cristianismo. Assim, começamos o tempo com o nascimento do profeta e iremos até o dia do juízo. A circularidade selvagem, deve-se notar, só visa chegar de onde saiu se levarmos em conta que a criação é uma *creatio ex nihilo*, como já dito. Ou seja, retorna-se ao caos. Portanto, estaríamos mais em uma dialética entre acúmulo e despesa que em um eterno retorno, como o entendia Platão no *Timeu*, segundo o qual os fatos se repetiriam tal qual haviam se dado. Trata-se, no caso selvagem, de uma *repetição como diferença, e não uma diferença como repetição*. (Cf. DELEUZE, 2006) Para resolver este problema, é bastante notável que Lins opte por construir *Avalovara* nem sobre a figura de um círculo – o que aconteceria se, realmente, ele fosse platônico, como queria Nitri – e nem sobre uma elipse, como seria a opção barroca segundo Lacan: “de Copérnico a Kepler: do giro à elipse” (LACAN, 2008, p. 49): Lins opta pela *espiral*. Falaremos sobre ela posteriormente. Cf. PLATÃO, 2003. Obra da antiguidade grega.

<sup>100</sup> ELIADE, 2011a, p. 95.

próprio escritor, sua própria grande diferença em relação aos europeus. Aliás, seria esse o adjetivo para julgar o prejuízo do vínculo com o mundo corolário da rasura dos rituais, exclusividade da civilização que marcha, por sua vez, à brutalidade, à insensibilidade e à servidão voluntária.<sup>101</sup> E são os índios, justamente, aqueles que, em conjunto – vez que não há elite ou subordinação – voltam às origens, ao “sopro na argila” porque ritualizam seus mitos: insuflando em suas narinas um hálito de vida concedem, novamente, forma à matéria que advém caótica no ritual – o mesmo que Lins fazia com as palavras que advêm desordenadas antes da escrita do livro. Ou seja, *os índios transformam a vida em poesia*. Na civilização, o retorno ao caos se dá na mente de cada um, individualmente, liberando uma espécie de pulsão de morte, como adverte Lins. E, daí, a necessidade da arte, onde o civilizado pode fazer como os selvagens: não voltar, mas *ir* à sombra, ao incompreensível,<sup>102</sup> à origem, à pré-história que nos é coeva.

“A palavra feita vida”: não seria este o título do comentário de Paulo Paes à literatura de Osman Lins tão debatido por nós? Então é à sua literatura que devemos ir, de maneira atenta e pormenorizada, investigar os rastros que até agora nos levaram a propor esta tese. E é à literatura que Osman Lins deve, nesta tese, sua assinatura<sup>103</sup> – que é, dentro do espaço literário, heterogênea e paradoxal, indescidível entre presença e apagamento. Diante das concatenações colocadas até momento, torna-se visível que o papel do primitivismo na literatura de Osman Lins está cercado de questões *políticas* de suma importância – o próprio escritor declarava que “até o gesto de se colocar um selo num envelope é um gesto político.”<sup>104</sup> Portanto, como nos propomos pesquisar *as condições sob as quais a natureza – e a própria condição do homem enquanto natureza*<sup>105</sup> (*o arcaico, o primitivismo*) – é

---

<sup>101</sup> Cf. LA BOÉTIE, 1982. Texto do fim da Idade Média.

<sup>102</sup> Lembramos-nos da assertiva que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro retira de Claude Lévi-Strauss, segundo a qual: “Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica no interior do pensamento domesticado: a arte. O pensamento selvagem foi confinado oficialmente ao domínio da arte; fora dali, ele seria clandestino ou ‘alternativo’.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 488)

<sup>103</sup> Vale salientar que o próprio escritor propunha uma forte cisão entre sua condição de articulista de jornal e escritor. Notamos que a bipolarização bastante didática, como se verá, entre escritor e colunista, tornar-se-á porosa quando Lins resolve demarcar sua distância de Jorge Luís Borges – onde renega uma *ahistoricidade* em sua condição de escritor. Todo este movimento se dá em uma única entrevista concedida à Revista Escrita em 1976. Dizia Lins: “(...) então, quando eu escrevo um artigo para o “Jornal da Tarde” ou para outro jornal qualquer, não é a minha visão cósmica que predomina, predomina minha visão histórica imediata do homem brasileiro. Enquanto que, como romancista, há um grande componente de visão mítica do mundo. Enquanto articulista, eu sou um homem histórico. Enquanto romancista, sou um homem mítico.” (LINS, 1979, p. 218)

<sup>104</sup> LINS, 1981.

<sup>105</sup> Parte do que hoje se entende por *animal studies* acaba por apartar a vida animal da vida em suas amplas formas, *i.e.*, a natureza como um todo. Atentamos ao cuidado de não subsumir as diferenças entre formas vegetais e animais – assim como entre todas as outras –, contudo, consideraremos as duas em conjunto devido ao

trabalhada na obra de Osman Lins, poderíamos, de antemão, adiantar que sua literatura é perpassada, mormente, por uma economia (gerenciamento, controle) da natureza. Para aclarar, valeria, simplesmente, ouvir o que Lins declarou sobre seus livros. O próprio autor, ao abordar o aspecto formal de *Avalovara*, avultou que esta obra “é como uma jaula dentro da qual se movem animais selvagens”<sup>106</sup> – o que nos levará a investigar o aspecto formal de sua obra, também, como produção semântica. Diríamos, portanto, que sua literatura propõe um imenso inventário de formas encontradas pelo homem – como as jaulas – para administrar a natureza (*physis*) assim como sua própria condição enquanto natureza (*zoé*), seu aspecto selvagem ou arcaico. Dentre estas formas, poderíamos elencar a *geometria*, a *escrita*, a *astrologia*, a *alquimia*, o *olho de vidro* – que, como veremos, estão, em alguma medida, relacionadas a um dos maiores dispositivos *antropotecnológicos*<sup>107</sup> já inventados pelo ocidente, a *temperança*. Esta é uma bifurcação desta pesquisa, na qual investigaremos como tais *formas de poder* são trabalhadas por Osman Lins, as quais se coadunam, principalmente, *pelo controle da imagem*, como queria Jung. Este, por sua vez, é desarticulado justamente pela instauração da sombra, a original obscuridade como nota Paes. E procederemos formalmente, *i.e.*, metodologicamente, em sentido contrário ao de Jung: veremos as condições sob as quais tais dispositivos puderam vingar na civilização a partir de uma espécie da genealogia destes nos escritos de Osman Lins. Ou, melhor dizendo, uma *arqueologia das ruínas* deixadas por Osman Lins, seus rastros.

A segunda bifurcação – embora ambas irão se interpenetrar em nossa análise – relaciona-se às *formas de vida*. Também é necessário ouvir Osman Lins, seus indícios, seus rastros. Colocava o autor, de forma bastante nietzscheana, diríamos, que sua *práxis* poética caminhou de uma “interiorização de *O visitante*, através de *O fiel e a pedra*, para a exteriorização, a plasticidade de *Nove, novena*”<sup>108</sup>. Ao observar *Avalovara* quanto ao seu fundo, seu enredo, o escritor propalou que o livro realizaria, como no já citado conto “Retábulo de santa Joana Carolina”, uma “nova passagem do caos ao cosmos”<sup>109</sup>. O escritor e ex-bancário – à semelhança de Osman Lins – Abel, protagonista de *Avalovara*, propunha-se

---

fato de a literatura osmaniana ter ambas em oposição ao homem, ou a certo aspecto deste. Emanuele Coccia, por sua vez, propõe a vida animal como uma vida eminentemente sensível e seletiva em relação ao exterior, e, a vegetal, como vida que coincide sem resto com o meio exterior. Cf. COCCIA, 2013. Trata-se, de fato, de um campo conceitual de extrema complexidade. De qualquer forma, todas as formas de vida, inclusive a humana, são pertencentes à natura, elas *são* natureza. A morte atesta tal condição.

<sup>106</sup> LINS, 1981.

<sup>107</sup> Tanto este termo quanto *zoopolítica* foram trabalhados nas formas que adotaremos por Fabián Ludueña Romandini. Iremos apresentá-los posteriormente. Vale, todavia, conferir as obras: SLOTERDIJK, 2000. HEIDEGGER, 2009.

<sup>108</sup> LINS, 1981.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

“alcançar o cerne do sensível”, como já citado. Porém, isto se daria na “conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas – pela sua índole secreta – da linguagem e assim do conhecimento”, a partir do qual Abel iniciava “um combate quase corporal que sustento com a palavra” que “liga-se a essas perfurações”. Se alçar faces selvagens, distantes do conhecimento, rumo à sombra, é necessário para o tocar o sensível, diríamos, então, que o homem enquanto natureza, em Osman Lins, consiste em uma vida eminentemente sensível, isto é, imersa no devir, na multiplicidade e no transitório – ou seja, no sentido contrário das condições epistemológicas de Platão. O controle da imagem, que é exemplificado em Lins, dá vazão, por meio das “afinações poéticas”, à instauração da sombra, da liberação selvagem, do *devir-animal*, do híbrido, das forças telúricas, da biodiversidade, ou seja, uma intensa ecologia engendrada por meio da irrupção de uma natureza desconhecida, uma terra por vir.

Por fim, a literatura de Osman Lins, bifurcada, para dizer com Nietzsche, entre o apolíneo e o dionisíaco, propõe, justamente, um minucioso embate entre estas duas forças, entre a qualificação da vida e a biodiversidade – e o próprio contato, a fricção com as formas de poder dá lugar às formas de vida. Se esta, por sua vez, afina-se ao desconhecido e, portanto, à contingência, ela irrompe e dilui, na literatura de Lins, a administração, o controle, o *management*, a economia proposta por aquela. Este tipo de embate se dá por meio do uso de técnicas do homem que exemplificamos e são representadas, também, pela própria forma da escrita de Osman Lins – a métrica, a multiplicação do número de linhas etc. Como já dito, a forma, em Lins, possui um fundo semântico, ou seja, está implicada em estratégias, propondo, por fim, uma performatividade da escrita – de ser, no ato, aquilo que mostra, representa. Diríamos que tal procedimento Osman Lins retira, diretamente, da poesia de João Cabral de Melo Neto, que, por sua vez, retoma uma tradição iniciada pelo barroco de Gregório de Matos – Lins possuía um imenso interesse pela arte dita “barroca” e “maneirista” em geral, que comentaremos – passa por Augusto dos Anjos e, em alguma medida, por Carlos Drummond de Andrade. Ainda, enquanto elemento de “desmesura”, como afirma Lins, o escritor se vale da antropologia, tratados de botânica e críticas à ideia de percepção pura. Já como forma sólida de administração da escrita, Dante Alighieri seria uma grande inspiração, e *Avalovara* é, como diz o próprio escritor, uma rescrita da *Commedia* que propõe, entretanto, uma inversão da teleologia dantesca, que será nosso ponto. Esta troca de ordem permite com que a absoluta separação divina, também figurada pela quadradura do círculo ou pelos números de ouro estudados por Matila Ghyka – importantíssimos para Lins, assim como o platonismo-

pitagórico estudado por Louis Rougier –, dê lugar a uma coexistência na qual as imagens são eternamente apropriáveis e alienáveis. Do controle da imagem, do inefável, passaríamos à sua libertação: à animalidade do homem, sua vida sensível e à natureza plétórica.

Finalmente, precisaremos estabelecer um conceito de natureza. Se nossas especulações estiverem corretas, podemos afirmar, de antemão, que ela está na ordem de um impossível uma vez que *é e não é*, não coincide consigo, *i.e.*, é eterno diferimento. Osman Lins definia o real como uma “escuridão cegante”<sup>110</sup> e sua escrita, como a representação clara e exata de “um sonho”<sup>111</sup> – o paradoxo, portanto, é forma em Lins. Doravante, nossa relação com o mundo, o sensível, está sempre além da *physis* e aquém da alma<sup>112</sup>. Isto quer dizer que a natureza é, desde sempre, cultura, ou seja, um singular modo pelo qual nos relacionamos com a *physis*: sendo esta, portanto, sempre *relativa*. O contrário deveria, por conseguinte, valer: a cultura é, então, natureza, algo movente. A distinção entre natural e artificial, deste modo, torna-se inócua. Então, o que há na civilização que se oporia à natureza? Enfim, precisaríamos delimitar o que não é natureza, difícil questão. Por ora, diríamos que, segundo Lins, trata-se de algo *exclusivamente supra-sensível* se coadunando, assim, ao imutável, à perenidade. Todo este debate, no entanto, será postulado detalhadamente a partir da literatura de Osman Lins, que, por mais curioso que pareça, propõe-nos um dos mais belos e fecundos materiais para pensar todas estas questões, ou, melhor dizendo, que já as pensou.

Uma tese não é um exercício ativo, no qual um sujeito cognoscente decifra o que, no objeto, encontra subterfúgio. Ela é, antes de tudo, um trabalho passivo, no qual o sujeito é atravessado pelo objeto, ou seja, um contato entre ambos, no qual esta mesma distinção se dilui: o objeto nos olha, fala conosco. É preciso ouvir o que ele tem a dizer. Uma tese é, portanto, um exercício *paciente de escuta*. Tentaremos deixar a literatura de Osman Lins falar.

Ao trabalho.

---

<sup>110</sup> LINS, 1979, p. 147.

<sup>111</sup> *Ibidem*, 1981.

<sup>112</sup> *Cf.* COCCIA, 2011.

## 2. HOMEM, HERÓI: PERDIDO EM UM VIVEIRO SOMBRIO

*“Sou uma Sombra! Venho de outras eras,  
Do cosmopolitismo das moneras...  
Pólipo de recônditas reentrâncias,  
Larva do caos telúrico, procedo  
Da escuridão do cósmico segredo,  
Da substância de todas as substâncias!*

*A simbiose das coisas me equilibra,  
Em minha ignota mônada, ampla, vibra  
A alma dos movimentos rotatórios...  
E é de mim que decorrem, simultâneas,  
A saúde das forças subterrâneas  
E a morbidez dos seres ilusórios”*

Augusto do Anjos, *Monólogo de uma sombra*

“Entrefitam-se os dois, gato e menino.”<sup>113</sup> O olhar do animal “de manchas pretas e claras, sentado no muro”, cruza os olhos de um infante de rosto ainda indefinido, quando este se posta “debruçado à janela da cozinha”. De um lado, o bicho, de outro, o animal humano. Este, subjazido por sua “altivez sem firmeza”, oriunda da reação ao olhar do animal, ameaça-o: “Você me olha de cima, porque está no muro. Mas vou ser um homem, vou viver cem anos. E quando for mais alto que portas e telhados, onde estarás? Hein? Sentado onde?”, indaga e arremata: “Olho pra você e já vejo a ossada brilhando no monturo.”<sup>114</sup> O animal, para o humano, está fadado à morte no lixo, em meio aos dejetos, a tornar-se abjeto. O menino, quando crescer, seu “bater de calcanhar no chão será como trovões.” Gritará “bem alto, voz de sinos”.<sup>115</sup> Na frase imediatamente subsequente, “pulverizados o gato e seu perfil, é inútil buscar na face desse homem, exausta (...) o olhar do menino”. Um salto temporal cuja lacuna é apenas um parágrafo, o menino, agora homem, em luto pela morte do pai, com os cabelos já grisalhos, olha para cima e, o que vê não é mais um animal, mas “sua pasta negra, fosca, com papéis e dinheiro, seu guarda-chuva com cabo metal e o chapéu cinzento, preso na fita o

---

<sup>113</sup> LINS, 2004, p. 9. Esta é a frase que abre a edição brasileira, uma vez que “O pássaro transparente” é o primeiro conto. Já na edição francesa consta como a terceira narrativa na qual, de acordo com a tradução de Maryvonne Lapoujade, lemos: “Un visage de huit ans non encore fait. Le cheveu fin, clair, tout autour de la tête. Pensif à la fenêtre de la cuisine, il regarde le chat aux taches noires et blanches, assis sur le mur.” (LINS, 1971, p. 87) O modo pelo qual foi traduzido retira do conto a igualdade relativa à condição de sujeito existente na versão brasileira (“Entrefitam-se os dois”, ou seja, não há sujeito ou objeto definidos, aquele que olha e aquele que é olhado), tornando-a exclusiva do menino na edição francesa. Como mostraremos, este olhar possui uma importância crucial no conto e na literatura de Osman Lins.

<sup>114</sup> *Ibidem.*

<sup>115</sup> *Ibidem.*

bilhete de ida e volta.”<sup>116</sup>

Dois aspectos, portanto, fazem-se proeminentes na primeira página de “O pássaro transparente”, narrativa que abre *Nove, novena*: o primeiro é o olhar desafiador lançado pelo animal ao garoto; o segundo, o aspecto automatizado da vida do homem já maduro. Sobre esta, a narrativa explica que a personagem anônima havia abdicado, “para sempre, a qualquer expressão pessoal do ato de viver”, uma vez que possuía a obrigação de continuar tudo aquilo que, para seu pai, “eram as representações do grandioso e do eterno: o armazém, as casas de aluguel, a vida sem amor nem aventura, a cidade, o vezo de moldar vidas alheias.”<sup>117</sup> Para tanto, a personagem desposa Eudóxia, “mulher que o senhor decidiu ser a indicada por mim”, diz ao referir-se ao pai, colocando-se, portanto, como sendo seu “continuador, o submisso, o filho. O pai.”<sup>118</sup> Explicita-se, assim, que, para ser, no amanhã, aquilo que o pai é, o garoto deve não apenas se comportar de forma submissa mas, sobretudo, aceitar a restrita condição de filho. Ou seja, a reprodução do legado patriarcal implica a redução deste sujeito à coincidência sem resto com sua relação com o ente que o gerou, com o pai.

Ao ultimar da narrativa, o adulto, repassado pelo malogro de uma vida de resignação, rememora que o anátema do legado paterno nele fazia morada desde a infância. As imagens deste outrora raiavam nas elucubrações da maturidade cujas ilações confessavam que “eu não era, porém, um coração limpo; reconheço que viviam nele, desde esse tempo, muitos dos repulsivos bichos que a diligência do meu pai nutriu e que fazem de mim, hoje, um *viveiro sombrio* (grifo nosso)”<sup>119</sup>. Se a metáfora animal atesta o resquício do passado que condena o presente, a irrupção destas imagens anacrônicas recobram, simultaneamente, algo que se opunha à interdição à “expressão pessoal do ato de viver”, como revela a confissão contiguamente anterior ao trecho supracitado: “Poesias. Por que, tantos anos passados, ainda as conservo? São meus poemas; em todo caso, não insuportáveis e neles perpassam alguma generosidade, alguma febre.”<sup>120</sup> Assim sendo, temos de um lado a vida reificada, de lassidão, de submissão e continuação do “grandioso e eterno”, alheia aos desejos do próprio vivente, “exausta”, a “pasta de papéis e dinheiro”, a “cidade”, o “vezo de moldar vidas alheias”; e, de outro, a poesia, a generosidade, a febre, a aventura e o amor. Estes regidos por aqueles gerariam um “viveiro sombrio” – note-se que usamos “regidos” pois as formas de coerção não excluem as forma de vida, entretanto, administram-nas ou as controlam, até porque a memória

---

<sup>116</sup> LINS, 2004, p. 10.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>120</sup> *Ibidem*.



mostra não apenas poder de reativá-las, ainda que como “mera” potência, mas, também, que elas seguem como um resíduo irredutível na e à vida final da personagem. São latentes e se manifestam intermitentemente, apesar das vicissitudes do herdeiro do armazém.

As reminiscências dos poemas acabam por atrelar-se, justamente, a um amor da juventude, corolário, por sua vez, de uma amizade infantil. A esta os versos eram mostrados ainda que com “desdém, condescendência e orgulho”, frutos dos repulsivos bichos do pai que desde então habitavam o viveiro. Todavia, “ela rebuscava meus versos, alegrava-se com eles, acreditava em mim”<sup>121</sup>, confessava. E, curiosamente, a vida futura desta antiga namorada opor-se-ia à sorte da protagonista: “não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir. Ela amestrou as mãos da sua juventude, fez com que lhe pertencessem.”<sup>122</sup> A autonomia da garota simbolizada pelo ato de romper uma casca, tal qual a vinda à tona da vida de um animal ao quebrar um ovo, dá-se por meio de um amestramento das mãos juvenis para, finalmente, engendrar uma forma criativa e liberta de habitar o mundo. Esta, por sua vez, advém da atividade artística da menina que lhe rende uma bolsa de estudos na Espanha, como nos informa um diálogo com o protagonista após o lamúrio deste sobre sua aparentemente inelutável condição de herdeiro do legado do patriarca:

A moça, cotovelo esquerdo sobre a mão direita, mão esquerda solta para os gestos – sua antiga atitude –, sorri e acena para o mar.

- Aí está. Depois de tantos anos de espera, vou atravessá-lo.

- Tenho visto seu nome nos jornais. Li que você obteve uma bolsa na Espanha. Fiquei contente, disse comigo: “ora, quem podia imaginar que ela ia se tornar uma artista famosa”. O jornal reproduzia uns dos quadros seus, frutas, pássaros voando. Um era transparente, via-se o pássaro e o coração do pássaro. Tinha jeito de ave de rapina.

- E olhar de gente.

- Isso mesmo. Era assustador. Existe aquele pássaro?

- Não. (LINS, 1994, p. 13)

O tempo no qual decorre o referido diálogo situa-se posteriormente à infância sendo, concomitantemente, anterior à maturidade, entrementes no qual o protagonista, todavia, ainda vislumbrava, para si, destino que seria, no futuro, exclusivo de sua amiga. A poesia, então, concedia-lhe forças, uma espécie de autonomia para, paradoxalmente, jogar-se rumo ao desconhecido. Afinal, ele diz:

---

<sup>121</sup> LINS, 2004, p. 18.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 18-19.

Também sou alguém, serei um nome, sinto força em mim. Conforto, dinheiro do pai, família, cidade natal, tudo abandonarei. O que sou destinado a conquistar, desconheço ainda. Mas sei que um dia voltarei aqui, rodeado de glória. Teu marido será empregado no comércio, ou talvez escrevente no cartório, terás um lar e filhos; mas teu orgulho maior, a ninguém confessado, virá de seres o que és agora: a testemunha de minha adolescência. Eu sou Goethe” (LINS, 2004, p. 16)

Logo ao ser informado sobre a bolsa que permitiria a amiga ir à Europa, o garoto, fantasiando em um monólogo a ela se dirigir, declara que irá tudo abandonar. O resultante de sua confabulação é o vislumbre do destino da companheira em vias de partir, no qual pressupõe uma sina ao prospecto e imaginário marido da amiga bastante próxima à sua: o esposo da garota trabalhará num cartório e ela será uma trivial dona de casa cujo único orgulho seria ter testemunhado a adolescência do protagonista, pois, como este diz, “eu sou Goethe.” Tal afirmação derradeira, vale dizer, consiste em uma citação, pelo protagonista, da assertiva propalada por um determinado poeta à sua então amante no intuito de desiludí-la em relação a sua crença de que permaneceria ligada ao escritor até a eternidade: por isso ele retruca, “Eu sou Goethe”, numa espécie de argumento de autoridade, não de autor. “Não sabes o que disse um poeta, desiludindo a sua namorada, decerto parecida contigo e que imaginava continuar ligada para sempre a ele?” E aí a quixotesca assunção, conforme o texto.

Malfadada a pretensão, o protagonista, quando velho, busca revirar documentos na gaveta, quando encontra um jornal no qual nota um “nome outrora familiar” e “fotografias dos quadros – frutas regionais e um pássaro extravagante”<sup>123</sup>. E é ao ver este estranho pássaro – que também está lá, olhando para ele com seus olhos humanos, embora seja um animal – que sua memória remete-o à infância e aos poemas. Voltamos, portanto, ao olhar do animal, o segundo aspecto da narrativa que havíamos abandonado após a menção no enceto do segundo parágrafo deste subcapítulo.

Antes, porém, é preciso notar que se temos de um lado a vida reificada e de outro aquela da poesia, salientamos que esta é caracterizada por uma *autonomia de se perder, de se abandonar*, e, igualmente, pela febre, *i.e.*, pela doença, o *pathos*, opostos, por sua vez, ao grandioso e eterno da herança, do acúmulo. Osman Lins numa entrevista alegava orgulhar-se de ter podido abandonar a carreira de bancário vez que esta era hostil a “tudo que lembre gratuidade e vida: a poesia não tem o seu aval.”<sup>124</sup> Esta mesma imagem temos em Eudóxia, a mulher do protagonista de “O pássaro transparente”, que “tudo sorve e nada alimenta (...) a

---

<sup>123</sup> LINS, 2004, p. 18.

<sup>124</sup> *Ibidem*, 1981.

ninguém, coisa alguma, nunca, devolve ou doa”<sup>125</sup>, levando em frente indefinidamente seu ímpeto de acúmulo, suas “ambições sem nenhum objetivo”<sup>126</sup>. Destarte, o abandono, o acaso e o gratuito figurariam ao lado da poesia, e neste sentido segue o amestramento das mãos juvenis da ex-namorada do protagonista: trata-se de trazer para si a própria vida – em sentido contrário à reificação – por meio da conquista da possibilidade, inclusive, de se perder. Isto é romper a casca e ascender à vida que é, por sua vez, *acaso*; em oposição a um viveiro sombrio que se torna a existência automatizada. Portanto, percebemos que a autonomia, aqui, vincula-se à possibilidade de ser atingido, não apenas pelo acaso do mundo mas, também, por alguma doença, uma febre. Esta, aliás, muitas vezes é causada pela intromissão de um ser vivente de dimensões microscópicas dentro do corpo humano. Enfim, se ao encarar o olhar ignoto do pássaro transparente o jovem mostra-se apenas absorto, ao enfrentar os olhos do gato ele deseja, ao ficar velho, “viver cem anos”, que seus passos sejam como “trovões”, ou gritar com “voz de sinos”, em contumaz similaridade ao “grandioso e eterno” que seu pai, posteriormente, viria a imputar-lhe. E, vale dizer, o olhar do gato e a morte do pai são os acontecimentos que abrem a narrativa.

O desejo de obter a grandeza, a magnitude, ou dela participar, possui um correlativo profícuo na filosofia ocidental, o qual poderíamos exemplificar valendo-nos do sublime kantiano<sup>127</sup>. Em sua terceira *Crítica*, na qual analisa a faculdade do juízo, Immanuel Kant esclarece que a “incomensuralibilidade da natureza”<sup>128</sup> (“rochedos audazes”, “nuvens carregadas [...] avançando com relâmpagos e estampidos”, “vulcões”, “furacões”, “o oceano revolto”), com a qual podemos nos deparar, “torna nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em relação ao seu poder.”<sup>129</sup> Ou seja, sendo capaz de nos *afetar*, a natureza é, nestas figuras, “objeto de medo”<sup>130</sup>, fruto, por sua vez, de nossas funções vitais de autopreservação. Contudo, se nos encontrarmos em *segurança*, poderíamos denominar, segundo Kant, tais objetos de *sublimes*, descobrindo, em nós, “uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da

---

<sup>125</sup> LINS, 2004, p. 17.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>127</sup> Em sua tese de doutorado sobre as aulas de literatura e história da arte dadas por Osman Lins na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Faculdade de Marília, Elizabete Marin Ribas sublinha que: “Voltando ao título e aos conteúdos, no decorrer das possíveis aulas, conceitos de filosofia permeiam uma densa referência a autores gregos representados por Aristóteles, Platão, Heráclito, Homero, Sófocles e Parmênides, como não poderia deixar de ter; filósofos como Hegel, Kant, Bergson, Hobbes, Nietzsche, Schopenhauer, São Tomaz, Santo Agostinho” (RIBAS, 2011, p. 60-61).

<sup>128</sup> KANT, 2010, p. 107. Texto de 1790. Todos os nossos comentários sobre este filósofo são espécie de paráfrases das leituras – com a qual coincidimos em grande parte, exceto pelo ponto que será mostrado – dos seus escritos realizadas por Susan Buck-Morss, conforme assinalaremos a seguir.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

natureza.”<sup>131</sup> Como ascender, portanto, ao sublime e colocar-se, filosoficamente – obviamente –, em segurança? Para Kant, devemos localizar em nossa “faculdade da razão um outro padrão de medida *não sensível* (grifo nosso)” para, então, “encontrarmos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza”, superando nossa “impotência física”, com a qual, finalmente, a “*humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada* (grifo nosso).”<sup>132</sup> Se mesmo “o selvagem”<sup>133</sup> admiraria a inexistência do medo, o sublime, portanto, próprio de um “*estado maximamente civilizado* (grifo nosso)”<sup>134</sup> deve, obrigatoriamente, referir-se à “*maneira pensar*, isto é, a máximas para conseguir o domínio intelectual e das ideias da razão sobre a sensibilidade.”<sup>135</sup> Esta afirmação é realizada logo após Kant condenar o “gozo dos libertinos do Oriente”<sup>136</sup>. Assim, como conclui Susan Buck-Morss sobre o sujeito transcendental kantiano – vale dizer que o sublime é justamente quando o afeto alça o universal –, este abdicaria dos sentidos que colocam a autonomia em perigo não apenas porque o sensível, as funções vitais, “inevitavelmente o (o homem) enredam no mundo”, mas porque tornam o homem “passivo (“lânguido” [*schmelzend*] é a palavra de Kant) ao invés de ativo (“vigoroso” [*wacker*]), susceptível, como ‘orientais voluptuosos’, a simpatia e a lágrimas.”<sup>137</sup> Se Buck-Morss retira consequências políticas do sublime kantiano, vez que seu alcance seria mais propício ao guerreiro ou general, poderíamos dele extrair consequências ontológicas, já que, ao conquistá-lo, evitamos que a *humanidade em nossa pessoa se rebaixe*.<sup>138</sup> Evidencia-se, neste sentido, que o estado passivo é justamente aquele no qual se

---

<sup>131</sup> KANT, 2010, p. 107. Aqui, vale notar um aspecto curioso da filosofia kantiana. Segundo tais argumentos, Kant coloca como as figuras de maior respeito o guerreiro, seja ele o estadista ou o general, já que eles dominam o medo, ou seja, a possibilidade, antevista pelo organismo, de ser afetado. Assim, diz Kant: “Mesmo a guerra, se é conduzida com ordem e com sagrado respeito pelos direitos civis, tem em si algo de sublime e ao mesmo tempo torna a maneira de pensar do povo que a conduz assim tanto mais sublime quanto mais numerosos eram os perigos a que ele estava exposto e sob os quais tenha podido afirmar-se valentemente (...)” (KANT, 2010, p. 109).

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p.120.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> BUCK-MORSS, 1996, p. 17.

<sup>138</sup> Aqui uma ressalva. Em determinado momento do seu texto, Buck-Morss diz que “a estética tem intrinsecamente tão pouco a ver com a trindade filosófica da Arte, Beleza e Verdade que se poderia antes arrolá-la no campo dos instintos animais. Isto é, claro, precisamente o que despertou nos filósofos uma suspeita quanto a ‘o estético’. Mesmo quando Alexander Baumgarten articulava a ‘estética’ pela primeira vez como um campo autônomo de investigação, tinha consciência de que ‘se poderia acusá-lo de se estar ocupando com uma coisa indigna de um filósofo.’” (BUCK-MORSS, 1996, p. 14) Como salientou Mario Perniola em palestra na UFMG no dia 06/12/2013, desde Kant há uma bipartição opositiva no entendimento daquilo que se chama “estética”: uma concepção advém da filosofia (Kant, Hegel), outra da arte. Naquela, estética sempre esteve conectada ao desinteresse, como consta no “prazer desinteressado” kantiano; nesta, ela era um espaço de máximo interesse – Perniola lembra, entre outros, de Baudelaire e Edgar Allan Poe, sendo que este chegou a falar na literatura como momento de um suprainteresse não somente pelas palavras, mas, sobretudo, pelas coisas. Vale salientar, como notou o italiano, que o termo “interesse” diz de um entre lugar ontológico, qual seja, inter-esse. Portanto, nada

torna possível, para um sujeito, ser afetado pelo mundo e, talvez, despencar de sua posição de sujeito de conhecimento – que deve, por sua vez, estar abjurado dos afetos sensíveis para proceder rumo ao conhecimento puro. Embebido pelo sensível, não nos colocamos acima da natureza, estando nossa compreensão imanente, perpassada e em contato biunívoco com ela. E, ao evitar tais afetos, reinaríamos sobre o mundo ao suplantar a impotência física, a possibilidade ou a temeridade da morte frente aos abismos e montanhas. Não seria, portanto, este o procedimento do menino ao ser assaltado pelos olhos do gato, qual seja: estar acima do animal no cume do muro transpondo, portanto, de uma posição passiva – aliás, o enfermo, acometido por uma febre, é um *paciente* – à ativa? Advir grandioso, sobrepujando em estatura, porte, tempo de vida – a impressão que nos deixa a fala do garoto é a de que só o animal morre – o felino que o interpela? Por fim, nota-se que, ao conceber o gato em uma estatura superior à sua, a criança encontra-se, em uma cena bastante prosaica, debruçado sobre a janela da cozinha. É exatamente ao adentrar este cômodo para seu trivial café da manhã, que o senhor Leopold Blomm, judeu errante, “Odiseu” da modernidade e protagonista do *Ulisses* de James Joyce<sup>139</sup> avista sua gata esfomeada. Lemos na cena:

- Minhau!

- Oh, aí estás – disse o senhor Bloom, voltando-se do fogão.

A gata miou em resposta e tornou a dar voltas em redor da perna da mesa, miando. Exatamente como desliza sobre minha escrivinha. Prr. Coça a minha cabeça. Prr.

O senhor Blomm olhava curiosamente, carinhosamente, a fléxil forma negra. Limpa de ver: o lustro de seu pelo nédio, o tufo branco sob a raiz de seu rabo, os lampejantes olhos verdes. Ele inclinou-se para ela, suas mãos sobre os joelhos.

- Leite para a bichaninha – disse ele.

---

pode estar mais em consonância com nossa tese de que a arte como um dos discursos do corpo – mais precisamente, do sensível, que Kant tanto desejou rebaixar – remeta a uma diluição ontológica – o entre-ser – que enreda o homem no mundo, passando a dar ênfase – ou seja, interessar-se, afetar e ser afetado – às coisas, para usar a expressão de um poema de Drummond que colocaremos mais a frente. Susan Buck-Morss, ainda que sem dar maiores consequências a isso, percebe que esta questão possui íntima conexão com a animalidade.

<sup>139</sup> Em uma entrevista ao *Les Nouvelles Littéraires*, em 1975, Osman Lins colocava uma diferença entre sua escrita e a de Joyce, num ímpeto de se distanciar do escritor irlandês a afirmar que este “fez, sobretudo, uma exploração da palavra. Meu trabalho é mais articulado sobre os problemas da estrutura romanesca e da construção de personagens.” (LINS, 1979, p. 200) Não é o caso, pensamos, de aderir sem resto às palavras que o autor propalava sobre sua própria obra. Foi Eder Rodrigues Pereira que, em sua dissertação de mestrado (2009) intitulada *A chave de Jano* notou que *Avalovara* toma *Ulisses* como base para sua construção. Isto nós já acentuaremos em *Nove, novena*, pois, como mesmo afirma Pereira: “No ano de 1964 a editora Civilização Brasileira lança, com tradução de Hamilton Trevisan, o livro de contos *Dublinenses* de James Joyce e no ano seguinte sai no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, ano 9 n°. 428 – 08.05. 1965” – lembramos, *Nove, novena* é publicado em 1966 – “uma resenha escrita por Osman Lins ‘A história de *Dublinenses*’ que ressalta a importância da iniciativa e o papel de Joyce para a literatura, porém, condena alguns critérios de tradução que não fazem jus ao original. Além disso, tece algumas considerações sobre o estilo do autor e como este assumiria uma outra dimensão na elaboração de suas técnicas na obra *Ulisses*.” (PEREIRA, 2009, p. 54)

Minhau! – gritou a gata.  
Chamam-lhes estúpidos. Eles entendem o que dizemos melhor do que nós entendemos. Ela entende tudo que quer. Vindicativa, também. Imagino como é que eu pareço a ela. Altura de uma torre? Não, ela pode saltar sobre mim. (JOYCE, 1980, p. 68)

A passagem de Lins vincula-se intimamente à de Joyce não apenas pelo olhar deste animal, mas, em especial, pelo tópico da grandeza do corpo. Leopold Bloom toma consciência que os olhos verdes de sua gata preta e branca – assim como a de Lins – fitam-no exigindo leite e conclui ser “a bichaninha” não somente capaz de compreensão como, também, de se vingar e, principalmente, de saltar sobre ele. A constatação resulta de um exercício *perspectivista*<sup>140</sup> no qual o protagonista imagina “como é que eu pareço a ela” e, a partir do qual remata que, aos olhos da gata, sua imagem não é de uma torre que o felino, a partir de um salto, pode sobrepujar em estatura e, de alguma maneira, afetar a personagem humana.

Susan Buck-Morss, em sua leitura de Kant, assinala que a compleição ativa ou vigorosa, cara ao pensador, relacionava-se com a leitura do helenismo levada a efeito por Johann Winckelmann. Se na *Ilíada* cristaliza-se a exposição da Guerra de Troia – daí adviria para Kant o aspecto aprazível da arte militar? –, no outro grande épico grego, a *Odisseia* – ambos de Homero –, do qual *Ulisses* se pretende uma reescritura – talvez mais próxima de um *détournement*, um desvio –, assistimos expostos os grandes feitos ilustres do herói que retorna à casa, resguardado, por sua vez, pelos deuses do Olimpo. Nas palavras do filho Telêmaco, Odisseu seria aquele “entre os homens, dizem-no todos, o mais astucioso de ser tens fama,/ sem que mortal sobre a terra contigo se atreva medir-se” e, por sua vez, conduzia seu itinerário – segundo suas próprias palavras – “pelo que de mais pertinente pode nos inspirar Zeus Olímpico”<sup>141</sup>.

Informa-nos o crítico Sérgio Medeiros que o helenista Pierre Vernant aduzia dois tipos de herói: “o que vai para frente e o que vai para trás: o primeiro tem a certeza de sua identidade, o segundo, não”, propunha Vernant, findando: “o primeiro sabe que a glória futura

---

<sup>140</sup> Nas mitologias dos povos ameríndios (para Lins, as culturas animistas) os animais seriam sujeitos, capazes de subjetividade. Nos povos indígenas amazônicos, segundo Viveiros de Castro, “os animais são ex-humanos, e não os humanos são ex-animais” e, por isso, os animais não humanos são capazes de intenção, perspectiva, já que o ponto de vista não cria o objeto, mas o sujeito. Por conseguinte: “os animais e outros entes dotados de alma não são sujeitos porque são humanos (disfarçados), mas ao contrário – eles são humanos porque são sujeitos (potenciais). Isto significa dizer que a Cultura é a natureza do Sujeito; ela é a forma pela qual todo agente experimenta sua própria natureza. O animismo não é uma projeção figurada das qualidades humanas substantivas sobre os não-humanos; o que ele exprime é uma equivalência real entre as relações que humanos e não-humanos mantêm consigo mesmos: os lobos veem os lobos como os humanos veem os humanos – como humanos.” (VIVEIROS de CASTRO, 2002, p. 374).

<sup>141</sup> HOMERO, *Odisseia*, 2002, p. 385. Texto da antiguidade grega.

é o bem maior a que deve aspirar um herói épico; o outro apenas sente desejo de refazer os passos e reencontrar o passado, a fim de reconciliar-se consigo mesmo (...)”<sup>142</sup>. O aspecto ambivalente da condição heroica cujo azo da casualidade define, Medeiros consuma constar na mirada do felino a Bloom, que seria, por sua vez, responsável por “uma dessacralização do herói monumental, ou um rebaixamento”, assevera; “o pulo do gato, como desintegração” ou aviltamento das realizações ilustres e ubíquas do herói que caminha, a partir de então, regressivamente. O eu procurado porque perdido a partir da ativação das imagens da memória – suscitadas tanto pelos olhos do gato quanto pelo pássaro transparente, como falaremos – é o processo instaurado pelo protagonista de Lins. Blomm de Joyce, por sua vez, advém vagabundo, errante, um qualquer: em Osman Lins, a personagem não chega a ser nomeada.

Por outro lado, é precisamente após ser, em sua casa, “surpreendido nu (...) pelo olhar de um animal (...) os olhos de um gato”<sup>143</sup>, que o filósofo argelino Jacques Derrida se pergunta “quem sou eu”, transportando-se, via este fito, para os “confins do homem, à passagem das fronteiras entre o homem e o animal.”<sup>144</sup> Tem-se aí “o ponto de vista do outro absoluto”<sup>145</sup>, a partir do qual o Derrida vislumbra a vida como estância na qual se arrefecem as zonas limítrofes “entre *bios* e *zoé*, biológico, zoológico e antropológico (...) vida e

---

<sup>142</sup> MEDEIROS, 2011, p. 78.

<sup>143</sup> DERRIDA, 2002, p. 15. Neste texto Derrida retoma uma das obras mais interessantes de Nietzsche para se pensar a cisão entre homem e natureza e a suposta sobre-eminência dos homens em relação aos animais que parece, por sua vez, bastante cara a Osman Lins, especialmente quando este diz que sua literatura passou de uma interioridade a uma exterioridade. Trata-se, como já salientado por nós, da *Genealogia da moral*. Curiosamente, Derrida utiliza esta obra para ressaltar, nela, que “o homem é o animal prometedor, pelo que ele entende, sublinhando estas palavras, um animal que pode prometer (*das versprechen darf*). A natureza ter-se-ia dado como tarefa criar, domesticar, “disciplinar” (*heranzüchten*) esse animal de promessas” (DERRIDA, 2002, p. 15), diz o francês. É-nos bastante estranha tal leitura. Vale notar que neste livro, Nietzsche elabora uma tese bastante precisa em relação tal questão. O filósofo entende que, desde os tempos primevos, haveria um impetuoso arrolamento entre o nobre – vencedor pela força e/ou esperteza – e o plebeu, em débito, por sua vez, com o regimento inventariado pelo superior: tendo-se uma relação entre credor e devedor a qual é necessária “a pessoa se opor à pessoa e se medir com ela” (NIETZSCHE, 2002, p. 39). Assim, a exigida adequação do escravo ao amo – esta dívida – implica uma censura ao ato daquele de materializar no mundo seus impulsos instintivos uma vez que eles estão pendentes ao julgamento do superior. De tal forma, “os instintos sob a enorme força repressiva, ‘volvem para dentro’, a isto se chama de ‘interiorização do homem’; assim se desenvolve o que mais tarde se há de chamar de ‘alma’” (NIETZSCHE, 2002, p. 51). O ato punitivo alçou, destarte, “que todos os instintos do homem selvagem, livre e vagabundo, se voltassem ‘contra o homem interior’” (NIETZSCHE, 2002, p. 51), propondo, por conseguinte, um divórcio violento *do homem com seu passado animal*. Em tal cisão promovida pela punição, estaria, para Nietzsche, a origem do Estado, que, a partir de uma violência brutal, consegue domesticar o animal humano. O Estado é aquele que, como consequência do seu remoto poder coercitivo, fixa a lei para, meramente, ordenar, estabelecer, determinar. A caminhada para um Império Universal, que a guerra permite à supracitada instituição, é, curiosamente, caminho também para uma “universalidade do divino e o despotismo aplanam sempre o caminho do monoteísmo” (NIETZSCHE, 2002, p. 57). Estes, aliados à ciência, ao Ser e à verdade – os quais são meras projeções da moral – devem preterir todo desejo, paixão, erro: advindo sotoposto, a partir de então, “todo o estado para além do bem e do mal.” (NIETZSCHE, 2002, p. 92) Portanto, poderíamos dizer sem grandes ressalvas, que o homem é o animal que se interioriza. *Que o salto da animalidade à humanidade é um mero corolário de uma situação política sendo esta, portanto, necessariamente ontológica.*

<sup>144</sup> DERRIDA, 2002, p. 14.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 28.

morte.”<sup>146</sup> Interrompendo sua caminhada nu pela casa, pasmo com o felino que, silenciosamente, observava-o, Derrida entrevê a si como animal, ainda que a partir da constatação da diferença irreduzível entre ele e o gato, o animal humano despido e o bicho envolto por pelos.

A mirada felina em Lins, assim como em Joyce, avilta, portanto, não apenas o herói, obrigando-o a regredir em busca do eu perdido – o que torna o conto, vale dizer, uma mistura de tempos heterogêneos –, outrossim, pretere a *humanidade em suas pessoas*<sup>147</sup>, enredando o animal homem no mundo e o colocando em uma posição passiva na qual resulta suscetível aos afetos e estímulos provindos da natureza e do contato com ela estabelecido, como a memória. Enfim: o homem é deslocado do posto de sujeito de conhecimento cuja observação do mundo lhe forneceria a substância presente nas coisas ou reduziria o objeto à utilidade. Tal deslocamento sotopõe, assim, o princípio de essencialização da *physis* que a concede a alcunha de “universalidade” como temos no sublime: os (não mais) objetos, a partir dos olhos dos bichos, estão lá, fitando os homens<sup>148</sup>; são capazes de intenção consciente, de perspectiva, de ponto de vista – como já queriam as mitologias das sociedades animistas –, oriundos, por sua vez, de um momento de não saber do observante em relação ao observado, no qual este é acaso, surpresa e contingência. Portanto, a vontade do menino em vingar o olhar que o gato nele desferiu é nada mais que um possível corolário da própria passividade na qual ele, naquele momento, encontrava-se em decorrência, talvez, de um malogro epistemológico. Aliás, tal olhar, assim como em Joyce, torna as personagens temerosas. Poderíamos especular,

---

<sup>146</sup> DERRIDA, 2002, p. 49.

<sup>147</sup> Vale notar que no clássico de Nietzsche sobre a separação entre o apolíneo e o dionisíaco, o filósofo dizia: situação dionisíaca, por sua vez, possui sua analogia na embriaguez, que vai atrair “o indivíduo subjetivo para o obrigar a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo” (NIETZSCHE, 2004, p. 23). E, em tal ensejo, “não é somente a aliança do homem com o homem que fica novamente selada pela magia do encantamento dionisíaco”, no qual “o escravo é um homem livre, porque se quebram todas as barreiras rígidas e hostis que a miséria (...) ou o ‘modo insolente’ haviam estabelecido entre os homens”, todavia, outrossim, “a natureza, alienada, inimiga ou subjugada, celebra sua reconciliação com o filho pródigo, o homem”. Deste modo, “os animais falam, já a terra produz leite e mel, por que a voz do homem adquiriu uma ressonância de ordem sobrenatural. O homem (...) sente-se Deus (...), deixa de ser artista para se tornar obra de arte.” (NIETZSCHE, 2004, p. 37) Não sendo mais objeto, os animais “falam”.

<sup>148</sup> Atentamos que Georges Didi-Huberman elabora sua teoria do olhar justamente a partir do *Ulisses* de Joyce. No entanto, o historiador da arte francês não parte do olhar do gato, mas da morte da mãe de Stephen Dedalus. Para Huberman, o objeto nos olha a partir do momento em que uma falta, uma despesa é instaurada. Algo falta no objeto e, por conseguinte, no sujeito: e, a partir disso, as coisas nos olham. Talvez devido sua filiação excessiva a Walter Benjamin, Didi-Huberman vá com sua teoria resgatar a arte minimalista que pretendia, justamente, lançar uma espécie de olhar puro, fenomenológico à maneira husserliana sobre o mundo. A tese de Huberman é que esta tentativa acabe se convertendo no oposto, ou seja, num excesso instaurado pela falta, a partir do qual os objetos passam a olhar os homens. Dizemos isto, pois o teórico pouco se interessa pelas culturas ditas animistas e chega, inclusive, a pregar uma completa “desmitologização”, ponto convergente entre a herança benjaminiana e o olhar puro dos minimalistas. Em Osman Lins, e em grande parte da literatura latino-americana, a perspectiva se instaura pelo modo inverso, ou seja, pelo excesso, a plethora de animais e coisas e pela total mitologização: mas não o mito grego, e sim o selvagem, ameríndio. Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998.



no caso de Lins, que o impulso de atividade constituinte do ímpeto de sobressair em diversos aspectos ao felino olhado, tão próximo ao apego ao “grandioso e eterno” próprio da herança paterna, são os “repulsivos bichos que a diligência” do seu pai nutriu e que fizeram dele, na maturidade, “um viveiro sombrio”<sup>149</sup>. Contudo, é no viveiro em que os bichos habitam, é neste espaço que a *vida* pulsa, ou seja, aquilo que, a partir do olhar do animal, gerou em Derrida, por exemplo, o entendimento de que a existência é indiferente à fronteira entre *bios* e *zoé*, os dois termos usados pelos gregos para se referirem à vida. E, por conseguinte, entre vida e morte. Se ao olhar o felino o menino vê sua “ossada brilhando no monturo”, ele poderia ver, aí, sua própria morte – daí a temeridade – e, a partir da consciência de que irá, como o animal, um dia sucumbir, exigir uma vida imediata, pois tudo é passageiro. Como dizia Osman Lins em passagem já citada por nós, é preciso conhecer a morte para ter consciência da própria vida. Portanto, propomos que *o olhar do gato é uma sombra que o menino deseja, quase desesperadamente, aclarar com os trovões que emanarão dos seus grandiosos passos futuros*.

Entretanto, não é sempre assim. Se, como vínhamos dizendo, é neste viveiro, ainda que sombrio, em que os bichos restam, é ao ser interpelado pelos olhos inescrutáveis e não fortuitamente humanos do pássaro transparente<sup>150</sup> do quadro da namorada, na primeira vez em que os vê, que o garoto vislumbra uma forma de unir a vida ao vivente. Neste momento, o propósito é abdicar de tudo, de todo pertencimento, de todos os pertences, preterindo dos bens acumulados, a herança, e reivindicar, por fim, a autonomia de se perder no mundo, de se jogar no acaso da vida, de se abrir para ser afetado. Então, trata-se de ser ativo para, paradoxalmente, colocar-se no acaso, no gratuito. A passividade, a febre, portanto, seria uma oscilação entre o passivo e o ativo, morte e vida. Talvez, a vida subjazida pela certeza da morte – daí a necessidade de ser imediata, *i.e.*, sem mediação –, a atividade perpassada pela passividade. Um paradoxo, união de opostos. Doravante, quixotescamente, o protagonista reclama: “Eu sou Goethe”. Por quê?

Após notar que no *Fausto* de Goethe Mefistófeles jamais se opõe, categoricamente, ao Altíssimo<sup>151</sup>, Mircea Eliade chegava a um curioso desenlace: o poeta fundava a literatura

---

<sup>149</sup> LINS, 2004, p. 18.

<sup>150</sup> A transparência, como mostraremos, é uma ironia de Lins à ideia de forma ou percepção pura construída pelos “Novos romancistas”, especialmente se se leva em conta a ressonância da *Diatrópica* de Descartes que há nesta ideia.

<sup>151</sup> Numa determinada passagem do “Prólogo ao céu”, do *Fausto*, diz o Altíssimo ao demônio:

“Também nisso eu te dou poderes plenos;  
Jamais te odiei, a ti e aos teus iguais.  
É o magano o que pesa menos

européia moderna não tomando como base a Grécia, o Mediterrâneo, o Oriente Próximo antigo ou a Ásia, entretanto – ainda que sem se dar conta –, os povos pré-históricos, os selvagens. Deus e o diabo relativamente conectados produziram, segundo Eliade, uma *coincidentia oppositorum*, na qual os opostos – certo e errado, bem e mal, vida e morte, ordem e caos – não apenas coexistiriam para além do maniqueísmo, como, também, altear-se-iam à evidência de que um é a possibilidade do outro: “a natureza não se preocupa com erros; ela mesma os repara e não pergunta qual seria o resultado de tudo isso”<sup>152</sup>, diz Goethe; por isso o mal e o erro eram, para o poeta, produtivos, ou mesmo a condição para a criação. O ponto é que a *coincidentia oppositorum* era propositalmente levada às vias de fato pelas sociedades aborígenes, *i.e.*, não se assentava somente no plano teórico ou mítico, todavia no prático ou ritualístico. Se os gregos elogiavam o andrógino, mas destinavam à exposição<sup>153</sup> as crianças hermafroditas, os polinésios, segundo Eliade, traziam a androginia – e, assim, uniam princípios opostos – às bases das tertúlias de iniciação. Sempre tocavam, de tal sorte, o caos pré-cosmogônico ao alçar um espaço para além de toda normatividade: espaço exclusivo à literatura no ocidente, no qual o “Espírito do Mal se revela incitador do Bem e os Demônios aparecem como o aspecto noturno dos deuses”<sup>154</sup>, como consta no *Fausto* de Goethe, de acordo com o teórico.<sup>155</sup>

E isto seria, para Eliade, a chave da arte moderna, pois nesta tinha-se “a impressão de que o artista quis fazer tabula rasa de toda história da pintura. Mais que uma regressão ao Caos, uma espécie de massa confusa primordial”<sup>156</sup> é erigida, à qual se seguirá “a criação de

---

de todos vós, demônios que negais.  
O humano afã tende a afrouxar ligeiro,  
Soçobra em breve em integral repouso;  
Asuzo-lhe por isso o companheiro  
Que como o diabo influi e incita, laborioso.  
Mas vós, filhos genuínos da Deidade,  
Gozai a rica e viva Amenidade!

O que se forma e, eterno, vive e opera,  
Vos prenda em suaves vínculos de amor.  
E o que flutua em visionária esfera,

Firmais com pensamento durador.” (GOETHE, 2011, p. 53) Texto cuja versão definitiva é publicada em 1808.

Assim como Goethe percebia que a luz provém das trevas, ou seja, que esta é anterior àquela, como se comprova na fala do Mefistófeles:

“Parte da parte eu sou, que no início tudo era

Parte da escuridão, que a luz nascença dera” (Goethe, 2011, p. 120).

Ou seja, ele seria a própria “Mãe-noite”, como diz que possibilita, por sua vez, a luz.

<sup>152</sup> GOETHE *apud* ELIADE, 1999, p. 78.

<sup>153</sup> Abandono das crianças que não se enquadrava no modelo ontológico social pelos seus pais, destinando-as, portanto, à morte.

<sup>154</sup> ELIADE, 1999, p. 120.

<sup>155</sup> É preciso levar em conta que Eliade, segundo seus próprios dizeres, não se aspira um exegeta de Goethe ou mesmo teórico da literatura.

<sup>156</sup> ELIADE, 2011, p. 68.

um novo Universo”<sup>157</sup> tal qual no cubismo, dadaísmo, em Joyce e na música atonal, que promovem, finalmente, a “destruição das linguagens artísticas”<sup>158</sup> estabelecidas. Ao artista fica, portanto, a incumbência de aluir o cosmo – isto é, o mundo tal qual é concebido em determinado momento – para criá-lo novamente, o que significa despejar o conhecimento acumulado. Apesar mesmo destas conclusões, Eliade continua a operar com a categoria da unidade primordial, embora coloque que ela se coaduna ao devir, ao caos ou ao múltiplo. Tal operação provém de sua aderência a Carl Jung.

Um colega de Eliade, bastante crítico à vontade “lamentável”<sup>159</sup> de Jung de tudo poder explicar, percebia que a atualização ritualística do mito se dava com uma peculiar diferença ao que o romeno assinalava. Se, como diz Eliade, os interditos são transgredidos por todos no ritual – a orgia, a androginia, o canibalismo –, Roger Caillois acrescenta que, inclusive em nossa civilização, o mito destina-se a narrar a aventura do herói<sup>160</sup>, que ganha, por sua vez, tal epíteto por ser aquele que infringe a proibição, que pratica o que é vedado e caracteriza a comunidade. “Assim que um mito surge frequentemente acompanhado por um rito, visto que a violação do interdito é necessária, só é possível na esfera mítica, e o rito introduz aí o indivíduo”, concatena Caillois, e conclui: “apreende-se aqui a essência da festa: constitui um excesso permitido através do qual o indivíduo se encontra dramatizado e se torna o herói, o rito realiza o mito e permite sua vivência.”<sup>161</sup> Porém, “separado do rito, o mito perde, senão a sua razão de ser, pelo menos o melhor da sua força de exaltação: a capacidade de ser vivido. Passa a ser”, portanto, “literatura apenas, como a maior parte da mitologia grega na época clássica”<sup>162</sup>. Quanto ao mito, Caillois explica que ele consiste em uma função fabuladora, corolário de “uma força de investimento da sensibilidade”, caracterizada, por sua vez, por “agressão erótica”, “sonolência dos sentidos”, “*passividade* (grifo nosso) generalizada”<sup>163</sup> do indivíduo e/ou do corpo social, cuja ação infesta o mundo de espectros. Assim, o mito como emanção de imagens, fantasmas, não é autônomo, mas é “equivalente a um acto”<sup>164</sup>, aberto.

O “herói” de Osman Lins, seguindo os passos daquele de Joyce, representa, por um lado, um contraponto ao herói grego, uma vez que este realiza os grandes feitos constituídos,

---

<sup>157</sup> ELIADE, 2011, p. 68.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>159</sup> CAILLOIS, 1980, p. 18. Roger Caillois e Mircea Eliade chegam a publicar juntos no volume *O sonho e as sociedades humanas*. Como consta nos arquivos do IEB, Osman Lins possui em sua biblioteca uma edição de *O Aleph*, de Borges na tradução de Caillois, autor que introduz o argentino na França.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 24-25.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 63.

em parte, por atos de barbárie, ou seja, transgressão de interditos. Tais feitos, entretanto, não podem estar ao alcance de todos num ritual subsequente e, por isso, devem ser eternos, únicos, privados e individualizados. Neste sentido, a literatura de Lins adquire fundo político de crítica à destinação de uma mitologia – ou determinada prática por ela narrada – unilateralmente ao âmbito sagrado, *i.e.*, fora do domínio dos homens comuns e da vida ordinária – e o rito selvagem propõe justamente a profanação do sagrado, ou a sacralização do profano: ou seja, o homem advém deus. O sopro a ser despejado na argila está em seu próprio pulmão, e o mundo será novamente criado. Todavia, se na esfera da civilização o excesso deve canalizar-se exclusivamente na circunscrição artística/literária, produzindo, nesta, transgressão, o herói de Lins, como resposta a tal quadro, é impotente, *i.e.*: ele é nada mais que um reflexo de todos nós, acusando, por meio de um gesto político-ontológico, nossa condição. Neste ato, o garoto não somente nos devolve o que somos como impede, por outro lado, que a literatura seja nada mais que um privilegiado âmbito de sublimação daquilo que não podemos fazer em vida, como se segue em parte do cinema *hollywoodiano*, ou num parque de diversões, por exemplo. Não há escapismo no texto, ele é a nossa imagem especular: na anomia da personagem, está o nome de todos nós, civilizados.

Além disso, neste retrato de uma vida que busca a grandiosidade e o acúmulo em detrimento dos afetos, do acaso, da poesia, ou da incapacidade de perfazer uma destruição, o herói malgrado reflete a imagem que Lins atribuía ao próprio fazer literário – no caso, o autor referia-se à *Avalovara* –, a saber: “*uma jaula dentro da qual se movem animais selvagens*”<sup>165</sup>. Ou, para ficarmos restritos a “O pássaro transparente”: “um viveiro sombrio.” O animal, o próprio protagonista. O viveiro, sua vida, seu corpo. O reflexo sombrio, a jaula, a civilização, a herança paterna, a comunidade do acúmulo cristalizada na imagem de sua esposa.

Por outro lado, há alguns momentos nos quais a personagem desprende-se da jaula. Se os selvagens veem os animais como ex-humanos e não os humanos com ex-animais, os olhos de homem do pássaro transparente intensificam o perpectivismo presente na cena, uma vez que a personagem pode se reconhecer na figura, ainda que sob uma forma completamente distinta. A identificação, no caso, é indiscernível do estranhamento: por isso pode se estabelecer uma espécie de devir, pois o garoto se reconhece ali onde ele já não possui nenhuma semelhança consigo (a forma de pássaro), ou, o contrário e melhor: o menino não se reconhece naquilo com que passa a se assemelhar, advindo, portanto, outro, ou diluindo sua

---

<sup>165</sup> LINS, 1981.

identidade, colocando-se em abertura. Uma abertura ontológica. Devido a isto, a personagem fica sem palavras. Ela não pode traduzir, explicar, ou seja, conhecer o que representaria aquela figura. Falta, portanto, um sentido atribuível ao quadro. Tal objeto, qual seja, a figura deste pássaro, está ao modo de uma sombra e, a partir disto, liberta-se da condição utilitária ao civilizado. E, assim, a figura interpela o menino. Desta forma, uma falta, uma sombra, rompe a bipartição ocidental sujeito/objeto e o mundo advém animista. É o seu devir-selvagem. As coisas falam, olham, tal qual no estado dionisíaco. Neste sentido que Georges Didi-Huberman afirma que “o que vemos nos olha quando há perda”<sup>166</sup>, ao ter em mente o *Ulisses* de Joyce, especificamente o momento no qual a mãe de Stephen Dedalus sucumbe, e, a partir de então, principia a fitá-lo nos sonhos: “Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma”<sup>167</sup>, diz a personagem. “O pássaro transparente” inicia-se, justamente, com o olhar do gato e a morte do pai. E encerra-se com o segundo olhar do pássaro, para o qual vale uma última análise.

Ser “Goethe”, talvez para, como o poeta, realizar na literatura aquilo que os selvagens praticam na vida, foi, eventualmente, o ímpeto da personagem ao cruzar o olhar inaudito da figura no quadro amiga. Porém, esta atitude se incorporava, outrossim, a um impulso prepotente, o de ser um grande escritor, uma celebridade grandiosa – não é este o mundo da literatura?, bastante dissímil das tertúlias indígenas. Todavia, ao interpelar, pela segunda vez, já velho, o olhar do pássaro, seus poemas são lembrados, assim como passa a especular sobre a vida que não teve. Sua derradeira pergunta é: “em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações perdi as minhas?”<sup>168</sup> – referindo-se às mãos que a amiga havia amestrado para quebrar o invólucro, tomando a diretriz da própria vida. A crítica Ana Luiza Andrade infere que “em ‘O pássaro transparente’ o voo do pássaro no espaço-tempo da narração é o mesmo da memória crítica do seu narrador.”<sup>169</sup> O olho do pássaro produz uma pletora de imagens da memória, de fantasmas, da vida de um homem que se acomodou – vale atentar que Susan Buck-Morss conclui que o sujeito transcendental kantiano, ao abdicar do sensível, cria uma pessoa anestesiada, fechada ao mundo exterior, *insensível*. O olhar do pássaro, portanto, faz irromper a memória, as imagens, os fantasmas, ou seja, uma “força de investimento da sensibilidade”, como diz Caillois, concedendo à personagem ocasião para reativar uma consciência crítica em relação à sua vida.

Mas se atentarmos para o fato de que o conto não se enceta senão com duas faltas,

<sup>166</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33.

<sup>167</sup> JOYCE, 1980, p. 18.

<sup>168</sup> LINS, 2004, p. 19.

<sup>169</sup> ANDRADE, 1987, p. 161.

sendo uma o olhar do gato e outra a morte do pai, e que ele, ainda, intercala tempos distintos e heterogêneos da vida da personagem, rompendo com a linearidade, percebe-se que a sombra é uma estratégia de composição de Osman Lins. Que esta falta, vale dizer, desencadeia uma série de imagens que se interpenetram propondo uma multiplicidade temporal que engendra, por sua vez, a própria narrativa. Esta configuração, por outro lado, produz a oscilação do foco narrativo alternando as confissões em primeira pessoa do protagonista com um narrador impessoal, na terceira pessoa, retirando, concomitantemente, a possibilidade de uma construção sólida da subjetividade do protagonista, vez que seus depoimentos são interrompidos por uma voz alheia e desconhecida, e a onisciência da voz que narra, já que não possui acesso aos pensamentos das personagens, estando exterior a eles. Assim, não alcançamos um narrador onisciente, nem uma personagem cuja psicologia se mostra por inteiro: não leríamos, portanto, como ubiquidade do eu, pois este “eu” está cindido nestas duas figuras que se alternam. Ambos são desarticulados pela interrupção causada pelo entremear de focos narrativos e momentos temporais. Isto quer dizer, por um lado, que o próprio conto, enquanto forma, parece ter uma consciência política que, para nós, é também ontológica: a de retratar, como já dito, este “viveiro sombrio”. A personagem, exteriorizada, não é proprietária dos próprios atos, sendo uma peça de uma máquina.

Por outro lado, o narrador não rege as ações ou os movimentos narrativos, pois isto se deve, em parte, aos movimentos da memória – e, por que não, do corpo? – do protagonista. Eis a exterioridade ou plasticidade que Lins atribuía a esta obra sendo, neste momento, exemplificada: borrando, ao mesmo tempo, a profundidade ou psicologia tanto do narrador quanto da protagonista, arrefecem os efeitos das causas. O que sugerimos como uma impossibilidade de afirmação do protagonista se converte, por este viés, em possibilidade de junção de imagens dispares em duas instâncias: irrupção de momentos cronologicamente apartados de vida que lhe sobrevém à mente causa, por fim, da própria forma da narrativa, que associa elementos temporalmente disparatados. E tal heterogeneidade temporal está relacionada ao olhar dos bichos, que, ao reativar a memória fazendo sobrevir os afetos, concede um sopro de vida à personagem, de despertar da sensibilidade. Se é justamente dentro da jaula em que se encontram os animais, a vida, poderíamos propor que a situação da protagonista, portanto, torna-se um paradoxo entre reificação (consequente de sua exterioridade em relação sua própria vida e, por conseguinte, do desenrolar da narrativa) e perda de si (sua exterioridade em relação ao fio condutor da narrativa que ele, por meio de sua memória, desata, produzindo, assim, uma rede, um emaranhado, no qual, por fim, ele se perde

temporalmente e é desestabilizado em sua posição de conforto, ao passo que as formas de vida adquirem força e aguçam sua consciência crítica).

Contudo, a indagação trágica<sup>170</sup> da personagem que arremata o conto – “em que espessa noite de interrogações perdi as minhas?” – nos leva a supor que “O pássaro transparente” retrate, com maior ênfase, o fracasso, o ar umbroso deste viveiro que é o homem. Osman Lins, assim, abre *Nove, novena* com o malogro de uma personagem que serve como metonímia de um projeto do ocidente, que, por sua vez, reúne em sua insígnia o patriarcado (nordestino, no caso), o acúmulo, o aviltamento dos afetos, a postura de superioridade em frente a natureza, a crença na eternidade. O fracasso é duplo: do projeto de vida da personagem (um projeto ontológico) e da possibilidade de abandoná-lo. Ao contrário do protagonista, conseguimos nos situar exteriores a esta máquina antropológica que nós mesmos criamos? Por ora, vale apenas notar que, se queremos uma resposta, poderíamos começar, justamente, por este fracasso retratado por Lins: pois é no revés da personagem em que se revela tudo aquilo que teve de ser jogado fora para que esta máquina continue a funcionar. E é nesta revelação subjacente ao fiasco – que, aqui, manifesta-se sob o olhar de um animal – que, como numa tragédia grega, há uma vertigem ontológica, um devir; desfalecimento que, apesar de ter redundando em um segundo malogro, permitiu, por outro lado, o inter-esse do protagonista na vida, na poesia, no acaso, na arte simbolizada pelos seus poema e pelos quadros da amiga, sua contraface, sua sombra. A garota/mulher é a sombra da personagem, ela é os bichos que ele mantém enjaulados em seu viveiro.

Se oferecemos, neste ensejo, uma leitura possível de “O pássaro transparente”, podemos dizer que tentamos colocar em vias de fato algumas das pressuposições postas na introdução desta tese, como, por exemplo, uma rede de relações entre Osman Lins, a Europa – Joyce, Goethe – e o, por assim, dizer, procedimento/pensamento selvagem. Este conto é metonímia do modo pelo qual entendemos a literatura de Osman Lins, assim como sua relação com a tradição circundante. No entanto, gostaríamos de, antes de prosseguir na análise dos outros contos, propor uma ligeira rede de relações sob as quais se dá, especificamente, a escrita de *Nove, novena*, levando em conta, também, as epígrafes escolhidas por Osman Lins nesta obra, que será procedida, por sua vez, de uma breve proposta sobre o vínculo de Lins com uma tradição especificamente brasileira e as origens do seu primitivismo, levando em conta o livro *Guerras sem testemunhas*, tornado público pelo autor em 1968. Levaremos à frente no próximo capítulo, portanto, o desafio proposto por Paes de realizar uma análise da

---

<sup>170</sup> Lembramos que a tragédia é vilipendiada pelos “Novos romancistas” uma vez que nela há alforação do *pathos*, do sensível.

“arquetipologia ou do complexo aparato de alusões numérico-astrológico-alquímico-hermético-históricas”, mas não por um viés “histórico-junguiano”, entretanto, valendo-nos de uma arqueologia das ruínas.



## 2.1. OSMAN LINS E O MUNDO: UMA BREVE ARQUEOLOGIA DE *NOVE, NOVENA*

*“Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,  
Depois da Luz se segue a noite escura,  
Em tristes sombras morre a formosura,  
Em contínuas tristezas a alegria.*

*Porém acaba o Sol, por que nascia?  
Se formosa a Luz é, por que não dura?  
Como a beleza assim se transfigura?  
Como o gosto da pena assim se fia?*

*Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza,  
Na formosura não se dê a constância,  
E na alegria sintam-se tristeza.*

*Começa o mundo enfim pela ignorância,  
E tem qualquer dos bens por natureza  
A firmeza somente na inconstância”*

Gregório de Matos

**Nove, cosmogênese:** “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também/ Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,/ dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,/ e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias (...) Do caos Érebo e Noite negra nasceram.”<sup>171</sup> Desta forma começa o mundo segundo a *Teogonia* de Hesíodo, porém, não é desta maneira que o poeta inicia sua teogonia. Antes de qualquer canto, faz-se necessário uma força exterior, é preciso evocar as musas: “Pelas Musas heliconíades começemos a cantar. Elas têm grande divino o monte Hélicon,/ em volta da fonte violácea com pés suaves/ dançam e do altar do bem forte filho de Crono.”<sup>172</sup> Às musas o poeta deve a voz que lhe permite o canto, ao passo que sua própria voz é uma manifestação das musas que cantam a Zeus. A possibilidade do canto é a memória, ou seja, narra-se aquilo de que se pode recordar, o que não caiu em esquecimento (*lesmosyne*): o canto é, portanto, o “poder de trazer à Presença o não-presente”<sup>173</sup>. Não é fortuito, destarte, que as musas sejam filhas de Mnemósina, a memória, sendo esta a quinta divindade com a qual Zeus se relaciona. Então, o deus que vence Cronos, governando sozinho o reino patriarcal, pretendia, ao escolher a citada filha de Cronos com Gaia, a Mãe-Terra, produzir uma “vigorosa negação do Esquecimento em que se

<sup>171</sup> HESÍODO, *Teogonia*, 2007, p. 109. Texto da antiguidade grega.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>173</sup> TORRANO, 2007, 29.

dá o Não-ser”<sup>174</sup>. Durante nove noites, “nove filhas (são) nascidas do grande Zeus”<sup>175</sup> no ventre da Memória: Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegra-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Belavoz”<sup>176</sup>. As nove musas, continuando o trabalho da mãe, propõem-se produzir um canto “ontofânico”: entregam à Memória o que *é* – *i.e.*, o verdadeiro, o eterno – e relegam ao esquecimento o que *é e não é*, ou seja, o falso<sup>177</sup>. Elas determinam, desta maneira, a tripartição passado, presente e futuro que, como se viu, dá-se por meio de uma seleção. Além de dançar, a musas, no reino mortal, efêmero e falso dos homens, distinguem os reis, aqueles cuja capacidade de governar foi concedida pelos deuses<sup>178</sup>, dos demais mortais, da ralé.

“Antes de existir o oceano, a terra, o céu,/ A natureza era toda igual, um disforme/  
Caos, constituído de matéria grosseira,/ Nada além de uma massa inerte, dentro da qual uma  
tensão/ Discordante de átomos guerreava: não havia sol/ para iluminar o universo.”<sup>179</sup> Assim  
começa o mundo segundo Ovídio, e foi necessário que “Deus, ou a bondosa Natureza”<sup>180</sup>  
arrumasse tudo e separasse as coisas, até que estas pudessem evoluir e, “fora do Caos/ Cada  
coisa encontrou seu lugar, e se ajeitou em ordem eterna”<sup>181</sup>. Posteriormente nasce o homem, à  
“imagem de Deus,/ Ou da Terra”, que “alguma semente da força celestial que encantou/ Os  
deuses ao surgir com vida do barro e da água.”<sup>182</sup> E, de tal sorte, “Todos os outros animais  
subitamente pareceram inferiores/ àquele ser; o Homem/ Só ele, ereto, conseguia levantar seu  
rosto para o Céu.”<sup>183</sup> Se o homem, em Ovídio, é o animal que, estando ereto, consegue olhar  
para o céu tendo acesso, portanto, ao cosmos perfeito e imutável, em Osman Lins, seguindo  
Bloom de Joyce, o que temos é precisamente a relação inversa: o homem não olha para o céu,  
para cima, mas é olhado de cima, mirada esta despertadora de temeridade.

Em Ovídio, o nove era o presságio do profeta Calchas ao ver um ninho de oito filhotes  
de pássaros junto da mãe, que, por sua vez, “voava desesperada em torno da ninhada  
ameaçada, (que) a serpente/ Atacou e devorou”<sup>184</sup>. Devido ao assalto do predador, o espanto  
se apossa de todos, e o profeta é quem percebe o real significado da mazela: “regozijem-se, ó

---

<sup>174</sup> TORRANO, 2007, p. 67.

<sup>175</sup> HESÍODO, *Teogonia*, 2007, p. 107.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> TORRANO, 2007, p. 77.

<sup>178</sup> HESÍODO, *Teogonia*, 2007, p. 107.

<sup>179</sup> OVÍDIO, *Metamorfoses*, 2003, p. 9. Texto da antiguidade latina. É com esta passagem de Ovídio que Ernst Robert Curtius inicia seu capítulo destinado à “Deusa natura” em um dos livros mais apreciados por Osman Lins, qual seja: *Literatura europeia moderna e idade média latina*. Na ocasião, Curtius salienta que Ovídio não decide se é Deus ou a Natureza o demiurgo.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 241.

gregos: nós vamos ganhar a guerra, e Tróia/ Cairá diante de nós. Apenas nossa tarefa terá/ Longa duração: os nove pássaros significam nove anos.”<sup>185</sup> Nove anos para volta do herói.

Nove meses são necessários para que a mulher geste o feto em seu ventre até o momento de dar à luz. Nove meses de espera para que o mundo comece para alguém, e para que o mundo receba alguém novo e, por isso, com a potência de tudo mudar. O nove é o início do mundo e o início do canto, da dança, da arte.

**Novena, antropogênese:** Na tradição cristã, decorrem nove dias entre a ascensão de Jesus Cristo ao céu e a descida do Espírito Santo à Terra. Os seguidores do profeta sacrificado teriam passado, então, nove dias ao lado de sua mãe, Maria, e dos apóstolos, configurando, portanto, a primeira novena cristã, a partir da qual tal tertúlia seria repetida até os dias presentes, visando orar pela unidade dos cristãos. O número três levado ao quadrado, o nove, deriva, como se percebe, da Santíssima Trindade Cristã. Segundo Giorgio Agamben, por exemplo, a conversão da unidade divina em uma figura tríplice, operada pela teologia cristã, retiraria a *potestas* divina da esfera ontológica para uma prática na qual a teologia subsume uma comunidade fundada na política ou na transcendência divina monoteísta – o Ser – naquela cuja relação com o seres viventes coincide com uma administração da *zoé aiónius*<sup>186</sup>, convertendo a teologia, portanto, em uma *teozoologia*, *i.e.*: a vida eterna perseguida pelos cristãos, cujo exemplo é a ressurreição de Cristo, seria possível após um *management*, uma *oikonomia* – *oikos* é casa, *nomos* lei –, uma administração da *zoé*, ou seja, não apenas da animalidade do homem, como, também, da “inoperosidade central da vida humana”, da festa e da glória<sup>187</sup>, ócio. É ponto de Agamben.

Carl Jung relembra que tanto na tradição egípcia quanto na grega – como em Fílon ou Plutarco<sup>188</sup> – a tríade se faz presente com a função de amálgama cujo objetivo é formar a unidade. De fato, no *Timeu* de Platão, por exemplo, é aventado que “há o ser, o espaço e o devir que são três e de três maneiras diferentes, e eram antes de o céu ser gerado.”<sup>189</sup> Ainda diz o diálogo que “todas as coisas eram sem proporção e sem medida”, até que começaram a ser configuradas por “meio de Formas e números.”<sup>190</sup> De tal sorte, segundo o pitagorismo de Platão, “*Dieu lui-même géométrise*”, “o próprio Deus geometriza”, como nos lembra Matila

---

<sup>185</sup> OVÍDIO, *Metamorfoses*, 2003, p. 9.

<sup>186</sup> AGAMBEN, 2011, p. 14.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>188</sup> JUNG, 1983, p.6.

<sup>189</sup> PLATÃO, *Timeu*, 2003a, p. 99. Texto da antiguidade grega.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 100

Ghyka<sup>191</sup>. Jung, de quem Ghyka era leitor, coloca que “se o triângulo equilátero se referia ao Absoluto, vale dizer que o três, sendo o primeiro número primo”, ganha a alcunha de perfeição na tradição pitagórica porque “pela primeira vez aparece um começo, um meio e um fim”<sup>192</sup>. Além disso, o terceiro termo é o resultante da oposição entre uma tese e uma antítese segundo Platão, gerando o objeto de conhecimento, eterno e perfeito. Na tradição babilônica, havia a tríade “Anu, Bel e Ea. Ea, a personificação do saber, é o pai de Bel (o senhor), que personifica a atividade prática”<sup>193</sup>, diz Jung. Tal tradição se desenvolve no Egito e, segundo o psicólogo, foi fundamental ao cristianismo. Como se vê, é “indiscutível que a doutrina trinitária corresponde originalmente a uma ordem do tipo patriarcal”<sup>194</sup>, como diz Jung. Nestas, geralmente pai e filho são unidos por um terceiro termo, “como o Espírito Santo, o Ka na tradição egípcia.”<sup>195</sup>

A quaternidade estaria em relação com a tríade, como explica Jung. Ela teria o sentido de perfeição para Pitágoras e Platão em oposição à matéria imperfeita, cujo aspecto demoníaco ia ser, posteriormente, colocado pela tradição monoteísta. Jung diz, então, “que o Diabo se caracteriza pela oposição e pelo fato de querer sempre o contrário.”<sup>196</sup> Assim, seu princípio – que é a negação dos princípios – estaria em uma figura cristã quadrangular. Como o demônio é filho de deus que cai como um raio do céu, ele seria a oposição à Cristo, entretanto, assim como este, gerado tanto pelo pai, o Uno, quanto pelo Espírito Santo, o múltiplo. Assim, o psicólogo afirma que “a vinculação com a *physis*, com o mundo material” produziu uma “posição ambígua do homem”, atribuindo-o “capacidade de ser iluminado”, de um lado, e “submetido ao ‘Senhor deste mundo’ (‘Infeliz de mim. Quem me livrará deste corpo de morte?’)”<sup>197</sup>. A submissão, como se vê, é à natureza, à morte. “Cristo, ao invés, graças à sua ausência de pecado”, diz Jung, “vive no reino platônico das ideias puras, onde só o pensamento do homem pode chegar, mas não o próprio homem em sua totalidade.”<sup>198</sup> Portanto, “o homem é verdadeiramente a ponte que transpõe o reino do tenebroso Tricéfalo, e a Trindade celeste.”<sup>199</sup> Jung nota que só há postulação do bem a partir da criação do mal, assim como só há céu com o peso da Terra. No entanto, falta ao civilizado “o inverno, porque pode muito bem proteger-se contra o frio”, assim como lhe falta “a sujeira, porque pode lavar-

---

<sup>191</sup> GHYKA, 1952, p. 34.

<sup>192</sup> ZELLER *apud* JUNG, 1983, p. 7.

<sup>193</sup> JUNG, 1983, p. 2.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

se, talvez falte o pecado, porque pode isolar-se dos demais homens, evitando assim ocasiões malignas”<sup>200</sup>. Provavelmente Jung tenha, aqui, se esquecido do detalhe histórico segundo o qual a prática de banhar-se com regularidade foi exemplificada aos europeus pelos índios. Quanto a estes, “o homem da natureza”, como diz o psicólogo, “possui(em) uma totalidade que se poderia admirar. Mas, a rigor, nada existe nele que mereça nossa admiração. O que nele se encontra é a eterna inconsciência, o pântano, a sujeira.”<sup>201</sup> Afora o preconceito de Jung, o trecho nos esclarece sobre, pelo menos, uma faceta de sua ideia de unidade, que se consiste na não cisão entre corpo e espírito. Neste sentido, parece que Osman Lins caracterizava sua noção de símbolo, intimamente associada ao ritual. Ou seja, algo que compreende a mente e, também, o corpo, sendo estes indissociáveis.

Finalmente, vale notar que Jung define o Pai como “hábito que tem caráter de lei”<sup>202</sup>, sendo a trindade um processo secular que permitiu a claridade na escuridão, ou seja, a “tomada de consciência”<sup>203</sup>, já que a “sombra é uma componente da natureza humana. E só à noite não há sombra. Por isso a sombra é um problema.”<sup>204</sup> “Sem Lúcifer”, continua, “não teria havido criação, e nem menos uma história de salvação. A sombra e a vontade oponente são condições imprescindíveis para aquela criação”<sup>205</sup>, conclui. Como se vê, há uma curiosa correlação entre trabalhos tão díspares e discrepantes como o de Jung e Agamben. Em ambos os casos, há a coerção de um substrato natural do homem – a sombra, a morte, o corpo, o contato, a *physis*, no caso de Jung, a inoperosidade, a festa, o excesso e o ócio, no de Agamben – que a trindade teria a capacidade de realizar em prol de uma pureza, da eternidade, da unidade, como o Cristo ressurrecto. Enquanto no primeiro há o beneplácito do controle, no segundo há refutação. Agamben, por sua vez, infere que tal *management* foi inaugurado pela tradição Cristã enquanto Jung confirma ter ela realizado com precisão um projeto que, todavia, já se construía na antiguidade grega. Por ora, vale concluir que a novena permite ao homem não apenas erguer-se e levantar o rosto para o Céu, como nele poder manter os olhos fixos, como queria Ovídio: e assim ele acredita se descolar da natureza e superá-la, tal qual o triunfo do Cristo pós-morte em puro espírito. O ocidente, assim, inventa o homem.

---

<sup>200</sup> JUNG, 1983, p. 66.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 85.

**Nove, novena:** Seguindo a esteira de Jung, Mathila Ghyka, através de M. Isidore Lévy, propõe que o cristianismo vingou por unir Helenismo platonizante, o judaísmo alexandrino e o da Judéia e, por fim, o Evangelho<sup>206</sup>. Assim, o teórico notava que a tríade foi o primeiro número *ímpar e masculino* – uma vez que a Unidade é mais um princípio que um número – que fornece “o princípio geométrico de formação a sólidos de três ou de um número qualquer de dimensões”<sup>207</sup>. Ou seja, a tríade é a condição basilar para a formação de um plano e, por isso, domina as teorias da combinação e permutação. Portanto, à *assertiva de Ghyka posta por Osman Lins como epígrafe de Nove, novena, qual seja, “Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano”*<sup>208</sup>, poderíamos acrescentar: *além desta nítida concepção, uma tríade não apenas o possibilita, como é seu ponto de partida, sua condição.*

Ghyka infere que as combinações e permutações, no futuro, com a cibernética e robótica, poderiam escrever algo como o *Finnegans Wake*, de Joyce, espécie de quebra cabeça inspirado em Rabelais, como define o teórico, que mistura, finalmente, “as raízes e associações de ideias, nomes próprios e comuns de uma dezena de antigos e modernos idiomas.”<sup>209</sup> Se à Ghyka aprazia a ideia de um Deus como matemático ou geômetra – o pesquisador acentua que “Apolo é o Deus arquétipo de Pitágoras”<sup>210</sup> –, ou o Número como regulador das formas, “arquétipo fundamental”<sup>211</sup> para ler a natureza disforme, grosseira, como diz Ovídio, a questão toma uma ar curioso após o teórico realizar a referida relação com o livro de Joyce e ter que, a partir daí, diferenciar homem e máquina. A distinção é que aquele seria a capaz de “produzir palavras, símbolos e linguagem num momento no qual o desejo da natureza se reconhece e se completa no homem, sua criação suprema.”<sup>212</sup> Assim, “o símbolo ou a palavra podem se tornar criadores de sua faculdade de se aprofundar no inconsciente, no domínio dos sonhos e dos mitos, das metáforas privadas, e revelar bruscamente analogias veladas”. Isto, como diz Ghyka, não se aplica às máquinas, “ainda privadas de subconsciente

---

<sup>206</sup> GHYKA, 1952, p. 86.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 15. “Le principe géométrique de formation et solides à 3 ou à un nombre quelconque de dimensions. En tant que nombres proprement dits, ces meme nombres triangulaires dominant aussi la théorie des Combinaisons et Permutations.”

<sup>208</sup> GHYKA *apud* LINS, 2004, p. 5.

<sup>209</sup> GHYKA, 1952, p. 183.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 36

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 185. “Dans l’élan, le désir de la Nature de se reconnaître et de se parachever dans l’homme, as création supreme” (Wilson *apud* Ghyka, 1952, p. 185). Assim, “le symbole ou le mot mot peuvent après coup devenir créateurs de par leur faculte de plonger dans l’inconscient, dans le domaine de rêves et des mythes, des ‘métaphores privées’, et de révéler brusquement des analogies voilées. Seulement ceci ne s’applique pas aux machines, encore privées de subconscient ou d’inconscient; c’est là une des différences fondamentales entre la machine et l’homme.”

ou inconsciente”: “esta é uma das diferenças fundamentais entre homens e máquinas”<sup>213</sup>, conclui. É interessante que alguém cujas relações com Jung se deem sob alguma concordância recorra ao inconsciente, às sombras, no momento no qual percebe que precisa abjurar o homem de sua condição de máquina. Se Jung se preocupasse com os robôs e a tecnologia ele teria se agarrado ao desconhecido, outrora tão vilipendiado, para salvar o homem?

A resposta pouco interessa, mas há um fato que nos chama atenção. Uma questão bastante consubstancial inspirava, entre 1942 e 1945, ou seja, logo ao início da Segunda Guerra Mundial e, alguns poucos anos antes do ensejo teórico de Ghyka, João Cabral de Melo Neto escreve seu terceiro livro de poesias *O engenheiro*. Antes dos poemas, era possível ver no preâmbulo, além de uma dedicatória ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, a citação de uma frase do arquiteto, urbanista e pintor modernista francês Le Corbusier, que diz: “...machine à émouvoir...”<sup>214</sup>. Sim, uma máquina que criar emoções, tal qual Mathila Ghyka pressupunha ser o *Finnegans Wake*, de Joyce. Se não nos é permitido dizer que esta era a concepção de poesia de João Cabral, é evidente que era um problema pelo qual ele se interessava. No entanto, em um dos poemas dedicados à Drummond, o pernambucano nos oferece o que mais se aproxima de uma definição de poesia. Diz:

Não há guarda-chuva  
contra o poema  
subindo de regiões onde tudo é surpresa  
como uma flor mesmo num canteiro. (NETO, 2008, p. 55)

Drummond, por sua vez, em “A flor e a náusea”, narra um mundo no qual “melancolias e mercadorias”<sup>215</sup> o espreitam, desejando “Vomitar esse tédio sobre a cidade”<sup>216</sup>. A situação do eu lírico é, assim, de extrema similaridade em relação à personagem de “O pássaro transparente”, de Osman Lins. Neste estádio taciturno em que se encontra o “sujeito” do poema de Drummond, as coisas são tristes porque “consideradas sem ênfase”. Oprimido e arfando pelo peso que faz nele um mundo ao modo do homem civilizado ou maduro – para usar um termo caro a Drummond –, que ignora, por sua vez, as próprias coisas, indaga-se, em um momento de profunda angústia, o eu lírico: “Crimes da terra, como perdoá-los?”. Talvez pressupondo que a resposta jamais virá ou, que se ela existisse, seria negativa, uma vez que tais crimes não teriam indulto, a voz enunciativa do poema se exaspera e o que resta é:

---

<sup>213</sup> GHYKA, 1952, p. 185.

<sup>214</sup> CORBUSIER *apud* NETO, 2008, p. 42.

<sup>215</sup> ANDRADE, 1973, p. 140.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 140.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.  
com ele me salvo  
e dou a poucos uma esperança mínima. (ANDRADE, 1973, p. 140)

Até que, subitamente, num momento no qual tudo é surpresa e logo após a derradeira conclusão de que apenas reduzir tudo às cinzas seria suficiente:

Uma flor nasceu na rua!  
Passem longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
Uma flor ainda desbotada  
ilude a polícia, rompe o asfalto.  
Façam completo silêncio, paralise os negócios,  
garanto que uma flor nasceu. (ANDRADE, 1973, p. 140)

A flor, como coloca Drummond, não rompe simplesmente o duro asfalto criado pela civilização para protegê-la das intempéries terra. Ela, como diz o poeta, “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.”<sup>217</sup> Portanto, a flor é um furo que rompe a continuidade destes processos repetitivos e necrosados, ou melhor, ela sai de um viveiro sombrio. Em “Áporo”, cujo título remete a aporia e nomeia tanto um inseto quanto uma orquídea, temos o bicho que perfura a terra que encontra nesta, todavia, uma espécie de obstáculo ao seu movimento, ou seja, a terra torna-se sorte de pedra no meio do caminho. Tal bloqueio efetivado pela terra, *i.e.*, espaço “sem escape”, como diz o poema, possui um correlativo político, qual seja, um país “bloqueado”. Daí surge a indagação do eu lírico: “o que fazer”? Sem que a resposta chegue, temos, em um instante subitâneo, novamente uma flor:

Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?

Eis que o labirinto  
(oh razão, mistério)  
Presto se desata:

em verde, sozinha,  
antieuclediana,  
uma orquídea forma-se. (ANDRADE, 1973, p. 154)

---

<sup>217</sup> ANDRADE, 1973, p. 154.



O crítico Eduardo Sterzi nota que a interrupção da pedra no meio do caminho, consonante à suspensão proposta pela flor ou pela orquídea, produz um aborto da capacidade representativa ou mesmo enunciativa do próprio poema. Notamos que a descontinuidade, a lacuna semântica entre a arguição acerca de uma sociedade criminosa e administrada de um lado e, a figura da flor, de outro, propõe que o bloqueio atribuível à primeira figura – como se ela interditasse as formas de vida – converta-se no ato performativo da inserção da segunda figura que impede, por sua vez, a continuidade no desenvolvimento descritivo ou expressivo iniciado pela primeira. De tal sorte, a flor é fundo (a natureza em meio ao concreto) e forma (embargo do discurso sobre as mazelas do concreto, da civilização), concomitantemente. A flor performativa produz o mesmo que a civilização – a obstrução da vida, ou de suas formas plurais – ao estorvar o poema, ao passo que inverte o fundo semântico do próprio termo “bloqueio”: ele, agora, advém acaso e nascimento de uma nova forma de vida de permeio ao hirto asfalto. Sterzi, por sua vez, atesta que o estorvo protagonizado por estas figuras – a flor, a pedra – é a abdicação da representação proposta pelo poema como corolário da impossibilidade de se testemunhar, relatar ou representar a barbárie decorrente da catástrofe política que é o Brasil. Para tal hecatombe a linguagem é de insuficiente correspondência e opta-se por se renunciar, destarte, do próprio engendramento do poema, da descrição, do conhecimento acerca do cataclismo – lembra o crítico que, no azo deste poema, estamos em meio ao “Estado Novo brasileiro e ao nazifascismo europeu”, em 1945. Se não há perdão aos crimes do mundo, não há, outrossim, como representá-los. Nesta “epistemologia desiludida”<sup>218</sup> própria da estratégia poética de Drummond, Sterzi percebe um ato metalinguístico, pois na luta que o poeta estabelece com palavra, ou melhor, com o “osso da palavra”<sup>219</sup>, esta torna-se coisa no meio do caminho da criação poética, pura forma. É preciso notar, no entanto, como parece ter feito João Cabral, que tais figuras de interrupção não condizem com um fechamento do texto em si; elas são, explicitamente, contatos com o mundo exterior. Não é fortuito que, geralmente, trate-se de elementos da natureza que escavam o insólito em meio às concepções premonitórias e construções humanas criadas para administrar o mundo e sobressair ao tempo, como o asfalto ou o edifício, por exemplo – afinal, que engenheiro construiria um prédio para cair, para ser atingido pela ação do tempo? Todavia, com bastante atenção ao fato, Sterzi diz: “se a natureza eles (os homens) submetem sem piedade, o que não fará com outros homens.”<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> STERZI, 2002, p. 83.

<sup>219</sup> CÂNDIDO *apud* STERZI, 2002, p. 85.

<sup>220</sup> STERZI, 2002, p. 80.

João Cabral, no entanto, parece levar o mundo administrado e sua diluição pelo acaso da poesia às últimas consequências. Se não há guarda-chuva, proteção contra o poema, não há, também:

contra o tédio:  
o tédio das quatro paredes, das quatro  
estações  
dos quatro pontos cardeais. (NETO, 2008, p. 55)

Da mesma maneira como não há contra o “mundo/ cada dia devorado nos jornais/ sob as espécies de papel e tinta.”<sup>221</sup> Entretanto, na última estrofe, as figuras da natureza retornam, mormente o “rio”, valendo o autor de seus matizes para produzir a imagem do tempo, que, por sua vez, a tudo transforma e nada permite ser fixo, nem mesmo, inclusive, as mazelas dos homens. Portanto,

Não há guarda-chuva  
contra o tempo,  
rio fluindo sob a casca, correnteza  
carregando os dias, os cabelos.

Há, de um lado, um jornal que devora o mundo, com seu relato diário e pobre impelido pelo ímpeto de totalizar o espaço num instante de tempo, configurando o próprio mundo como uma máquina para a qual não há escudo. Benedito Nunes afirma que “a máquina do poema (esta que produz emoções) do poeta pernambucano é a máquina do mundo”<sup>222</sup>, no entanto, uma máquina que, ao trabalhar à maneira de um tear, “tece num sentido e destece no noutro (...), fabrica e destrói, agrega e desagrega”<sup>223</sup>. Todavia, em Drummond, a máquina produz um mundo no qual o céu é de chumbo e onde as formas pretas das aves se diluem<sup>224</sup>,

---

<sup>221</sup> NETO, 2008, p. 55.

<sup>222</sup> NUNES, 2008, p. LXIX.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> Lê-se em um trecho de “A máquina do mundo”:  
“(…) 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, 1973, p. XX)

como diz o poema do mineiro. Em João Cabral ao antilirismo e procedimentos formais empregados, sua poesia adquire um aspecto maquínico, exato, hirto, como uma pedra ou aço, reduzindo o poema à engrenagem da linguagem. Uma máquina de emocionar. Porém, a imagem derradeira do poema do poeta pernambucano é a do tempo corroendo os cabelos e levando embora os dias. Se não há como evitar o tédio entre as quatro paredes, se não há como escapar da máquina do mundo, há como evitar que um dia estas paredes caiam, levadas por um rio ou dilúvio? Que a máquina enferruje? O que resta, então? Resta a certeza de que o homem, seja de frente às formas de vida – a flor, o poema, o tempo, a surpresa – e as formas de poder e coerção – a máquina, o asfalto, o tédio – não pode estar imune de ser afetado pelo mundo que o circunda. Simplesmente não há guarda-chuva nenhum, é isto que nos diz o poema. E, se o homem pretende se livrar completamente da chuva, não ser molhado pela água que tomba do céu, é provável que ele não consiga eliminar o tédio de viver entre quatro paredes.

No entanto, o engenheiro, este notável homem, em sentido oposto, deseja ver coisas alvas, abjuradas de mistério. O mundo deve ser exato, sem acasos ou surpresas. Por isto, ao subir na estrutura por ele projetada, a cidade ganha o aspecto de jornal e seus pulmões tornam-se de cimento e vidro. O céu viria a ser de chumbo? É provável. Mas aqui, há uma inversão do procedimento drummondiano. Enquanto este coloca uma dimensão tanto metafórica – a planta que nasce, rompendo o mundo reificado – quanto concreta – a planta interrompe o poema, seu aspecto descritivo, como uma pedra no meio do caminho – nessas formas de vida da natureza, em Cabral quem nasce é o edifício. E ele não brota, todavia, “somente” de suas forças simples, como quer a última estrofe do poema, mas também da mente do engenheiro, na qual o mundo e as coisas não podem ter véu, são vítimas ou objeto de um “puro ver” do engenheiro, um olhar praticamente fenomenológico. O edifício que surge, de tal sorte, seria consequente de uma mirada que o homem já havia desferido para a natureza, permitida pela mente deste engenheiro, por exemplo. É como se ele portasse um olho maquínico, destituído de qualquer afeto, no qual as coisas, por sua vez, jamais estão para além de si mesmas: os objetos se nos apresentam como “autorepresentação absoluta ao puro olhar” uma vez que, “vendo puramente” a luz, o sol, o engenheiro pode fazer com o observador desejado por Husserl ao contatar a cor vermelha, levando a cabo “o sentido do pensamento do vermelho em geral”<sup>225</sup>. Estão lá, o observador sem contato com o observado, como se aquele portasse um guarda-chuva de ferro, pedra ou vidro para o mundo que o

---

<sup>225</sup> HUSSERL, 2008, p. 83.

permitisse a plena objetividade em detrimento da subjetividade. *A última estrofe deste poema, Osman Lins adota como a primeira epígrafe de Nove, novena, que se coloca, por sua vez, no âmago de toda celeuma descrita até aqui.* Finalmente, esta não é apenas uma introdução à *Nove, novena*, todavia, a descrição de uma série de problemas que permearão quase toda a produção osmaniana a partir desta obra. Segue, finalmente, “O engenheiro”:

A luz, o sol, o ar livre  
envolvem o sonho do engenheiro.  
O engenheiro sonha coisas claras:  
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;  
o desenho, o projeto, o número:  
o engenheiro pensa o mundo justo,  
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos  
ao edifício. A cidade diária,  
como um jornal que todos liam,  
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade,  
de um lado o rio, no alto as nuvens,  
situavam na natureza o edifício  
crescendo de suas forças simples. (NETO, 2008, p. 45-46)

2.1.1. OSMAN LINS, O BRASIL E A “ARTE DESPOJADA”: modernismo e regionalismo, anacronismo e antropocentrismo em um sucinto comentário a *Guerras sem testemunhas*.

Se Osman Lins postula a decaída da pura inteligência no sensível em termos de primitivismo, assim como se inspira nos procedimentos selvagens para alocar um fundo cosmogônico em sua obra, não teria o escritor grandes precursores no Brasil? Ou seja, além dos poetas citados no capítulo anterior e as respectivas implicações de suas poesias, ou do debate europeu sobre o “homem natural”, não estaria o pernambucano vinculado a alguma celeuma maior em seu país de origem? E não era o próprio Lins que demarcava a diferença dos latino-americanos perante aos europeus devido ao caráter mitológico e arcaico do nosso imaginário? Afinal, o ameríndio não foi uma figura ignorada em nossas letras.

A questão é complexa e não pretendemos fechá-la. Lembramos, a princípio, que o nove, tão evocado pelo pernambucano, inegavelmente reverbera a máxima modernista “a alegria é a prova dos nove”, como bradava repetidas vezes Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”. Datado de maio de 1928, um ano antes de o paulista aderir, junto à escritora Patrícia Galvão, a Pagu, ao partido comunista, o manifesto recheava as páginas da “Revista de Antropofagia”, na qual Drummond publicava seu emblemático poema “No meio do caminho”. Coeva ao periódico “Klaxon”, juntos compunham a frente de propagação do modernismo paulista, movimento composto por grande heterogeneidade. Há contumaz particularidade no caso de Oswald: já impregnado das leituras de Sigmund Freud, mestre de Jung, o paulista reivindicava, no manifesto, insurgência contra “o índio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz” – em provável referência ao romantismo brasileiro –, assim como a “transformação permanente do Tabú em totem”<sup>226</sup>, o que, em outras palavras, queria dizer: a transgressão do interdito, tal qual se dava entre os primitivos, por meio da devoração canibal da entidade sacra fundadora do homem – o pai, o deus<sup>227</sup>. Aí se jogava a alegria, advinda da posição contrária à “realidade social, vestida e

---

<sup>226</sup> ANDRADE, 1928, p. 3.

<sup>227</sup> Cf. FREUD, 2012. Texto de 1913. Por aclarar a ascendência da tribo de linhagem feminina, depreende-se que o totem seria, para Freud, aquele que, em tempos imemoriais, teria fecundado a mulher, ou seja, o pai: “o sistema totêmico resultou das condições do complexo de Édipo” (FREUD, 2012, p. 203), dizia. Tratar-se-ia, entretanto, daquele gerador primevo que havia executado os irmãos e demais machos dominando, pela força, as fêmeas. Para impedir a citada catástrofe para a vida social, os irmãos e filhos teriam achado por bem assassinar o pai, libertando as mulheres e as relações sexuais com elas. O animal totêmico, logo, seria nada mais que a simbolização do sacrifício deste soberano como impedimento da guerra infinda, uma vez que os filhos tentariam repetir o mesmo ato do poder pátrio para adquirir sua privilegiada posição. A refeição totêmica, deste modo, não representa somente o crime comum da morte do pai, permitindo a convivência social mas a oportunidade de realizar o desejo subjacente de ser este pai por meio de sua deglutição. Isto quer dizer que os devoradores, ao elevar-se na categoria de pai durante a deglutição, experimenta, momentaneamente, sua condição, isto é, torna-se

opressora, cadastrada por Freud”; e em prol da “realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama<sup>228</sup>, ou seja, canibalismo em detrimento de antropoemia<sup>229</sup>. O primitivismo libertário oswaldiano, como relembra Raul Bopp, surge em uma mesa de um exótico restaurante em companhia de Tarsila Amaral: preparando-se para saborear carne de rã, Oswald se põe a dissertar, entre referências a Hans Staden e disparates momentâneos, propondo que deglutir tal animal equivaleria a comer a si próprio: “estamos sendo agora uns...quase antropófagos”<sup>230</sup>, dizia Oswald segundo Bopp.

Um pouco antes, em 1924, o primitivismo em Oswald era, todavia, incipiente. No manifesto da poesia Pau-Brasil temos a reivindicação de uma “língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.”<sup>231</sup> Se se pode entrever no elogio do erro e da língua natural privada de erudição uma afeição preambular ao estado selvagem, o enunciado, por outro lado, revela o que estava em jogo: o comum ímpeto vanguardista de sobre-exceder a produção que lhe era pregressa. Oswald era enfático: “A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral”, que se valeria “do milagre physico em arte. Estrellas fechadas nos negativos photographicos.”<sup>232</sup> Coadunava-se aos dispositivos tecnológicos “a sábia preguiça solar. (...) Barbaros, pictorescose e crédulos”, floresta e escola<sup>233</sup>. Neste mesmo ano, há a única publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar* que Oswald de Andrade presencia em vida, ainda que a escrita desta tenha se iniciado por volta em 1917, quando Oswald já realizava idas e vindas ao continente europeu. Dois anos após a publicação de *Ulisses*, de Joyce, como nos lembra Haroldo de Campos, a experiência quase que exclusivamente citadina de Miramar,

---

a divindade deglutida, *torna-se deus*. Para tanto, a morte do totem era uma ação proibida ao indivíduo “e justificadas apenas quando todo o clã assumia a responsabilidade” (FREUD, 2012, p. 208). Ou seja, todos transgridem o interdito, o tabu. Segundo Freud, a antropomorfização dos animais totêmicos (FREUD, 2002, p. 212), conseqüente do desenvolvimento da agricultura e domesticação destinada aos animais “reais” – para os quais não se dedica mais uma relação simbiótica, mas de distanciamento e preterimento, seguindo o mesmo para a natureza como um todo – torna possível a volta do pai outrora vilipendiado, vá dizer, libera o encerramento do totemismo. Se a tragédia grega repetia o pai morto, Cristo teria redimido a culpa pela morte do pai, sendo a “restituição do patriarcado” nada mais que o retorno do pai primevo. Desta forma, como na mitologia judaico-cristã, especifica-se o crime, isto é, quem teria executado o pai, convertendo o assassinato inculpe na culpa comum de todos: finalmente, numa dívida eterna. Surge, daí, um pai imaterial, espiritual, porém, único, específico. Por isso, o sangue e o corpo de Cristo só pode ser deglutido por meio da hóstia e do vinho, ou seja, vale-se da mediação em detrimento da antropofagia i-mediata. Forma-se a compulsão em venerar um Deus-Pai que não se pode ver, inalcançável, permitindo “o triunfo da intelectualidade sobre a sensualidade”, pois esta é demonstrada pela evidência dos sentidos e aquela é uma hipótese. Por fim no monoteísmo a civilização só pode ser a “proteção do homem frente à natureza”, *i.e.*, aos seus próprios instintos, ao seu corpo, às suas sensações, à sensualidade, aos animais selvagens, ao imprevisível, ao devir, à morte.

<sup>228</sup> ANDRADE, 1975, p. 7.

<sup>229</sup> Explicaremos a *antropoemia* posteriormente, como a coloca Lévi-Strauss

<sup>230</sup> BOPP, 2008, p. 58.

<sup>231</sup> ANDRADE, 2003, p. 20.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

representada de forma telegráfica, em 163 fragmentos, revela o indissociável vínculo desta obra com o cinema eisensteiniano, como salientou Haroldo de Campos<sup>234</sup>.

Neste contexto, o prefácio de Paulo Prado à *Poesia Pau Brasil* de Oswald, datado de 1924, revelava o ímpeto subjacente a boa parte da vanguarda de 22, uma vez que “a poesia (brasileira, no caso) se immobilizou no thomismo dos modelos clássicos e românticos, repetindo com enfadonha monotonia, as mesmas rimas, metáforas, rythmos e allegorias.”<sup>235</sup> Então, “encaixar na rigidez de um soneto todo o baralhamento da vida moderna” seria “absurdo e ridículo”, assim como “descrever com palavras laboriosamente extrahidas dos clássicos portugueses e desentranhadas dos velhos dicionários, o pluralismo cinemático de nossa época” não passaria de “um anachronismo chocante”<sup>236</sup>, dizia Prado. Daí, portanto, o *Miramar*. a própria modernidade que, ao se colocar, demandava uma arte absolutamente nova que rompia com os antigos modos de se fazer o texto. O tempo é retilíneo.

Porém, logo no ensejo do “Manifesto Antropófago”, instaura-se um mal estar entre as duas figuras (Mario de Andrade era alheio à Revista). Trata-se da publicação de *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado. A tese subjacente a este texto é a de que o povo brasileiro é triste devido “a astenia da raça, o vício das nossas origens mestiças”<sup>237</sup> que produzem, por sua vez, corrupção de toda ordem. Quanto à literatura, Prado afirmava que “apesar da crescente influência modernista, que está transformando o mundo, a nossa indolência primária ainda se compraz no boleio das frases, na sonoridade dos palavrões (...)”<sup>238</sup> O Romantismo teria sido “criador de tristeza pela preocupação absorvernte da miséria humana, da contigência das coisas” e, entre nós, “o círculo vicioso se fechou numa mútua correspondências das influências: versos tristes, homens tristes; melancolia do povo, melancolia dos poetas.”<sup>239</sup> Tal diagnóstico resultou na expulsão de Oswald do grupo dos modernistas “porque, como editor da ‘Revista de Antropofagia’, permitiu que fosse publicado um artigo tratando, de forma muito desrespeitosa, o *Retrato do Brasil*”<sup>240</sup>, como nos lembra Carlos Berriel (Maria Eugênia Boaventura enfatiza que “o texto sobre Paulo Prado, semelhante ao que foi publicado no ‘Jornal do Comércio’ por ocasião do lançamento de *Retrato do Brasil* em 1928, elogiou o

---

<sup>234</sup> (...) sistemática ruptura do discursivo, com sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeira décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana” (CAMPOS, 2008, p. 54).

<sup>235</sup> PRADO, 2003, p. 6

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 7-8.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>240</sup> BERRIEL, 2013.

estilo do ensaísta – o único que gostaria de imitar – e atacou violentamente a tese principal do livro”<sup>241</sup>, a saber: “a repetição de todas as monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta”<sup>242</sup>). Barriel, por sua vez, salienta que o projeto de Paulo Prado era nada mais que corolário da sua condição de cafeicultor, cujo ímpeto, comum à classe, reivindicava tornar o Brasil colônia da metrópole São Paulo. Portanto, seu racismo<sup>243</sup> destinava-se aos brasileiros salvo os paulistas, e o próprio modernismo estaria junto à vontade de retirar a posição de destaque do Rio de Janeiro quanto à cultura. De fato, é de se estranhar que tal aviltamento dos predecessores não faça sequer alguma consideração a Machado de Assis – que foi, inclusive, reprovado por Mário de Andrade –, e muitos outros.

A partir de então, Oswald ingressa no partido comunista até 1945, quando retomará o antigo projeto primitivista, o que resulta nas teses *A crise da filosofia messiânica* (1950), *Do órfico e outras cogitações* (1954) e *O antropófago* (s/d). Na primeira, ele aventaria que o estado de classes, da propriedade privada e patriarcal – frutos de quando o homem deixava de comer o homem para escravizá-lo –, transforma, primeiramente, o ócio, nossa condição natural, em sacer-dócio – ócio sagrado – e, posteriormente, em sua negação: neg-ócio<sup>244</sup>. No entanto, com a reabilitação do ócio pelo uso dos meios de produção/tecnologia sem a importação das relações de produção, o ócio poderia ser restituído configurando o que chamou de “bárbaro tecnizado”<sup>245</sup>. Assim, se houve deslumbramento quanto a possibilidade de ultrapassagem histórica a partir do advento do novo em Oswald, ele teria resultado, posteriormente, em um primitivismo que sabota a civilização, sem, no entanto, deixar de trazê-la ao uso – como já constava na “Revista de Antropofagia”, tratava-se de uma descida, e não um regresso ao um estado de natureza idealizado. Isto já poderia ser lido no Pau Brasil? Em alguma medida, embora ali esteja, também, o entusiasmo teleológico da vanguarda. Finalmente, é preciso ter em mente que Oswald foi conduzido a um segundo plano do

---

<sup>241</sup> BOAVENTURA, 1992, p. 11.

<sup>242</sup> ANDRADE *apud* BOAVENTURA, 1992, p. 11.

<sup>243</sup> Ao descrever a cidade de Recife, Prado dizia: “homens e mulheres, em completa promiscuidade, seminus, se estendiam pelas calçadas ou se acoravam no chão, indiferentes, mastigando pedaços de cana. De longe se sentia o cheiro acre dessa multidão africana, em geral coberta de pústulas repugnantes.” (PRADO, 2003, p. 100)

<sup>244</sup> ANDRADE, 2011, p. 106. Devemos notar que tal trabalho filológico Oswald retira da tese de Ortega y Gasset presente em *Meditações técnicas*, como nos lembra Benedito Nunes, amigo de Osman Lins – este era, por sua vez, um grande leitor de Ortega y Gasset: trata-se da “partilha que Ortega y Gasset faz remontar à Antiguidade, entre o nec-otium (negócio) e o otium (ócio), ‘que não é a negação do fazer, mas ocupar-se em ser o humano do homem’”. (ORTEGA y GASSET *apud* NUNES, 2011, p. 51)

<sup>245</sup> Raúl Antelo nos informa que quando Raul Bopp, nos anos 30, embarca à Alemanha para se encontrar com Sérgio Buarque de Hollanda, este relata em carta ter ficado o poeta gaúcho, nesta estadia, bastante tocado pela descoberta de autores “irracionalistas” alemães que haviam desenvolvido teoremas que em muito se aproximavam daqueles expostos logo ao início da semana de 22 e seus desdobramentos na “revista de Antropofagia”. Oswald de Andrade, pelo contato com Bopp, teria lido J.J. Bachofen a partir dos anos 40 (ANTELO, 2010, p. 167), o que teria, talvez, marcado sua volta ao primitivismo e abandono do comunismo.



modernismo, sendo resgatado, posteriormente, pela tríade da poesia concreta – Haroldo e Augusto de Campos, acompanhados de Décio Pignatari – que apresentaram o canibal aos baianos recém-chegados em São Paulo. Daí, a “Tropicália”.

O radicalismo da “Revista de Antropofagia” relegou-a as sombras. Em 1972 editava-se novamente a “Revista Klaxon” até que José Luis Garaldi, como lembra Augusto de Campos<sup>246</sup>, coloca, três anos depois, o periódico canibal novamente em circulação. Era o poeta concreto que prefaciava a republicação da revista, ensejo este no qual se mostrava ciente da definição borgeana “precursores”, o que o impele, por fim, a traçar possíveis antecessores da hipótese antropófaga. Para tanto, Campos cita em sua epígrafe um poema do nordestino Augusto dos Anjos de 1902. Trata-se de “À mesa”, no qual lemos algo similar ao arroubo oswaldiano no restaurante excêntrico:

Cedo à sofreguidão do estômago. É a hora  
De comer. Coisa hedionda! Corro. E agora,  
Antegozando a ensangüentada presa,  
Rodeado pelas moscas repugnantes,  
Para comer meus próprios semelhantes  
Eis-me sentado à mesa!

Como porções de carne morta... Ai! Como  
Os que, como eu, têm carne, com este assomo  
Que a espécie humana em comer carne tem!...  
Como! E pois que a Razão me não reprime,  
Possa a terra vingar-se do meu crime  
Comendo-me também. (ANJOS, 2011, p. 258)

Este poeta, curiosamente, era reivindicado por outra tradição cuja uma das diretrizes provém especificamente de uma contrarreação à semana paulista. Quatro anos após o ensejo de 22, dois anos, portanto, posterior à publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, viria a ser realizado no Recife o “Primeiro Congresso de Regionalismo”. A conferência de abertura era proferida por Gilberto Freyre que também propalava um programa, o “manifesto regionalista”. No discurso do pernambucano acerca de como deveríamos proceder frente à cultura manifestava-se o modo pelo qual o sociólogo havia compreendido a semana paulista. Para ele, precisaríamos “defender esses valores e tradições (cultura popular nordestina) (...) do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófito de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e ‘progressistas’ pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira.” Em especial, dizia Freyre, o que “o Rio ou

---

<sup>246</sup> CAMPOS, 1975.

São Paulo consagram como ‘elegante’ e como ‘moderno’<sup>247</sup>. (É importante lembrar que, para Paulo Prado, “o analfabetismo das classes inferiores – quase cem por cento – corre parrelhas com a bacharelise romântica do que se chama a intelectualidade do país.”<sup>248</sup>) Refutando toda forma de bairrismo ou separatismo, Freyre rejeita, igualmente, a cultura das classes dominantes reivindicando que os estudiosos mantenham fixos os olhos na arte/culinária de origem “ameríndia, africana e plebeia.”<sup>249</sup> A isto, soma-se o estudo da natureza, pois “tão importante como o homem é a paisagem”<sup>250</sup>. Mas, por que a natureza? Ora, pois, para Freyre, “de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias (e não de unidades federativas, estados). Regiões naturais a que se sobrepuseram regiões sociais.”<sup>251</sup> Portanto, a cultura, em especial a popular, para Freyre, seria um desdobramento direto da natureza, sendo o regionalismo uma sistematização cultural cujas fronteiras são, em maior ou menor medida, as mesmas dos biomas.

É este interessante pensamento que leva Freyre a diagnosticar, no nordeste, sorte de “franciscanismo, herdado dos portugueses, que aproxima dos homens, árvores e animais”<sup>252</sup>, resultando em amizade entre homem e bicho e até em elogio, por parte do sociólogo, aos “paladinos brasileiros na luta pela proteção dos animais”<sup>253</sup>. Ressaltando a necessidade de dar atenção à “vaca, o boi, o papagaio, a arara, o canário, o pombo, o saguim”, já que “são todos animais ligados a tal modo à vida, à economia, ao cotidiano” que Freyre passa, por fim, ao problema da arte/literatura. E aqui, finalmente, entra Augusto do Anjos. O ponto de Freyre é que “galos, canários, os carneiros cheios de fitas, deveriam ser mais pintadas pelos pintores, mais retratadas pelos fotógrafos, mais cantadas pelos poetas, mais consideradas pelos ensaístas, romancistas, contistas”, pois estes são, finalmente, “capazes de associar *o animal ao humano, o regional ao universal* (grifo nosso)”<sup>254</sup>. Daí, para Freyre, era óbvio que a poesia de

---

<sup>247</sup> FREYRE, 1955, p. 19.

<sup>248</sup> PRADO, 2003, p. 146.

<sup>249</sup> FREYRE, 1955, p. 29.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>254</sup> *Ibidem*. Freyre se refere ao poema “Debaixo do tamarindo”, que diz:

“No tempo de meu Pai, sob estes galhos,  
Como uma vela fúnebre de cera,  
Chorei bilhões de vezes com a cansa  
De inexorabilíssimos trabalhos!

Hoje, esta árvore, de amplos agasalhos,  
Guarda, como uma caixa derradeira,  
O passado da Flora Brasileira  
E a paleontologia dos Carvalhos!

Augusto dos Anjos fosse, em alguma medida, consequência do contato que o poeta teve, quando criança, com um “tamarindo grande do quintal da casa dos seus pais”<sup>255</sup>, presente, posteriormente, em seus versos. O caso de Augusto de Anjos se repetiria em outros artistas nordestinos, uma vez que a arte destes seria debitária ao contato com a “plebe regional (...) águas, árvores, os animais da região”<sup>256</sup>.

Nos cadernos de notas de sua viagem à França em 1961, Osman Lins relata que havia acabado de entregar os manuscritos de *O fiel e a pedra* para a revisão na editora. Logo, o escritor se vê impelido a revelar o que pretendia com aquele livro, *i.e.*, deslindar os fatores externos – para além da tentativa de reescrever a *Eneida* de Virgílio – que o impulsionavam à escrita. Uma dessas razões, diz o pernambucano, consiste na necessidade de estabelecer uma “reação contra certa literatura ‘despojada’, contra a qual se insurge Gilberto Freyre.”<sup>257</sup> Outro motivo ele considerou de “natureza passional”. Trata-se de o protagonista Ascânio, de *O fiel e a pedra*, angustiar-se “com o desaparecimento de seus mitos. Ele vê, em todas as coisas amáveis, uma garra escondida, um dente a corroê-las.”<sup>258</sup> Este caráter da personagem remete, ainda que não exclusivamente, à infância de Lins, caracterizada por ele como “solitária e cinzenta, mas onde eu conheci a ilusão do eterno”. Tal ilusão sobrevém, pois, quando jovem, tal qual a personagem de *O fiel e a pedra*, Lins “perturbava-se (com) esse fugir das coisas entre minhas mãos.”<sup>259</sup> O tema da perda, destruição ou dispersão, em referência às palavras de Perrone-Moysés, neste momento, é um incômodo para Lins e, diante de tal tribulação, é adotada, pelo escritor, uma posição melancólica. Massaud Moisés, em prefácio a *O fiel e a pedra*, percebeu que o protagonista Bernardo “busca a sua identidade na reconstrução do seu ‘eu’ estilhaçado.”<sup>260</sup> Assim, esta obra está, para o crítico, “situado(a) no centro geométrico das duas etapas”, alcançando “o justo e alto equilíbrio entre as duas tendências, a introspectiva (*O visitante*, *Os gestos*) e a experimentalista (*Nove, novena, Avalovara*).”<sup>261</sup>

---

Quando pararem todos os relógios  
De minha vida e a voz dos necrológios  
Gritar nos noticiários que eu morri,

Voltando à pátria da homogeneidade,  
Abraçada com a própria Eternidade  
A minha sombra há de ficar aqui!” (ANJOS, 2001, p. 101)

Notamos apenas o reconhecimento da finitude que há no poema subseguido por seu rastro na forma de uma sombra, o negativo da luz.

<sup>255</sup> FREYRE, 1955, p. 50.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>257</sup> LINS, 1963, p. 43.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> MOISÉS, 1961, p. 16.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 13.

Após a publicação de *Nove, novena*, Lins retoma a diatribe à “arte despojada”, embora não faça mais qualquer menção à Gilberto Freyre. Neste momento, inclusive, é que o autor passa a nos fornecer uma mínima conceituação daquilo a que estaria se opondo, talvez por não mais coincidir sem resto com a crítica de Freyre. Entretanto, é importante lembrar que, por volta de 1960, Lins inicia a escrita do excelente conto “A ilha no espaço”, que, só muito posteriormente, iria ser adaptado à televisão em um especial e, finalmente, publicado em livro em 1978. Fazemos esta observação, pois o conto gira em torno de assassinatos cuja arma é uma máquina fotográfica. Ou seja, os dispositivos tecnológicos configuram, aí, entre as preocupações de Lins. Em 1968, por fim, o escritor decide explicitar suas articulações teóricas que já permeavam sua *práxis* literária, ou seja, que configuravam entre as estratégias de *Nove, novena*. Trata-se da publicação de *Guerra sem testemunhas*, cuja epígrafe, evocando uma citação de Jean Paul-Sartre e as referências explícitas a Maurice Blanchot, Paul Valéry, Henri Lefebvre, Roland Barthes, Moritz Geirger e Hans Sedlmayr, entre muitos outros, ao longo do texto, denotam que Osman Lins está lidando com outros problemas e, concomitantemente, ressignificando antigas querelas. Em determinado momento do ensaio, Lins diferencia um autor canônico como Graciliano Ramos e o que chama de “autor imaturo”. No primeiro, “a adjetivação (...) tende a desnudar o objeto, a captar sua natureza”, no outro, “seu papel é ocultar o objeto, disfarçá-lo, envolvê-lo em camadas espessas (e inconsistentes) de atributos.” A primeira posição, ao contrário do que possa parecer, não revela a busca de uma ontologia do objeto, muito menos empirismo, mas “sorver com apetite o mundo sensível” em detrimento de “fechar o espírito ao mundo sensível”<sup>262</sup>. Sim, o problema de Osman Lins é o sensível. “Objetar-se-á”, diz o escritor, “que este é grosseira aparência e que o verdadeiro escritor deve voltar-se para uma realidade mais alta” que é, por sua vez, um valor “invocado sempre pelos que recusam o mundo e que assim se justificam.” “A captação do mundo em termos abstratos”, portanto, “não é tarefa do ficcionista” e este, por sua vez, *não deve* adotar posição “intermediária, indecisa, nem dominado pelo rigor do pensamento, nem pela ebbriez do contato com o sensível”<sup>263</sup>. Concluímos, destarte, que, segundo o autor, a “realidade mais alta” se refere à intelecção que pode ser alçada por meio da “captação do mundo em termos abstratos” o que, finalmente, resulta em “recusa do mundo”. Portanto, conclui o Lins, “o traço específico do ficcionista não é a capacidade de organizar enredos, nem a de retratar personagens”, nem, ainda, “a de conceber uma estrutura”<sup>264</sup>, e, sim, a de “introduzir em sua obra o mundo

---

<sup>262</sup> LINS, 1969a, p. 70.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 70.

sensível, a realidade concreta, o osso do universo, de tal modo que as coisas incorporadas à obra sustentem-na sem estorvarem, sem que nos apercebamos de sua presença voraz e dominadora.”<sup>265</sup>

A partir desta reflexão, instaura-se um dos principais tópicos que devem subjazer a *práxis* literária, segundo o pernambucano: o ornamento, que é, justamente (em acordo com a definição de Hans Sedlmayr da qual se vale Lins), o estabelecimento de “uma peculiar e característica relação da união entre o homem e as coisas.”<sup>266</sup> Ou, como diz Lins, “o ornamento, convocando para determinado objeto (concebendo este último em sua máxima amplitude) sugestões que não lhe são inerentes, tece o mundo.”<sup>267</sup> A literatura, finalmente, carregada de ornatos, re-teceria o mundo.

É óbvio que Lins, neste contexto, opõe-se à sentença “o ornamento é um crime”, de Adolf Loos. Reivindicava o escritor, assim, uma arquitetura que se valha do “pictórico e do escultórico” para que o arquiteto seja um elo entre “sua obra e o universo.” Da posição de Loos resulta, segundo Lins, utensílios e objetos “corrompidos, fechados em si mesmos, neutros, estranhos à sua função e cuja estranheza, glória do desenho industrial, com olhos viciados pelo trato com esse mundo de negações e olvidos sub-reptícios, não mais percebemos.”<sup>268</sup> O mesmo seguia para as obras de arte. Após visitar a IX Bienal de São Paulo, Lins problematiza os quadros de William Turnbull e de outros expositores que apresentavam, segundo o escritor, “grandes quadrados inteiramente pintados de branco, ou de preto ou de azul”, ou “uma tela em branco, cortada de navalha”<sup>269</sup>, na quais, para Lins, o sentido cósmico era reduzido à zero, assim como as “relações com o mundo sensível.”<sup>270</sup> Assim, chegaríamos à “antimúsica, à antipintura, à antiescultura, ao antipoema, ao antiteatro, ao antiromance”, todas “legítimas e triunfantes conquistas do espírito moderno.”<sup>271</sup> É importante observar que, neste azo, Lins está escrevendo quase meio século após o *anartismo* de Marcel Duchamp, para usar um termo de Raúl Antelo, e que era, outrossim, apreciador da música de Karlheinz Stockhausen, para ficarmos com um exemplo.

---

<sup>265</sup> LINS, 1969a, p. 70.

<sup>266</sup> SEDLMAYR, 1955, p. 45.

<sup>267</sup> LINS, 1969a, p. 260.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 262. O caso de Turnbull parece ser comum na história da arte do século XX. Trata-se de um artista escocês que vai para Paris durante os anos cinquenta – onde a fenomenologia era quase uma febre – e, nos anos sessenta, para países orientais e tribos aborígenes. Doravante sua arte, com aspecto antropológico, passa, assim, a ter mais contato com o mundo. Lembramos que a “Arte povera” italiana, assim como inúmeros movimentos de “arte-vida” dos anos sessenta surgem, em parte, como reação à influência da fenomenologia na literatura francesa dos anos cinquenta.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

Outro ponto se aglutinaria ao ato de abdicar do ornamento e, conseqüentemente, do mundo, conforme Lins. Trata-se do passado, vez que, para o pernambucano, “o passado também é o mundo e, como o presente, age sobre nós, inútil pretender ignorá-lo”<sup>272</sup>, assim como “repudiar *in totum* os velhos princípios também é uma dependência; simplesmente, opta-se, no caso, pelo reverso da medalha.”<sup>273</sup> Tendo em vista, finalmente, que a arte é uma abertura ao mundo, às coisas, um supra-inter-esse, Lins considera, finalmente, o antropocentrismo. Para ele, “refletindo-se o mundo na consciência do homem, é natural que ele tenha surgido na ficção como centro de tudo”, todavia, “já não é tão natural que se hipertrofiasse, deixando de refletir o mundo para substituí-lo”; portanto, “quando se proclama a hegemonia do personagem e se passa a exigir da ficção o predomínio absoluto do humano, o humano começa a morrer.”<sup>274</sup> Aqui, é preciso notar, Lins entra em embate com o “romance intimista”, o “*art nouveau*”, o “funcionalismo”, e, finalmente, o “Novo Romance”, no qual se tem uma “dissolução do personagem”: tal dispersão seria “o desaparecimento do humano” conseqüente do “desvinculamento do homem com o mundo”, para o qual deveria se opor com o engrandecimento de “uma ligação mais íntima com uma totalidade de coisas, tornando-se portanto – como os de Rabelais – mais ornamental.”<sup>275</sup> Como vemos, o distanciamento em relação ao “Novo Romance” passa por duas instâncias: o sensível e a natureza.

*Portanto, eis o que é entendido por Osman Lins como “arte despojada”, cuja diatribe perpetrada pelo autor nasce tanto de uma crítica à obnubilação do passado pelo ímpeto modernista quanto do alargamento das fronteiras da relação homem e mundo/natureza além dos ditames regionalistas: portanto, anacronismo – importância e ligação do tempo presente com outras temporalidades (modernismo paulista) –, de um lado, e crítica do antropocentrismo – conexão do homem com os animais e as coisas – de outro (Freyre). Com efeito, há uma pedra de toque que amalgama, em Lins, anacronismo e diluição do antropocentrismo: a conexão, a ligação, a multiplicação de fios, a importância do tecer, de tecer o mundo por meio do ornamento; engendrar de laços com as coisas, com o tempo, com a esfera sensível, e não o alcance da imutabilidade e/ou pureza suprasensível via abstração, tal qual o olhar do engenheiro de Cabral, do asfalto que cobre a planta em Drummond, da trindade cristã e a clara cons-ciência de Jung, do Deus geômetra platônico evocado por Ghyka. E, como estes todos deixavam entrever, o sensível é híbrido, múltiplo, variante: “o real é uma escuridão cegante”, dizia. O escritor insurge, poderíamos finalmente dizer, contra a*

---

<sup>272</sup> LINS, 1969a, p. 263.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 264-265. Voltaremos a este ponto, especificamente, para abordar os novos romancistas.

afirmação subquente do vazio em detrimento da pletora, do excesso, pelo qual opta sem duvidar.<sup>276</sup> Assim, à melancolia frente à deterioração e passagem do mundo – afinal, é o mundo sensível no qual o tempo passa e encaramos a morte, vez que a inteligência é alcance do perene – cristalizada no protagonista Ascânio de *O fiel e a pedra*, substitui uma exuberância em face ao objeto perdido a partir de *Nove, novena*: o mundo, de destruído, passa a multiplicado. E sua “ilusão da eternidade”, memória da infância, converte-se em alegria da mortalidade, do corpo: ainda que não abdique da crítica ontológica-política, como vimos em “O pássaro transparente”;

O projeto de Lins começa, portanto, a ganhar contornos mais nítidos. Por exemplo: sua reivindicação de uma arquitetura que se valha do “pictórico e do escultórico”, diretamente retirada de Sedlmayr, possui um vínculo mais direto com os problemas da poesia de João Cabral e os conflitos teóricos de Ghyka que os acabamos de indicar. Valendo-se da arquitetura como objeto para relatar o impulso da modernidade ocidental na procura da “arte pura”, termo que se confunde com “autônoma”, segundo Sedlmayr, este crítico nota que tal estado só poderia ser encerrado por meio da eliminação de “todos os elementos das outras artes com que tinha estado tão ligada até aos fins do Barroco e do Rococó (e ainda depois deles)”, quais sejam: “primeiro o cênico, pictórico<sup>277</sup>, escultórico e ornamental; segundo: o simbólico, alegórico e representativo e, em terceiro lugar, o elemento antropomórfico.”<sup>278</sup> Feito isto, poder-se-ia ter acesso, segundo o crítico, àquilo desejado por “Le Corbusier”: o privilégio da máquina, pois é ela que nos fornece “discos, cilindros de aço polido, de um aço cortado com

---

<sup>276</sup> É interessante salientar que, imerso num problema que circundava o existencialismo, Gilles Deleuze realiza uma crítica a Albert Camus que o faz preferir a literatura de Lewis Carroll, uma vez que coloca ambas em comparação. O ponto de Deleuze é que o “estruturalismo” mostrou “que o sentido é produzido pelo não-senso e seu perpétuo deslocamento e que nasce da posição respectiva de elementos que não são, por si mesmos, significantes”. Assim, Deleuze coloca que o “não-senso é o que se opõe ao sentido em uma relação simples com este; tanto que o absurdo se define sempre por uma deficiência de sentido, por uma falta (não há bastante...). Do ponto de vista da estrutura, ao contrário, há sempre sentido demais: excesso produzido e superproduzido pelo não-senso como privação de si mesmo.” Daí, Deleuze reivindica um autêntico *non-sens*: “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, operando a doação de sentido. E é isto que é preciso entender por *non-sense*.” (DELEUZE, 2009, p. 74) Este pensamento ganha implicações mais fecundas em momento posterior da obra de Deleuze, quando escreve junto com Félix Guattari advertindo para o perigo de que “uma linha de fuga (o movimento exterior à norma, a estabilização) atravessasse o muro (o limite da interioridade do processo normativo, como o empregado pelo Estado), que ela saia dos buracos negros, mas que, ao invés de se conectar com outras linhas e aumentar suas valências a cada vez, ela se transforme em destruição, abolição pura e simples, paixão pela abolição.” (DELEUZE; GUATTARI, 2008a, p. 112) Parece que Osman Lins vai num sentido muito próximo ao salientado pelos autores, que estes alçam em 1980, embora seja provável que o pernambucano não tenha entrado em contato com a filosofia dos citados franceses. Uma correspondência com Leila Perrone-Moysés, no entanto, informa ao escritor que Deleuze e Félix Guattari estavam sendo muito lidos em Paris. A carta é de 1969, conforme o acervo da Casa Rui Barbosa: portanto, um anos após a publicação de *Guerra sem testemunhas*.

<sup>277</sup> O teórico entende por pictórico “elementos cuja figuração resulta inexplicável, sem sentido, para a imaginação que atentamente os observa (...)” (SEDLMAYR, 1955, p. 17). Elementos estes extremamente presentes nas Igrejas barrocas, por exemplo.

<sup>278</sup> SELDMAYR, 1955, p. 17

uma precisão...que nunca a Natureza nos apresentou!”, uma vez que “a máquina é geometria” e “o homem que cria a máquina age como um deus, em perfeição.”<sup>279</sup> Eis o que Le Corbusier, segundo Sedlmayr, concebe enquanto “machine”, cuja capacidade de “emocionar” é avultada por João Cabral em epígrafe. Se o próprio Ghyka derivava, anacronicamente, a plena objetividade da máquina daquela outrora concebida pela Grécia, Lins, ao ler, por exemplo, na *Contribución a la estética* de Henri Lefebvre, que Platão “ha enlazado abusivamente la emoción, sentimiento propiamente estético, a lo interesante en el plano de la inteligencia y de la razón”<sup>280</sup>, poderia vislumbrar o aspecto ontológico da abdicação do sensível, uma vez que Lefebvre continuava: “por el canto y por la danza, los hombres someten al poder de la razón un *instinto animal* (grifo nosso): la necesidad de gastar su energía y la de expresar la alegría de vivir.”<sup>281</sup>

É importante levar em conta que, no ensejo da conceituação do espaço literário, Lins recorra à concepção de Maurice Blanchot, segundo a qual a literatura é “uma rica estação de silêncio”, oposta ao “ditador, que se impõe através do ruído, do grito, da palavra de ordem ‘que comanda e não duvida jamais’<sup>282</sup>. Lins, outrossim, vale-se da proposição de Sartre, que a entende como “negatividade, ou seja com a dúvida, a recusa, a crítica, a contestação”<sup>283</sup>. *De tal sorte, é bastante provável que a visão de literatura do pernambucano fosse completamente irreduzível ao ato de simplesmente “ordenar”, buscando “a unidade”<sup>284</sup> – assim como este silêncio poderia ser pensado como multiplicidade de vozes em detrimento daquela que se sobreleva em prejuízo das outras, como a do soberano. Por isso, Lins chegou a equiparar a figura do escritor a dos “médiums”, que são “porta-vozes de mundos trancendentes” que lhes permite ser “distinguidos e não ser responsáveis”<sup>285</sup>. Assim, o naturalismo é extirpado, pois os mundos advindos por meio da escrita jamais são pré-concebidos, o sentido sobre eles não é completamente dado anteriormente ou segundo uma pura empiria imanente; e o autor, doravante, ao passo que ordena, mantém um princípio de indeterminação para a entrada da voz do leitor. Portanto, o ato de escrever é uma “espécie de transe, recebendo o influxo de obscuros mundos, dos quais, mesmo assim, como agraciados, teríamos uma espécie de*

---

<sup>279</sup> LE CORBUSIER *apud* SEDLMAYR, 1955, p. 67.

<sup>280</sup> LEFEVBRE, 1957, p. 18.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 19. Em obra citada por Lins em *Guerras sem testemunha*, Herbert Read valia-se de uma polarização entre uma arte abstrata e mecânica e outra primitiva, na qual se fazia contato com a natureza e tornava o mundo mais vivo. É provável que Osman Lins chegue nesta passando por aquela. *Cf.* READ, 1968.

<sup>282</sup> BLANCHOT *apud* LINS, 1969a, p. 178. Gostaríamos apenas de chamar a atenção para a quase completa ausência de Maurice Blanchot nos textos críticos que analisam as obras osmanianas, sendo que aquele foi de suma importância para a literatura deste, como aponta *Guerras sem testemunhas* e sua própria literatura.

<sup>283</sup> LINS, 1969a, p. 244.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>285</sup> *Ibidem*.



misterioso comércio, o que nos engrandeceria, sem que nos fosse imposto, em troca, o ônus de qualquer responsabilidade.”<sup>286</sup> Um mundo animista, sempre aquém da alma e além da *physis*.

Este universo ao qual escritor se conecta e, por conseguinte, permite-nos ter acesso por meio de sua escrita, é um mundo sobre o qual ele mesmo não possui o conhecimento pleno. Assim, há uma fresta para que o próprio leitor o recrie, da mesma forma como o escritor está reinventado o mundo todo sem, no entanto, fechar tal criação, sem torná-la definitiva. Não poderíamos resumir este procedimento através da máxima selvagem oswaldiana: da “equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu”? Desta forma – e devido às concepções de Lins aqui acentuadas – a divisão entre particular e universal proposta por Freyre, na qual o animal pertence àquele e o homem a este, é recusada pelo pernambucano uma vez que um homem só – um escritor, um leitor – pode reinventar um mundo inteiro, destruí-lo e recriá-lo sucessivamente, fazendo o cosmos partir do eu. *Ou seja, o uni-verso é sempre um multi-verso*. Alçado por meio da imersão no sensível em detrimento da inteligência pura que é, por sua vez, justamente o que possibilita o uni-versal, além de nos separar dos animais, vale notar. O múltiplo contra o um, que passa por este e o abre à variedade. “Escrever um livro é como fazer um bicho com as mãos, pelo por pelo”<sup>287</sup>, declara Osman Lins em 1969, em uma entrevista ao “O Estado de São Paulo”.

Por outro lado, um ano antes da publicação de *Nove, novena*, em 1965, portanto, Lins tomava conhecimento dos referidos trabalhos de Oswald de Andrade por meio de correspondências com o filósofo paraense Benedito Nunes<sup>288</sup>. Doze anos depois, em um breve artigo de jornal, o pernambucano demonstrava ter leitura dos modernistas, ainda que no ensejo deste texto ele se preocupe apenas com a situação editorial do Brasil<sup>289</sup> e se os tais escritores teriam, nesta, causado grandes mudanças. Todavia, isto pouco interessa. Já tínhamos Augusto do Anjos e a percepção de que os bichos, “como eu, têm carne”, de que somos feitos de matéria e, por isso, nosso corpo está enredado no mundo: antecedendo a concatenação de Oswald no exótico restaurante, assim como o canibalismo retratado por Lins em “Conto barroco ou unidade tripartida”. Tínhamos, já, todos os cronistas, a antropologia,

---

<sup>286</sup> LINS, 1969a, p. 12.

<sup>287</sup> *Ibidem*, 1979, p. 147.

<sup>288</sup> Tivemos acesso a tal correspondência na casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Nestas, Nunes avisa a Osman Lins estar preparando um trabalho sobre “A marcha das utopias”, de Oswald de Andrade.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 57. Diz Osman Lins: “Os modernistas viriam a reagir contra essa literatura de monóculo, mas não sei se foram felizes na estratégia. Se não terão agido, na ânsia de combate e afirmação, como certos partidos políticos radicais, cujo espalhamento mais assusta que persuade, mais escandaliza que alicia. Os modernistas agrediram a velha literatura, a literatura das poesias exangues, dos sonetos anêmicos, e, em certas medidas, agrediram o público. Mas terão provocado um aumento sensível nas tiragens?”

assim como Joaquim de Sousândrade nos alertava em seu *Guesa*: “tout le genre humain est l’abîme de l’homme”<sup>290</sup>. Enfim, como diz o “Manifesto”, devido aos índios, que até hoje resistem aos inúmeros genocídios perpetrados pelos civilizados, já tínhamos o surrealismo.

---

<sup>290</sup> SOUSÂNDRADE, 2009, p. 274.

## 2.2 ENTRE OS ÂNGULOS DOS GEÔMETRAS E OS BICHOS DO FURACÃO: O OLHO

*“(...) li naquele tempo coisa que prestasse e lamento que alguns livros não houvessem chegado às minhas mãos na hora certa: A ilha do tesouro, Robinson Crusoe. Os que apareceram no momento exato foram os livros de ‘educação sexual’, como Gamiani, Ninon de Lenclos e outros, que me faziam sonhar constantemente com noites de noites de núpcias escandalosas e bacanais em conventos. Mas, ao mesmo tempo, aqueles homens e mulheres tinham em comum um traço interessante: nenhum remorso. A carne, para todos eles, era alguma coisa de festivo, de exaltante, um bem a ser fruído com todas as forças do ser.”*

Osman Lins, 1975.

Em certa passagem, Mathila Ghyka desdobra a figura da tríade para retomar uma tradição chinesa que, segundo o moldávio, fora documentada por volta de mil anos a.C. Trata-se do *ying* e *yang*, princípios que demarcam uma série de ambivalências componentes do *I-Ching* ou do “Livro das mudanças”. Lido como dispositivo gerador de harmonia por Ghyka, tal princípio essencial dissociava, de um lado, o *yang* como masculino, afeito à luz, ao Céu e representado, finalmente, por uma barra continua. O *yin*, por sua vez, além de ser feminino, coadunar-se-ia à sombra, à Terra e sua imagem seria de uma barra rompida ao meio, ou seja, dois traços horizontais em sequência<sup>291</sup>. A permutação destes traços geraria uma série de formas por meio das quais animais e outros seres fantásticos comporiam a cosmologia chinesa. Porém, quase cem anos antes do ensejo de Ghyka, esta mesma dualidade era sublinhada pelo jurista Johann Jakob Bachofen nas tragédias da antiguidade helênica, nas quais lado esquerdo, a noite, a lua, a terra, o aspecto mortal da natureza, o desejo sensual, e o deus Dioniso (asiático, filho de Zeus com Sêleme, homem que se traveste, duas vezes nascido, mágico e deus das mulheres, “fonte de suas esperanças terrenas e sobrenaturais”<sup>292</sup>), estariam como características da organização social submetida à linhagem feminina, assim como o sentido destro, o dia, o sol, a eternidade da luminosidade espiritual seriam próprios do patriarcado<sup>293</sup>. O matriarcado, correlato ao *yin*, entretanto, é bífido<sup>294</sup>, em acordo com o jurista da Basileia, uma vez que “a morte é condição prévia da vida, e esta se compõe de novo com aquela”, sendo a parte passiva um “câmbio dos polos” que se opõe, por sua vez, ao mundo do

---

<sup>291</sup> GHYKA, 1952, p. 96.

<sup>292</sup> BACHOFEN, 2008, p. 56. Texto de 1861. Aqui, vale dizer, antecedia-se a polarização de Nietzsche entre o apolíneo e o dionisíaco.

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 78.

eterno Ser<sup>295</sup>. Porém, como denuncia Bachofen, esta perspectiva, na Grécia, teria vencido a materialidade feminina, daí o patriarcado, como notou tantos anos depois Jung.

É neste debate que gostaríamos de inserir um dos temas mais caros a Osman Lins: a alquimia. O estudo de matriz junguiana realizado por J. Van Lennepe (que, obviamente, entendia o processo alquímico como “representante do inconsciente coletivo”) foi, provavelmente, a pesquisa crucial<sup>296</sup> acerca deste tópico para o pernambucano<sup>297</sup>. Lennepe entendia a alquimia como absorção “do passivo pelo ativo”<sup>298</sup> com a finalidade de obter a eternidade e a harmonia, assim como colocava Ghyka. De um lado, o mercúrio, de outro, o enxofre. Este representa os elementos “ativos, fixos, quentes (o emblema do fogo é um triângulo cujo cume aponta para cima), secos e masculinos; aquele os passivos, voláteis, frios, úmidos (a água segue sob a figura de um triângulo com a ponta voltada para baixo) e femininos.”<sup>299</sup> *ALCHIMIA – Ars Laboriosa Convertens Humidate Ignea Metalla In –*, herança egípcia à Grécia, com reverberações na Gnose Cristã, na cabala judaica, no neo-platonismo da renascença italiana, especialmente em Marsílio Ficino, possui fundo mitológico que remonta a derrocada de anjos à terra em decorrência da atração feminina, convertendo-os em demônios degredados<sup>300</sup> cujos filhos trariam o deus Hermes (aquele que combate o monstro, o caos; daí o hermetismo) em suas insígnias com vistas redimir esta geração que “corrompeu o mundo”.

O *modus operandi* alquímico parte da íntima correlação entre a transmutação da matéria e a da alma: como o mercúrio representa aquela, o fogo celeste do enxofre atua sobre ele alteando a *prima materia elementorum*, o ouro. A extração deste metal primevo, o único puro uma vez que os outros, assim como a *physis*, seriam híbridos, não se separando definitivamente, é correlativa à remoção do espírito do corpo para a liberação humana da desordem material permitindo a formação “do Eu – logo, da individuação –, do Espírito e da vida eterna”<sup>301</sup>. Esta união apolínea é expressa, entre outras, pelas figuras da cobra

---

<sup>295</sup> BACHOFEN, 2008, p. 77.

<sup>296</sup> Usamos o termo “crucial”, pois, quando da morte de Osman Lins, em 1978, Julieta Godoy Ladeira, então esposa do escritor, doa sua biblioteca, manuscritos, correspondências e demais materiais à Casa Fundação Rui Barbosa e ao IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Vale a menção ao importante texto de Eder Rodrigues Pereira “Na biblioteca de Osman Lins: Marginalia, intertextualidade e criação” que se ocupa em elencar boa parte das obras presentes na biblioteca do escritor. Cf. PEREIRA, 2012. É necessário salientar que não nos ateremos ao ímpeto de precisar o que Lins teria ou não tido contato. No entanto, viemos e iremos, neste trabalho, levar em consideração todos estes dados, visto que também estivemos nestas instituições.

<sup>297</sup> Em *Guerra sem testemunhas* o pernambucano dizia entender o trabalho do escritor como o trato com algo que lhe é exterior, no caso, a linguagem, o que implica uma “modificação do mundo”: daí, a proximidade entre literatura e alquimia (LINS, 1969a, p. 268).

<sup>298</sup> LENNEPE, 1966, p. 22.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>301</sup> LENNEPE, 1966, p. 16.

autofágica, o uróboro<sup>302</sup> e do Andrógino (exatamente como o pensara Platão em seu banquete, *i.e.*, como ser perfeito), a junção complementar e à qual as sexualidades se reduzem. Há, também, a pedra filosofal que, para Lenep, relaciona-se à ressurreição de Cristo que, por sua vez, teria sido torturado para ascender à pureza incorpórea, da mesma forma que os metais aquecidos e transformados. Aliás, nota-se que a tríade é inclusa neste processo, pois se leva em conta que o corpo advém espírito por meio da alma, propondo “unidade na trindade e trindade na unidade”<sup>303</sup>, sendo a alquimia um procedimento que, provavelmente, abarcou o projeto geométrico grego e a unção cristã; ou, mudada de acordo com interesses, uniu estas duas esferas. Lenep, por outro lado, postula a alquimia como um campo intermediário entre o pensamento onírico e a consciência, espaço no qual a imagem reina<sup>304</sup>, sugerindo um fundo animista nesta disciplina. As pinturas por ela influenciadas, recheadas de demônios e olhos por toda parte, podem acenar para este sentido, não fosse sua exposta finalidade, sorte de dispositivo que produz nada mais que o silêncio das vozes destes espectros provenientes da natureza em favor da pureza/unidade, destruindo, finalmente, todo resquício de animismo na cultura europeia e interditando a derrocada das imagens em sombras.

Um projeto de poder? Bom, podemos lembrar que o ouro, que também representava o Sol na astrologia<sup>305</sup>, cristalizava o alcance do “Uno-o-Todo”<sup>306</sup>, sendo simbolizado pela imagem geométrica de *um ponto circundado por um círculo*. Esta figura, associada por Platão à perfeição, vez que os seres ideais seriam esféricos<sup>307</sup>, remete não apenas à citada união dos sexos como ao governo: uma das imagens da alquimia é a substituição “do rei e da rainha” por uma figura de um homem “héliocéphale” unido a uma fêmea com a cabeça convertida em lua<sup>308</sup>. Ou seja, o processo começa nos metais, passa pelo corpo humano até chegar aos reinos.

---

<sup>302</sup> O termo inexistente no dicionário Houaiss. Usamos aqui a grafia da tradução brasileira do *Livro dos seres imaginários* de Borges realizada por Heloisa Jahn.

<sup>303</sup> LENNEP, 1966, p. 21.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>305</sup> COUDERC, 1961, p. 24.

<sup>306</sup> LENNEP, 1966, p. 27.

<sup>307</sup> PLATÃO, *O banquete*, 2012, p. 63-65-67. Texto da antiguidade. Diz Platão: “Nossa natureza primitiva não era a atual, era diferente. Para começar, a humanidade compreendia três sexos, não apenas dois, o masculino e o feminino, como agora. O andrógino era então, quanto à forma e quanto à designação, um gênero comum, composto de macho e fêmea. Dele nada mais resta do que o nome, caído em desprezo. A forma de cada homem era um todo esférico. O dorso e os flancos achavam-se em círculo.” Logo após, Platão elabora uma dualidade que está em extrema correlação à apontada por nós: “O gênero masculino primitivo era descendente do sol; o feminino, da terra; o que reunia os dois gêneros em si mesmo descendia da lua, dotada de características desses dois astros. Lembravam os genitores na circularidade e no deslocamento.” Esse homens ideais eram fortes e arrogantes e desafiam os deuses até que Zeus produz uma cisão que produz o homem e a mulher, fracos. Doravante, cada parte busca se complementar à outra, o que é, justamente, a definição de “símbolo” posta por Platão.

<sup>308</sup> LENNEP, 1966, p. 23. Vale notar que Lenep, atento à recorrência das imagens alquímicas pela história, faz referência à Panovsky e à biblioteca de Warburg. Cf LENNEP, 1966, p. 56. Lenep chega a afirmar que a

“Um ponto no círculo”, sendo ouro ou o sol, é, também, um dos mais emblemáticos contos de *Nove, novena*, cujo lacônico enredo aborda o encontro sexual em um “quarto quadrado” de uma pensão entre uma mulher, representada pela figura de um triângulo cuja ponta acena para baixo, e um homem, sob a insígnia de um quadrado. Não há diálogo entre ambos na narrativa que, recheada de ornamentos – após ler *Avalovara*, Benedito Nunes concluía, de modo preciso, que a literatura Osman Lins era, ao mesmo tempo e paradoxalmente, “ascética e barroca”<sup>309</sup> –, desenvolve-se de maneira quase imperceptível, intercalando reflexões, descrições e as ações frágeis, abjuradas de grandes efeitos.

Há neste conto um ímpeto de Osman Lins em tornar indiscernível o acaso, o inexplicável, da absoluta normalidade. É profícuo notar que a primeira versão de “Um ponto no círculo” se intitulava “Duo para trompa e oboé”, e seu primeiro parágrafo, rasurado pelo escritor na versão definitiva, encetava-se com a figura feminina adentrando uma pensão. Nesta, a mulher, ao se enganar quanto ao quarto de destino, é surpreendida por um homem a fitá-la com sua mirada “desigual”<sup>310</sup>, que desperta, por sua vez, interesse na anônima mulher. O homem notava, como consta tanto no manuscrito quanto na versão de *Nove, novena*, que existiam “duas entidades (femininas) diversas: a dos cabelos presos, visível para o mundo – no manuscrito lê-se ‘fechadas ao mundo’ –; a dos cabelos desatados.”<sup>311</sup> “Não houvesse a intrusa (ignoro seu nome e não pedi que voltasse) desprendido a massa de cabelos”, diz o homem, “torçais brilhantes que lhe roçavam a cintura, que outro gesto poderia ser tão significativo, como expressão de intimidade e oferecimento?”<sup>312</sup> Os cabelos soltos indicam a receptividade da mulher uma vez que, como confessa, “mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim”, e é a partir deste movimento que ele passa a considerar a trompa, “um instrumento que acreditava destinado a papel secundário nas orquestras”<sup>313</sup>; constatação a partir da qual, finalmente, a personagem imagina “os complexos toucados que estiveram em uso noutras épocas, há um século e meio.”<sup>314</sup> Portanto, se há na primeira versão uma causa segundo a qual a mulher teria encontrado com o homem, na definitiva, tudo se passa inexplicavelmente, fruto de um puro acaso, como aqueles que estão sujeitos os fios de cabelos longos sem nada que os afeire. A convergência entre os parceiros é uma dádiva, surpresa, como uma flor em um concreto.

---

alquimia seria pressagio do Surrealismo.

<sup>309</sup> Manuscrito consultado na Fundação Casa Fundação Rui Barbosa.

<sup>310</sup> Manuscrito consultado na Fundação Casa Fundação Rui Barbosa.

<sup>311</sup> LINS, 2004, p. 20.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

A desorganização da cabeleira se vincula, como comprova a lembrança do homem ao resgatar o papel da trompa, ao tempo, precisamente, a uma cisão temporal, por meio da qual épocas longínquas se revolvem – além de denotar uma abertura ao mundo e ao homem e, portanto, uma *passividade* da figura feminina. De forma bastante perspicaz, Ana Luiza Andrade salienta que a imagem da mulher soltando os cabelos é capaz de “desdobrar o tempo presente em outros tempos”, nos remetendo ao início do século XIX, conforme demarcava Charles Baudelaire, citado pela autora: “quando os cabelos das mulheres se mantinham presos em público e se soltavam somente para o marido, num gesto íntimo”<sup>315</sup>. Na segunda versão de “Um ponto no círculo”, publicada no número 23 da “Revista Status”<sup>316</sup>, o triângulo usado para designar a mulher possui a ponta voltada para cima, sendo invertido na edição de *Nove, novena*. Nesta obra, portanto, ele traz seu sentido alquímico: a passividade, a inconstância e a impermanência da água; a umidade. Tal estádio gera um impulso na personagem, que afirma:

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, 1999, p. 22)

O ímpeto em prol da lógica perfaz a diligência feminina ao sexo oposto, visto nesta cena pela primeira vez e na qual se esclarece o que seria seu olhar “desigual”, como temos no manuscrito: “Por isso exulto ao perceber que o homem, a quem pela primeira vez encaro, tem um olho de vidro”<sup>317</sup>, sabendo ela que “não se fazem olhos de vidro para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas”<sup>318</sup>. Estes olhos “imitam o orgânico e suprem os vazios com sua neutra e específica existência”, explica a mulher, que completa: “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.”<sup>319</sup> Todavia, ressalva a anônima personagem que “equivocam-se, portanto, os que lamentam a cegueira de tais peças, esquecidos de que elas não foram concebidas para ser videntes e corruptíveis. Os olhos de vidros são contempladores abstratos do eterno.”<sup>320</sup> O apego por este olho se dá, pois, nele, a figura feminina pressupõe: “talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico.”<sup>321</sup>

---

<sup>315</sup> BAUDELEIRE *apud* ANDRADE, 2004, p. 78.

<sup>316</sup> O exemplar foi consultado na Fundação Casa Rui Barbosa.

<sup>317</sup> LINS, 2004, p. 23.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

<sup>320</sup> LINS, 2004, p. 23.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

O vínculo com a alquimia não é subitâneo, uma vez que o olho puramente objetivo transige estabelecer um ponto como eixo firme de basculação do círculo, instituindo o caráter geométrico caracterizado pelo rigor e a perenidade. Deseja-se não o corpo movente, mas a alma imorredoura, não a matéria sórdida, mas ouro limado; não a dúvida ou o véu sobre as coisas telúricas, mas o preenchimento das lacunas e sombras pela luz solar do conhecimento puro. Estar próximo dele é garantir, para a mulher, que a inconstância de sua alma<sup>322</sup> – que *é e não é* – seja suprimida em prol de um perfil exato. Ele, todavia, conecta-se intimamente a outro dispositivo, qual seja, a escrita. Diz o conto:

Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoavam o Nilo e suas margens. A escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendia que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores na pedra e nos papiros. Apenas despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses. Este era seu objetivo. Se conheciam, os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria. (LINS, 1999, p. 25)

Se os animais possuem “índole mutável”, o vínculo com a posição passiva da mulher é terso. Ela, assim como os bichos, afeta e é afetada pelo mundo, como denotam os cabelos soltos, estando, logo, ambos enredados no meio que os cercam. Ela deseja por meio do olho de vidro aquilo que a escrita dos “talhadores góticos de pedra” produziu nos animais: “uma luminosa síntese”, “exigentes limites”: todavia, a conclusão do seu plano não é certa. Ao final do trecho supracitado, Osman Lins, num raro momento, outorga-nos sua definição de vida e rigor: esta, como se lê, é desordem, aquele, geometria. Além disso, temos aqui expressa uma concepção de escrita: uma redução ou transmutação da índole mutável, uma captura da inconstância, uma máquina que permite o movente advir hirto. Uma paradoxal máquina de emoções? Talvez. Doravante, a mulher se pergunta: “onde estarão, no múltiplo, vário e excessivo ser que em mim reconheço, aqueles perfis exatos – de abutre ou de serpente alada –

---

<sup>322</sup> Também não é fortuito notar que Eduardo Viveiros de Castro, embasado em Padre Antônio Vieira, de quem Osman Lins era um leitor, propunha uma “inconstância da alma selvagem”, pois o comportamento indígena não portaria um dogma diferente, mas seria a indiferença ao dogma. Por isso, “nossa ideia corrente de cultura projeta uma paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore, não de murta: museu clássico antes que jardim barroco (...) cremos que o ser de uma sociedade é seu perseverar: a memória e a tradição são o mármore identitário de que é feita a cultura. (VIVEIROS de CASTRO, 2002, p. 195). É preciso ressaltar, portanto, que a oposição que vemos em “um ponto no círculo” entre natureza e cultura diz a respeito a uma cultura específica, a ocidental, que se quer baseada na eternidade e na constância. Há, vale dizer, uma violência enorme implicada nisso, de cunho político. Vale, por ora, apenas notar esta frase de Viveiros de Castro: “(...) os selvagens não creem em nada por que não adoram nada. E não adoram nada, no fim das contas, porque não obedecem a ninguém” (VIVEIROS de CASTRO, 2002, p. 216).



descobertos pelos escribas do Nilo?”<sup>323</sup> A personagem se consubstancia em seu âmagos aos animais pelo seu caráter “múltiplo, vário e excessivo”, é o que nos diz o conto. Portanto, se queremos delinear o que seria, para Osman Lins, um suposto *estado de natureza*, como se percebe, não o vincularíamos, ao menos completamente, à unidade, como queria Sandra Nitri, ou ao equilíbrio, como salientara Perrone-Moysés, entretanto, à multiplicidade, excesso e variação, como poderia inferir um bom leitor de Platão como Lins. A unidade pode ser cara para Osman Lins no sentido atribuído por Jung, qual seja, a não cisão entre matéria e alma – corte este que parece ser o ímpeto da escrita, do olho de vidro ou da alquimia. Porém, o estado no qual tais instâncias são indiscerníveis – no qual se teria a unidade – se coaduna ao excesso, à multiplicidade ou a uma forma específica de caos. É o próprio Osman Lins que confere um *status* ontológico à oposição sensível/inteligível, passivo/ativo: naquela, não há hierarquia entre homens – não no sentido de gênero, mas de Ser – e animais. A mulher olha para o mundo, para os bichos e para o tempo: a figura masculina por meio de seu olho de vidro mira, como queria Ovídio, para o céu, no qual as coisas são eternas. Por isso que Anatol Rosenfeld, em 1970, com contumaz precisão, caracterizou as estratégias de *Nove, novena* como “consequência, em última análise, de considerações ontológicas e antropológicas, de uma nova visão de homem e da sua relação com o universo e com a sociedade.”<sup>324</sup> Há um inegável caráter *antropogenético* do olho de vidro se pensarmos, por exemplo, na diferenciação entre homem e animal de Ovídio – que retoma a grega e precede o triunfo da cristã<sup>325</sup>. Finalmente, vale dizer que a escrita, sendo uma espécie de dispositivo de captura, como nos permite inferir o conto, aloca-se, outrossim, como uma sorte de rastro. Temos em “Um ponto no círculo” narrando uma hecatombe:

(...) no Golfo do México, em 24, há pouco menos de quarenta anos. Um furacão assolou o litoral da Flórida, do Alabama, do Mississipi, atingiu Lousiana, arrancou árvores, telhados e fios telegráficos. Por mais que os animais terrestres deslizassem, corresse ou voassem, água e ventania eram mais rápidas. Não sobrou muito dos grandes rebanhos” assim como dos “répteis, anfíbios, pássaros aquáticos, quase todos os peixes que viviam nos lagos e lagunas. Atirados à praia, os cadáveres foram sepultados num imenso lençol de aluviões e detritos, carregados pelas vagas. Continuarão ali por

---

<sup>323</sup> LINS, 2004, p. 25.

<sup>324</sup> ROSENFELD, 1970, p.1.

<sup>325</sup> Uma nota: para Paul Zumthor, cujos trabalhos eram extremamente caros a Osman Lins, o cristianismo europeu da Idade Média não se valia da categoria do universalismo. Provavelmente esta constatação seja oriunda de pesquisas sobre as tertúlias destes povos nesta época. E é provável que, a esta altura, o cristianismo que, aos poucos, ganhava a Europa, ainda estava totalmente perpassado pelas culturas populares, muito afeitas ao animismo. Nossa objeção é que, como projeto – como é possível ver na Bíblia – a universalidade do uno esteve na base dos três monoteísmos. Cf. ZUMTHOR, 1993.

muitos anos; alguns serão redescobertos um dia, feitos pedra. (LINS, 2004, p. 26)

Michel Foucault já observava que “a natureza só se dá através do crivo das denominações” – ou seja, as palavras – sem as quais “permaneceria muda e invisível”, ainda que resista irreduzível à catalogação humana, isto é: a natura continua “presente para além desse quadriculado.”<sup>326</sup> No entanto, Maurice Blanchot, trazia a *Fenomenologia do espírito* de Hegel para lembrar que “o primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes)”<sup>327</sup>, o que significa, como nos aclara o francês: “o gato cessa de ser um gato unicamente real para se tornar uma ideia”: assim, “o sentido da palavra exige (...) uma imensa hecatombe, um prévio dilúvio.”<sup>328</sup> Se para Osman Lins a escrita aniquila a existência, na qual os seres vivos, animais e vegetais, poderiam “nadar, cantar, ou dar flores”, a grafia na pedra inaugurada pelos egípcios permitiriam saber a respeito de uma vida acerca da qual não restam testemunhos. De tal sorte, o cataclismo da paridade tesa entre palavra e coisa produz uma nova vida a ser suposta. A escrita é captura, coerção, entretanto é, outrossim, resíduo, rastro, ruínas, por fim: memória incompleta e, por isso, criação por vir. É nesta dualidade que a escrita se inscreve. Ao concatenar acerca da situação na qual se encontra com o parceiro (a junção erótica no quarto de pensão) e sobre o citado desastre – *des-astro*, separação da fonte de luz, como queria Blanchot<sup>329</sup> – capaz de exterminar os animais, a mulher infere que “agora, como os arqueólogos que pensam reconstituir, graças ao pedaço de asa encontrado numa rocha, aves novas e as curvas de seu voo, poderia compor, para a desconhecida, todo um mundo, a partir do fragmento neste quarto.”<sup>330</sup> Tem-se, neste trecho, um procedimento metonímico, a saber: revelar modos de vida outrora existentes se valendo de uma pedaço de pedra assim como imaginar um mundo inteiro a partir da relação sexual ocorrida no quarto de pensão. Todavia, a vida animal do passado teria sofrido uma imensa catástrofe provocada por um furacão de grandes proporções, em proximidade ao dilúvio corolário da redução da coisa à ideia, como diz Blanchot. Porém, a perda irrefreável produz um entrechoque de temporalidades, uma vez que “assim como os cavalos, as vacas, os anfíbios, os peixes e os pássaros aquáticos esperam

---

<sup>326</sup> FOUCAULT, 2010, p. 222.

<sup>327</sup> HEGEL *apud* BLANCHOT, p. 331. Provavelmente o excerto de Hegel citado por Blanchot se refere à seguinte passagem da Gênese bíblica: “Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse” (BÍBLIA de JERUSALÉM, “Gênese”, p. 36).

<sup>328</sup> BLANCHOT, 2011, p. 331.

<sup>329</sup> *Ibidem*, 1995.

<sup>330</sup> LINS, 2004, p. 22.

sob a terra, no golfo do México, a passagem do tempo e uma circunstância que nos revele suas efígies empedradas”, outros animais “ficaram nos papiros, cobertos pelas areias do deserto, protegidos pelo clima seco, enquanto sobre eles passavam e desapareciam, sem nome nem rastro, soldados da Etiópia, assírios, persas, gregos, romanos tantos outros.”<sup>331</sup> Arremata Osman Lins que desta maneira agem “vida e memória, sovertendo com igual indiferença o terso e impuro, para nunca mais ou até que o trabalho do homem – ou o acaso – os devolvam à superfície.”<sup>332</sup> Vida e memória pouco separam o perfeito do iníquo para a perduração de qualquer objeto no tempo que está, por sua vez, pendente ao acaso ou ao trabalho arqueológico do homem que, todavia, recuperando-os e postulando-os de forma diferida da quais eles anteriormente se encontravam, uma vez que a própria escrita é, finalmente, responsável pela morte dos animais. Ora, nos parece que, em sentido contrário ao de Jung, Osman Lins estava extremamente interessado em uma *arqueologia das ruínas*.

Mas, o que dizer sobre o olho de vidro? Bom, é preciso lembrar entre 1922 e 1927, aproximadamente 20 anos após Husserl proparar sua *Ideia da fenomenologia*, Dziga Vertov e seu grupo publicava na revista por eles criada o Manifesto KINOKS, no qual propunham seu “cine-sensação do mundo”. Neste, visava-se à “utilização da câmera como um cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano”<sup>333</sup>, assim como “libertar a câmera reduzida a uma lamentável escravidão, submetida que foi à imperfeição e à miopia do olho humano”<sup>334</sup>. E arrematavam: “eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo.” Quanto aos resultados desta máquina, Vertov é preciso: “De um eu pego os braços, mais fortes, do outro eu tomo as pernas, mais velozes, do terceiro a cabeça, (...) e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito.”<sup>335</sup> Por meio do olho da câmera, do olho mecânico, o mundo se daria a ver em sua completude – a união dos fragmentos que formam o verdadeiro e, portanto, eterno – em detrimento do “transitório das coisas”. Esta “união” seria realizada pela montagem, que, por sua vez, permitiria a construção de um ser ontologicamente ideal, como queria Vertov. É baseada no “puro ver” de Husserl que Susan Buck-Morss, por sua vez, afirma que “se quisermos ter uma visão do objeto puro, o ‘dado

---

<sup>331</sup> LINS, 2004, p. 28.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> VERTOV, 1983, p. 253.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 256. Este tipo de pensamento não é exclusivo da modernidade. Em Aristóteles temos algo bastante próximo, quando o estagirita afirma n’*A política* que “as pessoas bem diferem do vulgo quando as comparamos uma a uma, assim como uma pessoa bonita difere de uma feia, mas uma pintura é superior à realidade (refiro-me a estes quadros onde se reuniram num único sujeito os traços de beleza dispersos entre vários objetos reais), mesmo se as partes destes corpos – o olho de um, e tal outro membro de outro –, quando comparadas separadamente com a obra de arte, a ultrapassem.” (ARISTÓTELES, 2006, p. 172)

absoluto” proposto por Husserl, “seria melhor abandonar o texto e ir ao cinema”, pois a imagem cinética é a “realidade colocada entre parêntesis”, sendo “sempre imagem de alguma coisa: é intencional, apontando a realidade além de si mesma”, e, no entanto, “essa realidade transcendente nunca é dada nas próprias imagens do cinema, que não são elas os próprios objeto nem contém como ingredientes os objetos.”<sup>336</sup> O cinema permitiria acesso total livre de qualquer afeto e contingência – ou melhor, acreditou-se, com ele ou com Husserl, que isto seria possível –, transformando-se, para Buck-Morss, em um órgão protético de percepção. Longe de ser um disparate teórico, a confluência anacrônica entre o projeto epistemológico ocidental – carregado de valor ontológico, como viemos evidenciando – e o que veio a representar as máquinas é verificável. Paul Virilio, em trabalho bastante caro à Buck-Morss, ao notar o início das próteses visuais como o “microscópio, as lentes, as lunetas astronômicas” durante a Renascença enfatiza que a colocação em prática da vontade de “ver o não-visto do universo” produz uma transformação da imaginação (sujeita aos afetos) em imagem (clara) que René Descartes julgava ajudar os matemáticos.<sup>337</sup> Se o termo propaganda se origina de *propaganda fide*, ou seja, propagação da fé, a multidão ocidental da modernidade “não crê mais em seus olhos”, e a “fé perceptiva” deve ser submetida à mirada técnica<sup>338</sup> gerando o “ideal de um mundo essencialmente o mesmo”, tal qual propalava Husserl, “como protofundação da formação do sentido chamado geometria.”<sup>339</sup> Portanto, aqui as lógicas se tocam em temporalidades distintas uma vez que seladas pela “onividência” supra-sensível – divina ou não –, uma “ambição totalitária do Ocidente europeu”, segundo Virilio, que surge, finalmente, a partir da “formação de toda uma imagem através do recalque do invisível”, uma “imagem total” que é “tributária de uma iluminação”<sup>340</sup>: na televisão vemos “tudo o que nos falta.”<sup>341</sup>

No ato de se ajustar no “tecido vivo” e permeado por um sólido “rigor técnico”, o olho de vidro de Osman Lins é uma prótese cognitiva que permite ascender à intelecção pura, selando, de uma vez por todas, o antigo projeto epistemológico ocidental. Apraz-se, em maior ou menor intensidade – embora a natureza seja a mesma – à câmera olho de Vertov, ao olhar puro de Husserl, à imagem total de Virilio, ao olhar d’*O Engenheiro* de João Cabral de Melo

---

<sup>336</sup> BUCK-MORSS, 2010, p. 18.

<sup>337</sup> *Ibidem*. Apenas uma ressalva: Virilio afirma que Descartes teria dado muito mais ênfase à imaginação do que a crítica pressupõe. Voltaremos ao filósofo francês.

<sup>338</sup> VIRILIO, 2002, p. 30.

<sup>339</sup> HUSSERL *apud* VIRILIO, 2002, p. 49.

<sup>340</sup> VIRILIO, 2002, p. 56.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 93.

Neto, assim como poderíamos lembrar do *Aleph* borgeano<sup>342</sup>, dispositivo por meio do qual todas as imagens existentes poderiam ser vistas. Não é por acaso, portanto, que Matila Ghyka tenha se mostrado afeito à ideia da redução do mundo aos números ou à geometria – o rigor do olho, tal qual entende Lins –, que permite, por sua vez, um conhecimento total como temos na concepção de um Deus matemático/geômetra, e, sintomaticamente, com vistas separar o homem da máquina, recorra ao inconsciente e à sombra, nos quais, finalmente, as analogias e relações são “veladas”: escapam ao olhar. Se o homem foi o animal que a epistemologia permitiu alocar ao lado dos deuses eternos – embora só alguns tenham o privilégio do quinhão no paraíso perene –, que pode olhar para cima, o olho de vidro possui, em seu núcleo, uma função *antropogenética*: retirar a mulher da inconstância selvagem, análoga ou indiscernível dos demais animais e vegetais, para subir à condição humana dos “perfis exatos”, à pureza platônica ou alquímica, à unção universal e uma cristã/monoteísta. Anatol Rosenfeld foi preciso, portanto, em diagnosticar que “a visão de Osman Lins afasta-se decididamente do antropocentrismo, tal como se manifesta no romance psicológico tradicional, com o protagonista no centro do mundo” e, concomitantemente, “renega a fé, característica da época burguesa, na posição privilegiada do indivíduo.”<sup>343</sup> Lins, como estamos vendo, descreve todos estes dispositivos – antropocentrismo, fé – e assume, sem qualquer resquício de maniqueísmo ou simplificação, posição crítica frente a eles.

Enquanto a mulher reside – apesar de sua afeição ao olho mecânico – no polo passivo, telúrico, afeito à volatibilidade, é preciso realçar que o homem não seria uma plena coincidência com a atividade. Para Ghyka, o quatro era um número feminino por excelência, além de ser “signo da terra” tanto para a tradição chinesa quanto para Platão<sup>344</sup>; e, como já apresentamos, o quadrado, segundo Jung, vincular-se-ia à tríade, opondo Cristo, no ponto, e o Mefisto, no subsolo, enquanto na direita e esquerda temos Espírito Santo e Pai, respectivamente – ou seja, há uma dualidade, e não a exclusão do demônio. Se numa parte há

---

<sup>342</sup> Gostaríamos de lembrar que Lins era um contumaz leitor de Borges e, no entanto, distanciava-se do argentino por entender que ele ignorava a história. A afirmação é realizada a revista “Escrita” em 1976, em que o Lins desenvolve um meio termo entre sua posição de colunista de jornal, e sua condição de escritor, dizendo: “(...) sou um indivíduo voltado para a cosmogonia, para o mito, mas não quero, de maneira nenhuma, eu me recuso a me transformar num Borges (...) um homem que recusou a história. Eu aceito a história, e me volto para a história, aceito os meus compromissos diante da história e não quero renunciar a eles, principalmente levando em conta o momento histórico em que nós vivemos no Brasil, um momento que se diz sério, mas é altamente dramático.” (LINS, 1979, p. 219) Este argumento é de suma importância na medida em que evidencia que Lins jamais poderia ser junguiano. Por outro lado, poderíamos pensar que o próprio *Aleph* borgeano não fosse algo da ordem da onividência e, logo, do conhecimento absoluto, mas o acaso, pois, como revela o conto, o dispositivo produz sorte de jogo de espelhos que não devolvem a imagem ou a identidade ao observador, muito pelo contrário, coloca-o em vertigem.

<sup>343</sup> ROSENFELD, 1970, p. 4.

<sup>344</sup> GHYKA, 1952.

o olho mecânico, na outra o homem possui o “natural”. Neste sentido, assinalamos que no azo da narrativa, a humanidade, em momento algum, abnega-se da animalidade. Reslumbra da experiência da mulher-triângulo que sua inconstância que entrevemos derivada de um fracasso epistemológico coabita o mesmo espaço no qual poderiam ser delineados perfis exatos, qual seja, seu corpo. Ela, no entanto, não porta um olho maquinico e o conto não nos diz sobre os efeitos da prótese da personagem masculina em sua respectiva vida. Todavia, Lins ilustra que o homem habita um quarto “sem janelas”<sup>345</sup> além de ser “obrigado, para ganhar dinheiro, a tocar saxofone de nove às quatro e meia da manhã, quando meu instrumento foi sempre o oboé.”<sup>346</sup> Ora, aqui a existência da personagem se vincula ao anônimo de “O pássaro transparente”: uma vida mecanizada, na qual os desejos não podem se cristalizar no mundo. A ausência de janelas, de aberturas no quarto impede o contato com o exterior; a obrigação em ganhar dinheiro faz com que o oboé, assim como a trompa, seja apenas um instrumento secundário, quando o impulso da personagem é de que ele estivesse em primeiro plano. Seria este o “privilégio” concedido pelo olho-máquina? É provável, principalmente se levarmos em consideração que o mundo calado pelo conhecimento – aquele já retratado por Drummond – gera, justamente, a ausência de surpresa, de acaso. O olho de vidro é, de fato, um guarda-chuva inquebrantável contra o mundo, para usar a derradeira imagem cabralina. Desta forma, fica agora em relevo o quão ligada à ontologia está a vida de acúmulo da personagem de “O pássaro transparente” e, outrossim, a existência do homem-quadrado. Só o olhar de um gato poderia produzir efeito naquele: somente o ato sexual e a inconstância ontológica feminina neste.

A forma, mais uma vez, ganha aspecto de fundo. Se Osman Lins opta por rasurar o parágrafo que explicava, ainda que minimamente, a razão do encontro entre a mulher e o homem, a versão definitiva de “Um ponto no círculo” não é, senão, uma celebração do puro acaso. O ponto rodeado pelo círculo, anteriormente imagem da alquimia para livrar o homem de sua condição animal, ou mesmo representação de um olho mecânico cujo ímpeto está em conformidade à figura alquímica do Sol, ganha, ao fim da narrativa, a alcunha de uma penetração, de um contato sensível-corporal que, longe de subsumir um parceiro ao outro formando uma totalidade inquebrantável a guisa do andrógino platônico, mantendo-os em irredutibilidade. Ao findar sua narrativa com o amor sexual – e não o imaterial da *Novena* cristã, na qual é celebrado o resurgimento de um espírito puro sem o mínimo de resquício do corpo do Cristo outrora flagelado –, Osman Lins celebra a *physis*, o sensível, a matéria, o

---

<sup>345</sup> LINS, 2004, p. 24.

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 23.

contato, o contágio e as formas. Defronte a mulher, o homem contempla “o pelo de suas axilas, fulvos, úmidos” e as formas do corpo são descritas em minúcias: “peitos volumosos”, “pequeno jarro do seu púbis”, “a resistência da pele, sua temperatura, o vibrar dos músculos e a descorada penugem”, os “joelhos ósseos, não muito claros”, “pés de veias salientes”. Palavras destroem o mundo e, exatamente por isso, recriam-no. As conexões são novamente repostas. O excesso vocabular supracitado é correlativo ao adensamento da superfície de contato entre os corpos dos amantes. O mundo e os corpos se revolvem. Tudo é recriado e, por isso, religado. Toda esta “união”, este “enlace”<sup>347</sup>, como caracterizava o homem, dá-se sob uma “chuva”, na qual “a luz nas claraboias sujas – verniz escuros – polia nossas formas”<sup>348</sup>. O que resta claro e seco se umidifica, lubrifica-se, é enxaguado pelos fluidos corporais de uma relação sexual, do orgasmo. *Em Osman Lins, o sexo é a anti-alquimia por excelência*. Ele decorre do momento no qual o princípio ativo se abre para receber um corpo e seus cheiros, formas e sabores – é o sexo que produz a vida, não o Espírito Santo ao adentrar o corpo de uma mulher intocada. A relação sexual abole o sujeito, tornando-o sem fim ou começo: sua existência só se firma no outro, com o outro: com o mundo, e não se posicionando acima dele. Por isso, durante o ato sexual, a mulher infere: “Somos dois corpos, somos um corpo.”<sup>349</sup> O casal é um corpo e dois, ao mesmo tempo, como afirma Lins. O paradoxo abre, novamente, sua fenda anti-platônica. *É e não é*. E, na sequência da confissão, a mulher nos revela que:

O olho verdadeiro colhe minhas asperezas, minha imperfeição, o que sou de inacabado e portanto de contíguo à sua natureza. Enquanto isto, perante a outra pupila, estranho como em frente ao universo da jovem que lembra Ana da Áustria, apaga-se meu lado mortal. Transformo-me, assim, numa entidade que, dual, é visível a um olho mecânico, em sua fria e lúcida dureza. Para este, sou a Grande Vaca Celeste, deusa do amor, da alegria, da música, da dança e do enlaçamento das guirlandas. (LINS, 2004, p. 27)

Deusa, aos olhos da máquina, do amor, da alegria, da música, da dança assim como Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegre-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Belavoz: as musas. Ou como os animais do delta do Nilo que “voavam, nadavam, davam flores na pedra e nos papiros”. A festa, o ócio, a inoperosidade, as guirlandas: “festão ornamental feito de flores, frutas e/ou ramagens entrelaçadas”<sup>350</sup>, diz-nos o dicionário Houaiss. Todavia, a musa de Osman Lins não visa separar os governantes da ralé, ou impedir o esquecimento

---

<sup>347</sup> LINS, 2004, p. 27.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> HOUAISS, 2009. Edição digital.

(*lesmosyne*), trazendo “à Presença o não-presente”, interditando o *não-ser*. À função ontofônica, postula-se, em Lins, o oposto: uma abertura ontológica; o devir, a não hierarquia frente aos animais. Porém, se considerarmos o ponto Paul Valéry – que, inclusive, prefaciou um dos livros de Ghyka tão admirados por Lins –, segundo o qual “ao cair da noite e depois de cumprir a tarefa, elas”, as musas, “dançam: elas não falam”<sup>351</sup>, vê-se o porquê de Lins retomar tais divindades. Curiosamente, revela a mulher de Lins: “Não falaríamos (da relação sexual), disso estava certo. Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justeza e silêncio. Uma dança.”<sup>352</sup> Se é a memória que permite a fala, aqui o corpo adere à sombra-silêncio, ao *não-ser* que, no entanto, não abdica da possibilidade do ser: tem-se, antes, um paradoxo, tal qual abordamos em “Um pássaro transparente” sobre a *autonomia de se perder*. Faz-se necessário seguir leis que, no entanto, são ignoradas. O casal cumpre com justeza um evento utilizado para arrebatá-los, para se esquecerem de si. A mulher encena a dualidade esquecimento e memória, caos e ordem. Nesta, seu aspecto se coaduna à rainha francesa Ana da Áustria – que, também, fora personagem de Alexandre Dumas –, cuja vida termina em um convento, além de ser citada por Jean-Jacques Rousseau em seu *Do contrato social* por ter impellido “guizo e disciplina” aos “perturbadores da ordem”<sup>353</sup>. Porém, sua relação com tal figura é de estranhamento. Afeita ao caos, o olho de vidro deve, portanto, assisti-la sob o prisma do dionisíaco. E, assim, ela decide: “Seja este momento, e assim minha existência, os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão.”<sup>354</sup> Aqui, resta a assunção de que a ordem só se constitui com um caos primordial, negando o suposto ímpeto de Osman Lins em remontar alguma unidade primeva. Porém, se o que subjaz o regramento é o vazio, a mulher é, somente, a noite das musas. É somente dança imediata.

Devemos lembrar, no entanto, que a onisciência de Mnemósine, a mãe das musas, permite, como nos informa Mircea Eliade, que ela se lembre, inclusive, do momento no qual tudo foi criado, inclusive o homem: o instante no qual o caos passava à ordem, “as origens”, “os primórdios”. “Graças à memória primordial que ele é capaz de recuperar”, diz Eliade, “o poeta inspirado pelas Musas tem acesso às realidades originais.”<sup>355</sup> Todavia, Eliade pondera que tal acesso seria impossibilitado pois há um outro mundo, o dos mortos, sendo estes justamente os que perderam a memória, e o poeta ascenderia ao um mundo paralelo: portanto,

---

<sup>351</sup> VALÉRY, 2013, p. 19. Obra, surpreendentemente, de 1934.

<sup>352</sup> LINS, 2004, p. 27.

<sup>353</sup> ROUSSEAU, s/d, p. 112.

<sup>354</sup> LINS, 2004, p. 29.

<sup>355</sup> ELIADE, 2011, p. 108.



não há como reinventar este nosso mundo, em acordo com a mitologia grega segundo Eliade. Mas a potência das Musas dançantes está dada. E poderíamos pensar a dança-sexo de Osman Lins justamente como a retomada desta possibilidade aventada pela Grécia: a mulher está entre os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão, entre cosmos e caos, próxima à fonte de início do mundo. Porque, na dança, a relação entre corpo e mente, corpo e mundo, torna-se passível de reinvenção. Como diz Valéry, se “no universo da dança o repouso não tem lugar; a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase violência”, no “universo ordinário e comum, os atos são apenas transições, e toda energia que por vezes neles aplicamos só é empregada para esgotar alguma tarefa”<sup>356</sup>. A dança, indiscernível da relação sexual no texto de Lins, é não somente o corpo destituído de qualquer finalidade utilitária, como despesa de energia, tal qual produzem “os saltos, por exemplo, e as cambalhotas de uma criança, ou de um cão, a caminhada pela caminhada, o nado pelo nado”, segundo Valéry. Assim, “nossos membros podem executar uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado de dança está criado.”<sup>357</sup> É como se o quarto no qual o casal se contagia fosse furado por imensas janelas por todos os lados, em sentido contrário ao quarto do homem, fechado ao mundo. Porém, na passagem derradeira do conto, o homem nota que:

Ergueu-se de nós, de nossa pele brilhante, um hino atormentado, atravessou-me o espírito a lembrança da trompa e de suas possibilidades, ambos ressoamos de prazer. Tantas coisas mudavam – arquitetura, sistemas de governo, vestuário, modos de viver, formas da miséria e da rapacidade – tantas coisas mudavam e o hino era o mesmo. (LINS, 2004, p. 29)

Ora, a trompa outrora aviltada retorna e com ela, obviamente, uma música. Não é, entretanto, um hino pacífico, mas atormentado, *i.e.*, embebido de afetos, medos, que, todavia, fazem emergir o prazer e as possibilidades de um desejo reprimido. Se o estado da dança é produzido por uma “repetição de motivos no espaço, ou de suas simetrias”, formando “um ornamento da extensão”<sup>358</sup>, a música se enceta com “membros compondo, decompondo e recompondo suas figuras, ou de movimentos respondendo-se em iguais ou harmônicos, forma-se um ornamento da duração”<sup>359</sup>. A música é o trabalho com e do tempo, precisamente, a transformação – ou seja, uma trans-forma – do tempo em algo não subserviente às

---

<sup>356</sup> VALÉRY, 2013, p. 28.

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>359</sup> VALÉRY, 2013, p. 30.

necessidades humanas, não utilitária ou produtora, ou seja, é *ornamento temporal*, assim como a dança é *ornamento espacial*. Mais uma vez, Lins revela a íntima ligação entre forma e fundo em sua escrita: o excesso de ornamentos – Louis Rougier sublinhava que “no império romano, a ideia de que o homem é ‘o ornamento do Universo’ aparece em vários escritos herméticos”<sup>360</sup>; ou seja, um adorno do mundo – é nada mais que a postulação da palavra para além da utilidade, seu sacrifício, sua despesa de energia sem finalidade. Rosenfeld diz que, desta forma, o texto de Lins se abria “a uma exuberante florescência verbal que se expande festivamente na poesia enumerativa dos ornatos e que reúne, no espaço limitado da narrativa, a amplitude do mundo”<sup>361</sup>. O crítico, portanto, vislumbra neste rabelaisiano<sup>362</sup> excesso enumerativo de Lins que, da mesma maneira em que o papiro seria a chave para um mundo perdido, a metonímia seria a pedra de toque do ornato. Se a música é um ornato do tempo, como queria Valéry, vale notar que o passado, prefigurado pela trompa – seja seu papel há um século e meio atrás, ou na audição do homem ao início da narrativa ou, ainda, em sua lembrança durante o ato sexual –, volta, durante o encontro amoroso do casal, em toda sua potência de vir a ser novamente. Se seguíssemos a chave de leitura de Rosenfeld, a trompa seria a parte de cujo todo é o tempo, portanto, um tempo total, eternidade. Contudo, o conto avanta que seu retorno é subjazido pela possibilidade, ou seja, volta algo cuja permanência se dá no passado, mas que advém potente de modificar o presente. A aliança com a mulher que promove a volta deste instrumento que se configura, por sua vez, como uma fenda no tempo, é realizada por “uma aranha invisível, urdidora, diligente”<sup>363</sup>: destarte, a figura de uma teia seria profícua para obtermos a forma segundo a qual este tempo passa a ser representado. Aliás, a própria fenda, a falta, o desaparecimento consequente da catástrofe dilui a continuidade temporal: a hecatombe liga o Rio Nilo há cinco mil anos atrás ao “Golfo do

---

<sup>360</sup> ROUGIER, 1990, p. 74.

<sup>361</sup> ROSENFELD, 1970, p. 5.

<sup>362</sup> RABELAIS, 2009. Texto do século XVI. No capítulo XIX do terceiro livro “dos fatos e ditos heróicos de Pantagruel”, este, em um diálogo com Panúrgio, diz: “É abuso dizer que temos uma língua natural. As línguas são instituições arbitrarias e convenientes aos povos; as vozes, como dizem os dialéticos, nada significam naturalmente, mas conforme o que se queira.” (RABELAIS, 2009, p. 457) Talvez com vistas alçar justamente uma espécie de grau zero da língua que Rabelais propunha palavras como “quancluzelubeluzeriulizado”, “morrambuzeveangozeququemorguatasachaguevezinhado”, “morrocassebezassenezasegrigueligodcopapopondrilado” ou “morderegripiotabiorefreluchamburelurecoquelurintimpanamentos”, além de suas imensas listas e inventário, como os nomes de cozinheiro (Cf. RABELAIS, 2009, p. 707), comidas (Cf. RABELAIS, 2009, p. 765-766-767-768-769) e de animais, bichos fantásticos e palavras não mais existentes na língua francesa (Cf. RABELAIS, 2009, p. 780)

<sup>363</sup> Na Revista *Documents* Michel Leiris propunha o esgarço em quanto Georges Bataille se valia da aranha para estabelecer a noção de informe que, segundo este último, “o que ele (o informe) designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme” (BATAILLE *apud* MORAES, 2005, p. 111).

México, em 24, há pouco menos de quarenta anos”. Este evento, por sua vez, mostra-nos que estamos por volta dos anos 1960. A pensão situada na rua “Gervásio Pires”<sup>364</sup>, como diz o conto, informa-nos que estamos em Recife. E, mais uma vez, a forma ganha ares de fundo: todas estas informações advêm emaranhadas pela narrativa, procedimento por meio do qual se torna dura tarefa distinguir a sequência dos acontecimentos. Alguns teóricos colocaram que a escrita<sup>365</sup> é uma forma de linearizar as imagens, uma vez que as injunções sintáticas encadeiam as palavras em sequência. A linearidade dá ensejo à narrativa que, por sua vez, permite a formação de um conceito ou uma ideia – esta, sempre na ordem da constante na qual se subsume a variável. Por isso todas as descritas estratégias de Lins produzem um texto que, em sua forma geral, é como um *tableau* nordestino, ou seja, uma imagem. De fato, ele vale-se, obviamente, da escrita, mas faz com que seu aspecto linear siga os rumos da teia de uma aranha. Osman Lins produz, aqui, um hieróglifo, tal qual o dos egípcios: uma escrita pré-linear, imagética<sup>366</sup>. Que imagem é esta? Seria metonímia do universo todo, como queria Rosenfeld?

Poderíamos dizer, sem maiores ressalvas, que é a imagem “dos ângulos dos geômetras e os bichos do furacão”. “Se conheciam, os egípcios, o júbilo de escrever,” diz Lins, “é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria.” Portanto e finalmente, a imagem, o quadro chamado “Um ponto no círculo” pintado por Osman Lins, como toda imagem, traz uma legibilidade – e, portanto, uma escrita, narrativa, ou seja, capacidade de linearizar a (in) forma – e, de outro, uma sombra, o informe latente, a falta, a lacuna, a fenda. Aquela temos na precisão temporal fornecida pela informação de que estamos em numa pensão em Recife, nos anos 60, de que houve uma catástrofe no Golfo do México em 1924, de que a personagem deve tocar saxofone na noite em detrimento de seu oboé para sobreviver em uma sociedade capitalista e de acúmulo; de que a mulher soltou os cabelos para se oferecer, algo insólito em uma sociedade patriarcal como a do nordeste ou a ocidental, o olho de vidro mecânico, tal qual o do engenheiro ou o fenomenológico, abdicado de afeto. De outro, a soltura das mechas, o sopro da trompa, que quebram a linearidade do tempo, a catástrofe dos animais que conecta história e pré-história, a

---

<sup>364</sup> “Pela madrugada, saio do trabalho, lanço um olhar sobre o antigo bairro do Recife, onde ficavam outrora as fortificações, o arsenal da Marinha e o comércio em grosso, evoco o porte e a brancura das construções fazendárias, atravesso a ponte Maurício de Nassau, refresco beijos no ar que sobe do Capibaribe, cruzo a rua Nova, a ponte Bela Vista, a rua da Imperatriz, pisando o calçamento que era feito com granito vermelho ou seixo azulado da praia, chego no meu quarto na rua Gervásio Pires com o dia amanhecendo.” (LINS, 2004, p. 24)

<sup>365</sup> Cf. FLUSSER, 2008.

<sup>366</sup> Elisabete Ribas (2011, p. 73) lembra o quão caro à Lins eram os estudos de Jean-François Champollion sobre o Egito antigo. Lembramos que este pesquisador, em 1822, decifra os hieróglifos presentes no obelisco da Praça da Concórdia, no centro de Paris. Nestes eram contadas as vitórias do faraó Ramsés II.

índole mutável e resistente à historicização da mulher e dos animais, seus cantos, danças, festas, voos, nados; momentos de despesa, de saída de si, apocástase histórica; o encontro sexual arrebatador, o êxtase, o sensível, a *physis*. História e pré-história. Cultura (ocidental) e natureza. Cosmos e caos (daí o princípio cosmogenético do hieróglifo já alertado por Fédida). Homem (ocidental) e animal.

Como um arqueólogo das ruínas, Osman Lins não ignora as sombras, entretanto, delas se vale produzindo uma investigação das situações nas quais elas estão inseridas, em meio a que jogos elas são suprimidas ou de que tipos de situações opressoras elas nos permitem nos libertar: não controla a imagem, mas instaura sua leitura imanente e/ou arqueológica para libertá-la. Neste conto fica exposto o vínculo de uma posição ativa com a cultura patriarcal e com a crença na possibilidade da abjuração dos afetos em prol da objetividade, revelando não somente jogos políticos como ontológicos, se se leva em conta, finalmente, a afinidade entre a mulher e os animais. Não há, portanto, ímpeto de completa *a-historicidade*: a imagem é carregada de história, de conflitos, ainda que se mantenha irreduzível ao contexto do qual emana, tendo sempre uma fresta ao caos. O encerramento com um encontro sexual a partir do qual o homem que porta uma máquina de conhecimento se esquece, inclusive, de si, torna notório que a abertura dos corpos, a *physis*, o sensível, aquilo que, para Platão, *é e não é*, não é um volver, mas um movimento de ida, uma descida do olho celeste solar à terra: a animalidade é um futuro, ao qual se chega não sem antes passar por diversos dispositivos *antropogenéticos*. Aqui, há precisamente a caminhada que Osman Lins propunha: de uma interioridade – a alquimia buscava estabelecer a subjetividade sólida e separada, tal qual Jung – à exterioridade do corpo enredado no mundo, em outro corpo. Desta forma, esta grande imagem que é “Um ponto no círculo” não nos traz a parte pelo todo, mas retoma o outrora com a possível força de agir no agora (a “trompa e suas possibilidades”, a hecatombe) o que permite que o próprio presente (indiscernível da leitura que fazemos do passado) seja transmutado pela leitura por vir nas lacunas da imagem. Os ornamentos são furos no texto, abertura nas vidas, lacunas no tempo medido, inconstância na ordem, animalidade na humanidade. Assim, nesta descida, o que se tem é a *libertação das formas de vida em detrimento das formas de poder*. Portanto, os animais não são metáforas, mas um fora do homem que age no interior mesmo deste homem; assim como uma lacuna no texto, uma sombra na imagem.

Diria Anatol Rosenfeld que, em Osman Lins, “o *homo sapiens*, (...) não deixa de ser, contudo, um ser entre outros seres, ser no mundo, frágil e precário, destituído, ao que parece,

da sua posição central a partir da qual, desde o Renascimento, costumava projetar o universo, colocando-se em face dele e constituindo-o à base das próprias categorias”, afirma, “como se não fosse ele parte do universo, mas este parte dele.”<sup>367</sup> Talvez, completa o teórico, poderíamos falar, em Osman Lins, de “cosmocentrismo” em substituição ao antropocentrismo.”<sup>368</sup> Como bem notou Sandra Nitrini, a presença de Platão é forte, e talvez essa “inversão” proposta por Osman Lins de que fala Rosenfeld tome, em maior intensidade, a Grécia que a Renascença – vale dizer que a escola renascentista mais cara a Osman Lins, da qual participava Marsílio Ficino, era entendida como “neo-platônica”. Como o ornato não produz presença, mas porvir, indecisão, talvez o que esteja no centro de “Um ponto no círculo” não seja o cosmos, que, vale dizer, foi um termo empregado por Pitágoras para se referir ao Universo “porque nele tudo é ordem, número, peso, medida”, arregimentado por figuras “geométricas definidas”<sup>369</sup>, entretanto, a possibilidade de recriar a ordem, que só pode ser dar no ato de subjazê-la pelo caos, ou mesmo de perceber que neste aquele se filia ou torna-se possível. Precisamos ler o mundo, é obvio, mas é imprescindível saber, como parece avisar Lins, que a palavra jamais é definitiva. Em Osman Lins, parece-nos, temos não apenas um *caosmos*<sup>370</sup> entre os ângulos dos geometras e os bichos do furacão, mormente, uma *casmose*, a troca de fluidos, de perspectivas, a simbiose com o mundo. Mais que uma “Escola do olhar”, temos uma escolha do olhar: que resolve considerar que também é visto. Talvez a palavra do escritor já não seja necessária, mas ouvi-la é interessante: “Em ‘Um ponto no círculo’ (...), uma personagem fala dos hieróglifos. Para ela os egípcios haviam encontrado o equilíbrio entre a geometria e a desordem. Confrontavam-se (e conjugavam-se), no hieróglifo”, diz, “uma criação intelectual e a natureza. Certos escritos meus”, confessa, “são uma construção intelectual e uma evocação da mágica. (...) não para obedecer a uma teoria, a um programa. Mas porque eu próprio (...) levarei sempre em mim esta contradição”, qual seja: “a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério.”<sup>371</sup>

“Tantas coisas mudavam e o hino era o mesmo”. A música advém não apenas das coisas, mas do tempo, portanto, da duração, da transformação, da não coincidência do objeto consigo. “Somos dois corpos. Somos um corpo.” A indecisão implica a não permanência. Fracasso epistemológico. A mudança é a constante, a original obscuridade da palavra osmaniana provinda da certeza de que tudo é mistério.

---

<sup>367</sup> ROSENFELD, 1970, p. 4.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> ROUGIER, 1990, p. 35.

<sup>370</sup> Utilizamos o termo de Felix Guattari (1992).

<sup>371</sup> LINS, 1979, p. 181.

### 2.3.1. Interlúdio I

*Em Angústia, obra publicada pela primeira vez em 1936, o escritor alagoano Graciliano Ramos descreve o momento no qual a protagonista, Luis da Silva, entra em exasperação após ter supostamente praticado um assassinato, angústia esta que lhe gera alucinações. Beirando a loucura, a sensibilidade da personagem parece sofrer alterações – “queria dormir; arregalava os olhos e abria os ouvidos”<sup>372</sup>, diz – responsáveis por conotar espécie de manifestações semoventes dos objetos e metamorfoses nas pessoas, como se aqueles fossem seres vivos e estes resultantes de mágicas: “o paletó me espiava com um olho amarelo que mudava de lugar”, “Andre Laerte andava como um gato”<sup>373</sup>. As figuras “vinham sem nitidez, confundiam-se”<sup>374</sup>. Ao ler um livro, diz, ainda, que “as palavras iam-se tomando claras, mas não se reuniam.”<sup>375</sup> Todavia, um processo em profunda correlação era produzido intencionalmente pela mesma personagem no introito da narrativa. Ela escrevia uma palavra, como o nome de sua vizinha – por quem se enamora – “Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas”, confessava: “ar, mar, rima, arma, ira, amar.”<sup>376</sup> O jogo com o vocábulo, de quebrá-lo e remontá-lo sucessivamente, gerando, doravante, novos termos, leva o protagonista a perfazer o mesmo com corpos e outras figuras: “quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates.”<sup>377</sup> Como revela, tal procedimento parece aliviá-lo de imagens que o oprimem: “Penso em indivíduos e objetos que não tem relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo.”<sup>378</sup> No entanto, se voltarmos ao momento de loucura, no qual o desenlace de imagens parece se instaurar à revelia da personagem, temos uma cena que, provavelmente, fora bastante cara a Osman Lins. Diz o texto: “O olho de vidro do Padre Inácio estava parado, suspenso no ar, fora do corpo. A batina de Padre Inácio, o capote do velho*

---

<sup>372</sup> RAMOS, 2009, p. 274.

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

<sup>375</sup> *Ibidem*.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

<sup>378</sup> *Ibidem*.

*Acrísio, a farda de cabo José da Luz e o vestido vermelho de Rosenda estavam parados, suspensos no ar, sem corpos.*<sup>379</sup>

*Angústia é um momento singular da obra de Graciliano. O próprio autor chegou a colocá-lo em lugar de menor importância posteriormente, devido, principalmente, ao caráter pletórico do texto, além do elevado número de repetições que nele constatava – Antônio Cândido, como nos lembra Silviano Santiago, caracterizou a obra como um “romance excessivo”<sup>380</sup>. Três anos após sua publicação, Graciliano dá vazão ao seu projeto maior acerca do regionalismo ao retratar o drama do sertanejo nordestino em *Vidas secas*, obra fundamental para Osman Lins, que iria, posteriormente, desatar-se de tal influência a partir de *Nove*, novena. Se Lins apartava-se de Graciliano com vistas o desvínculo do peso regionalista, uma obra como *Angústia* poderia se manter como resíduo ulterior a este corte. Aliás, é bem provável que o distanciamento da insígnia do regional realizada pelo pernambucano pouco prescinde da resignação da obra de Graciliano Ramos. É em meados dos anos setenta quando Lins assina um posfácio à reedição de *Alexandre e outros heróis*, do alagoano, e, em 1972 quando escreve o breve “Homenagem a Graciliano Ramos”<sup>381</sup> – publicado no *Jornal do Brasil* sob o título de “Um aniversário sóbrio com sua prosa”. Naquele, Osman Lins nota, proficuamente, que o interesse de Graciliano pelo folclore nordestino – o alagoano enceta o texto advertindo para a possibilidade daquelas histórias já estarem escritas alhures, uma vez que pertencem à cultura popular – comportaria “mais que uma criação literária, encerraria um valor antropológico (grifo nosso).”<sup>382</sup> Neste sentido, Lins patenteia a retratação do animal nas histórias reunidas em *Alexandre: do primeiro ao quinto conto* teríamos, respectivamente, um animal “excepcional utilizado”, um “excepcional perdido”, um “animal libertado”, um “fora de alcance” e, por último, um animal “símbolo de heroísmo, sacrifício e multiplicação.”<sup>383</sup> Por fim, ele encerra o texto evocando “o olho” da personagem Alexandre quando este resolve enfrentar o mundo: “não o olho de inventar maravilhas, mas o olho torto, atravessado, o de*

---

<sup>379</sup> RAMOS, 2009, p. 277.

<sup>380</sup> CÂNDIDO *apud* SANTIAGO, 1999, p. 292.

<sup>381</sup> Cf. LINS, “Homenagem a Graciliano Ramos.” In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; LINS, “O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado.” In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Record: Rio de Janeiro; São Paulo, 1994.

<sup>382</sup> LINS, 1994, p. 190.

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 193.

*ver claro nas coisas.*”<sup>384</sup>

*Coevo a Alexandre e outros heróis*<sup>385</sup>, *Angústia* repete não apenas a temática do “olho” como dá certa distinção ao animal: o protagonista deseja se livrar da “condição de rato”. Silviano Santiago nota, ainda, que neste texto “superabundante”<sup>386</sup> há proximidade ao “recurso retórico que se encontra na montagem cinematográfica”<sup>387</sup> devido a sobreposição de imagens, uma vez que as “intervenções subversivas da memória rural do personagem (...) fazem a linearidade impulsiva da memória urbana explodir.”<sup>388</sup> Relativa proximidade em data às Memórias sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade, reforçam a pertinência do vínculo com cinema e, ao cindir com a suposta pretensão de universalidade modernista em prol da região, é compreensível que tal característica se ausente já na próxima obra de Graciliano: embora nas Vidas secas “baleia” faça as vezes do animal – obra na qual, em contraposição ao excesso de *Angústia*, a linguagem é reduzida ao seu “osso”, como de um animal morto pela falta de água numa paisagem sertaneja nordestina. Se há, portanto, uma presença cinematográfica em *Angústia*, ela propõe um caráter imagético e excessivo ao texto, de figuras que se misturam. Todavia, durante o desespero por um assassinato e, ao rememorar uma figura com forte poder de reativar sua culpa, como o Padre Inácio, o protagonista de *Angústia* passa a ver este portando um “olho de vidro”. Neste caso, surge um olho capaz de oprimir a personagem, como se fosse o olho do deus cristão, que a tudo observa e imprime culpabilidade.

---

<sup>384</sup> LINS, 1994, p. 200.

<sup>385</sup> Trata-se de uma obra póstuma cujos contos, todavia, eram escritos concomitantemente a *Angústia*.

<sup>386</sup> SANTIAGO, 1999, p. 190.

<sup>387</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 290.



## 2.4. UM BICHO DE QUATRO MIL E NOVENTA E CINCO OLHOS

*Se o Mundo é transparente para o homem arcaico, este sente que também é “olhado” e compreendido pelo Mundo. O animal de caça olha-o e o compreende (o animal, muitas vezes, deixa-se capturar porque sabe que o homem está faminto), mas também o rochedo ou a árvore ou o rio. Cada qual tem sua “história” a lhe contar, um conselho a lhe dar.*

Mircea Eliade, *Mito e realidade*

A figura do olho<sup>389</sup>, em Osman Lins, excede “Um ponto no círculo”, como lemos:

O cão, sentado, contempla-me. O cavalo desiste de esperar, vem arrastando a aranha, detém-se a nosso lado. Pensa o velho atrair-me a um jogo atribulado e difícil, cheio de perguntas, de pesos, de ponderações, introduzir em meu límpido rigor a incerteza, o vácuo e o desequilíbrio. Sem responder-lhe, detono a arma, arranco-lhe os miolos. O cavalo parte em disparada, arrastando a velha carruagem, o cão põe-se a latir. Examino, ao luar, o velho sobre o passeio: parece agora olhar-me com três olhos. O cachorro fareja-o. (LINS, 2004, p. 136)

O trecho supracitado é um dos possíveis encerramentos de “Conto barroco ou unidade tripartida”. Trata-se de uma narrativa permutativa cuja interjeição “ou” produz três alternativas que são agrupadas, por sua vez, em quatro maiores cenas de desenvolvimento da trama (*Ulisses*, de Joyce, era organizado com um prelúdio em três partes, um núcleo de doze capítulos e um encerramento tripartite). Uma delas seria o desembarque de um algoz pernambucano em Tiradentes ou Ouro Preto ou Congonhas, além de outros três grupos de tripartições: do envolvimento do capanga com uma meretriz, a busca/encontro do caçador pernambucano pela sua presa, e, por último, três possibilidades de encerramento são postuladas. Se em cada uma das quatro maiores situações podemos escolher entre três desfechos, naturalmente que cada resolução possa ser interconectada, a gosto de leitor, a outra qualquer. O resultado é sorte de análise combinatória que multiplica por muitas páginas virtuais uma narrativa de apenas dezoito. Osman Lins expende que pediu, “certa vez, a um professor de matemática que fizesse cálculos. Segundo ele, o ‘Conto barroco’ abriga nada mais que quatro mil e noventa e cinco contos possíveis.”<sup>390</sup> No específico encerramento

---

<sup>389</sup> Em sua *República*, Platão colocava que “entre os órgãos dos sentidos, o olho é mais semelhante ao sol. (...) Deves pensar que eu afirmo que o sol é o filho do bem, aquele que o bem engendrou como análogo a si, cuja relação no mundo inteligível com a inteligência e as coisas inteligíveis é a mesma que o sol tem, no mundo visível, com a vista e as coisas visíveis.” (PLATÃO, 2006, p. 259) Texto da antiguidade.

<sup>390</sup> LINS, 1979, p. 253.

citado, o derradeiro – em ato – da narrativa, dois aspectos se mostram vultosos: o primeiro é a extrema violência do assassino que, friamente, estoura os miolos de um velho que, valendo-se de perguntas e jogos, insistia em introduzir a incerteza, o vácuo e o desequilíbrio no homem carregado de límpido rigor, até que, finalmente, a paciência deste se esvai; daí o crime. Em segundo, a narração realizada em primeira pessoa pelo assassino revela que este é observado por um cão assim como descreve atitudes e decisões de outros animais, a exemplo do cavalo acompanhado da aranha, até que, após o assassinato, um terceiro olho brota na testa do idoso após ele sucumbir. O velho, após a morte, o desaparecimento, não somente passa a portar três olhos como estes se voltam ao assassino, protagonista anônimo da narrativa. Poderíamos remontar tal aspecto ao já assinalado processo instaurado por Joyce em *Ulisses*, segundo o qual a mãe de Stephen Dédalus entabula uma mirada à personagem após a morte, como percebia Georges Didi-Huberman. Porém, no caso deste conto de Osman Lins, há um maior trabalho acerca da perspectiva e, portanto, do olhar, que deve ser salientado.

Antes, notamos que “Conto barroco”, como já dito, narra a descida de um assassino de aluguel pernambucano ao estado de Minas Gerais, especificamente, as cidades de arte colonial barroca, em busca de sua vítima. O primeiro encontro – em ato, ressaltamos mais uma vez – do assassino é com uma mulher, ex-amante que não se casou com o procurado pela mesma razão pela qual o buscado homem não (re) conheceu seu filho com esta mulher, a saber: “porque sou – diz a anônima personagem feminina – negra. Boa para me deitar com ele, mas não para ficar em pé.”<sup>391</sup> Ao ver a mulher, o pernambucano nota que “o saguim (...) que ela mantém entre os dedos, olha-me atento por baixo da axila esquerda”, e, tal olhar, remonta à dança, à música e a outros animais (ainda que ao sucumbir de uma ave), como diz no seguir da frase: “as ressequidas mãos sobre as dançarinas que, em torno de um arvore, pés no ar, tocam pandeiros e flautas, e sobre o caçador que dispara a balesta contra um pelicano em voo.”<sup>392</sup> Com este animal a fitá-lo, desenvolve-se um lacônico diálogo: ao indagar sobre o nome da vítima, a mulher informa ao capanga que “ele (o procurado pelo assassino) e o primo são muito parecidos. Os dois se chamam José.”. À semelhança da rua de Recife Gervásio Pires, citada em “Um ponto no círculo”, a mulher intera que “O primo se chama José Pascásio. Ele, José Gervásio. Mas agora tem outros nomes.”<sup>393</sup> Para adquirir a informação, o homem oferece dinheiro à mulher, quando esta confessa sua condição de prostituta: “Sabe com quantos homens preciso me deitar para receber a metade disso aí?” O saguim continua

---

<sup>391</sup> LINS, 2004, p. 119.

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 119.

“olhando-me”, diz o bandido, “de sobre o ombro esquerdo; de sobre o ombro direito; de sobre a mesa”, e, quando a mulher deseja saber o motivo que leva o pernambucano a assassinar seu antigo amante, responde o homem: “Vou executá-lo. Ignoro o motivo. Cumpro ordens.”<sup>394</sup>

Na cena final do conto o velho era morto por tentar introduzir a incerteza no “límpido rigor do assassino”. Este rigor, como demonstra o diálogo com a mulher, é subjazido por sua condição de objeto em uma negociata maior, sobre a qual declara ser apenas um cumpridor de ordens. Torna-se notório uma insensibilidade – termo que neste contexto beira o eufemismo, entretanto é, aqui, empregado pela sua carga já descrita nesta tese – do capanga, ou seja, uma interdição a qualquer tipo de afeto, vinculando-o tanto ao rigor quanto à obediência de ordens: mais uma vez, a automatização e a perfeita objetividade. No primeiro encontro com o velho, no entanto, o assassino é perspicaz em notar que “seus óculos escuros, talvez demasiado grandes para o rosto, têm uma finalidade suspeita”, qual seja, “a de ocultar a existência do olho esquerdo, que não existe, jamais existiu, ele não têm órbita nem sobrancelha”<sup>395</sup>; e, ainda, como descreve, “por trás do vidro negro há um tecido que faz lembrar essas fotografias de mulheres nuas, das quais o negativo foi retocado no púbis, sendo este um disfarce mais gritante que a franca reprodução do modelo.”<sup>396</sup> “Em compensação”, pondera o assassino, “sob o olho direito posto no seu devido lugar me contempla, frio, através da lente. Os dois olhos revezam-se, não piscam ao mesmo tempo.”<sup>397</sup> O velho possui, portanto, apenas um olho, ou seja, há uma falta: no momento de sua morte, todavia, soma-se mais dois olhos ao solitário: instaura-se, agora, um excesso prefigurado pelo olho sobressalente. No lugar do olho esquerdo ausente usa-se um artifício correlativo aos brinquedos ópticos por meio dos quais se vê uma figura em uma foto ao fundo – o assassino lembra-se das fotografias de mulheres nuas com o sexo censurado, o que torna a foto de tais peças mais gritante que a nudez explícita. O conto não afirma que há um olho de vidro no lugar do olho esquerdo, mas um vidro ou lente semelhante às peças de lente com uma fotografia ao fundo. A menção à fotografia ou imagem, no entanto, não para por aí.

O primeiro encontro do assassino com a mulher se estabelece em Congonhas e se desmantela com os dizeres da personagem “este é o homem”<sup>398</sup>, sentença apregoada ao apontar a vítima ao assassino; à qual este replica: “dar-lhe-ei a paga, poderá mudar-se”<sup>399</sup>. A

---

<sup>394</sup> LINS, 2004, p. 119

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> *Ibidem*.

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>399</sup> *Ibidem*.

frase proferida pelo algoz em muito se aproxima de uma passagem bíblica que consta no “Êxodo” e na qual a perseguição aos hebreus no Egito por meio de assassinatos é retratada. O Faraó egípcio havia espargido ordens de massacrar todas as crianças de sexo masculino até que, uma servente de sua filha depara-se com um recém-nascido envolto por mantas em um cesto. “A filha do faraó lhe disse: ‘Leva esta criança e cria-a e eu te darei a tua paga.’”<sup>400</sup> “A mulher”, continua o texto bíblico, “recebeu a criança e a criou. Quando o menino cresceu, ela o entregou à filha do Faraó, a qual adotou e lhe pôs o nome de Moisés”, dizendo: “Eu o tirei das águas”. Assentir a vida da criança permitirá o contato dos homens com um deus que, no futuro, a eles proclamará: “não terás outros deuses além de mim”<sup>401</sup> (Em *Ulisses*, Joyce ironizava: “Oh, meu Deus! Toda essa longa história de como saímos da terra do Egito e entramos na casa da servidão *alleluia*”<sup>402</sup>). Trata-se de um singular deus que interdita os lugares no quais, anteriormente, fez-se presente (“Todo aquele que tocar a montanha será morto”), além de proibir que haja contato sexual quando da proximidade do ritual (“estai preparados para depois de amanhã e não vos chegueis à mulher”<sup>403</sup>). Diz o rodapé bíblico que “transcendência e santidade são inseparáveis e santidade implica separação do profano”<sup>404</sup> – este, portanto, entende-se como as relações corporais e demais matizes vinculados ao corpo.

A paga oferecida à prostituta inverte, em alguma medida, a lógica monoteísta: se nesta o dinheiro dado à escrava permite a vida do receptor da palavra divina, naquela dá vazão à morte de José (Gervásio ou Pascásio). A vinculação deste à figura messiânica não é uma hipótese nossa, mas consta no próprio texto de Lins que conecta, por sua vez, José ao salvador não reconhecido pelo judaísmo, o Cristo. Em um dos possíveis encerramentos da caçada do carrasco, a vítima confessa que “meu verdadeiro nome não é José Gervásio”, ao que responde o pernambucano “sei. É Artur. Foi difícil encontrá-lo.”<sup>405</sup> O diálogo se encaminha com a assunção de Artur (com esta alcunha, a personagem alça, nominalmente, a condição tripartite) de que a vontade do homem em matá-lo não é uma novidade em sua existência vez que “em toda minha vida, tenho sido isto: o que é sacrificado. O imolado.”<sup>406</sup> Neste momento, a fotografia retorna: a personagem saca uma foto na qual está “em calção de banho, cabelo à nazarena, barba crescida, pés e pulsos amarrados numa corda, numa cruz. Sua mãe de joelhos,

---

<sup>400</sup> BÍBLIA de JERUSALÉM, “Êxodo”, 2011, p. 104.

<sup>401</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>402</sup> JOYCE, 1980, p. 145.

<sup>403</sup> BÍBLIA de JERUSALÉM, “Êxodo”, 2011, p. 129.

<sup>404</sup> *Ibidem*.

<sup>405</sup> LINS, 2004, p. 128.

<sup>406</sup> *Ibidem*.

mãos postas, olhando para o céu. Mais para trás, um ancião de óculos escuros<sup>407</sup> para mostrá-la ao carrasco. Daí, o assassino arremata que “era verdade então o que soubemos, que este homem andava pelo interior da Bahia, na zona do São Francisco, com o pai e a mãe, levando a cruz nas costas de um jumento e fazendo crucificar-se<sup>408</sup> para ganhar dinheiro. “Os pais”, finda o bandido, “exploravam-no, iam de trem ou ônibus para as cidades, enquanto ele seguia a pé, com o jumento e a cruz.”<sup>409</sup> Com o retrato em mãos e após tal concatenação do algoz, o homem narra uma história segundo a qual ele, em uma cidade próxima à Juazeiro, permaneceu pregado à cruz “mais de vinte e quatro horas, quase sem comer. Houve cidades onde o que me deram não chegou nem para alimentar o jumento. *Mas em Sento Sé foi uma glória* (grifo nosso)”, referindo-se à fartura de dinheiro que haviam angariado. No entanto, “quando anoiteceu e o povo foi dormir”, seu pai e sua mãe “fugiram com o dinheiro”. Ele “gritava da cruz, pedia pelo amor de Deus que não (o) me abandonassem”, terminando a lamúria: “*Meus pais, meus pais, por que vocês me desampararam?* Nenhum sacrifício me surpreende.”<sup>410</sup> Rosana Teles avulta que “nas Sagradas Escrituras, em João (19:25), encontra-se uma imagem à qual a fotografia descrita é análoga<sup>411</sup>, a saber: “E junto à cruz estava a mãe de Jesus [...]”<sup>412</sup>. “Já com a cena retratada em Marcos (15:33-34)”, diz a pesquisadora, “o intertexto se consagra: (...) ‘chegada a hora sexta, houve trevas sobre toda a terra até a hora nona. À hora nona, clamou Jesus em alta voz: *Eloi, Eloi, lamá sabactâni?* Que quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?”<sup>413</sup>

Como os pais do falso Cristo o abandonam no interior da Bahia usando ônibus ou trem vemos que estamos no Brasil por volta do século XX, no qual há idiossincrasias temporais – até hoje presentes – que, no entanto, são intensificadas em “Conto barroco”. Nestas imagens ressoam as passagens bíblicas que, todavia, são realocadas no contexto do sertão baiano. Se os tempos se interpenetram, a temática do messianismo nesta região – ainda que enquanto falsificação no caso de “Conto barroco” – sem dúvida “cita e ex-cita”<sup>414</sup> o célebre texto de Euclides da Cunha acerca da campanha de Canudos. Num impressionante excerto do seu relato, o jornalista narra o ensejo no qual se depara com uma criança – um “aleijão estupendo” – de nove anos de idade que “respondia entre baforadas fartas de fumo de um cigarro, que

---

<sup>407</sup> LINS, 2004, p. 128.

<sup>408</sup> *Ibidem*, p. 129

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> *Ibidem*.

<sup>411</sup> TELES, 2008, p. 7.

<sup>412</sup> BÍBLIA *apud* TELES, 2008.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

<sup>414</sup> Termo de COMPAGNON, 2006.

sugava com a bonomia satisfeita de velho viciado”<sup>415</sup>; imagem infantil na qual “nove anos de vida (...) se adensavam três séculos de barbárie”<sup>416</sup>. Absorto, Euclides da Cunha, a partir desta aparição, conclui que “toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e”, encerra o escritor, “incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários.”<sup>417</sup> Como se percebe, o problema do autor não é exclusivamente com o massacre ali realizado, mas, sobretudo, com o tempo: o progresso caminha retilineamente e é preciso atualizar o povo perdido no espaço (o sertão) e no tempo (modernidade). Exemplificando o atraso, Euclides da Cunha observa que em Canudos, este “homizio de famigerados facínoras”<sup>418</sup>, praticava-se a “promiscuidade de um hetairismo”<sup>419</sup> infrene” (ao qual, quando questionados, respondiam de forma cínica, segundo o cronista: “Segui o destino de todas: passou por debaixo da árvore do bem e do mal”<sup>420</sup>, em referência às árvores do fruto proibido no bíblico jardim do Éden) “porque o dominador, se não estimulava, tolerava o amor livre.”<sup>421</sup> “O dominador”, expressão usada para se referir ao messias Antônio Conselheiro, era capaz de reunir em sua individualidade “todas as crenças ingênuas, do fetichismo bárbaro às aberrações católicas, todas as tendências repulsivas das raças inferiores, livremente excitadas na indisciplina da vida sertaneja, se condensaram no seu misticismo feroz e extravagante.” “Ele foi”, termina, “simultaneamente, o elemento ativo e passivo da agitação de que surgiu.”<sup>422</sup> Tal indisciplina pode encontrar na terra inóspita do sertão um campo fértil devido a uma “mestiçagem de crenças”, como o “antropismo selvagem” e o “animismo africano”, credos fetichistas aos quais se subsumiam ingenuamente o homem “primitivo” do sertão: “audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas.”<sup>423</sup> Estes elementos se coadunavam aos acontecimento de Pedra Bonita, onde se anunciava, em 1837, e retorno do “Reino encantado do rei D. Sebastião”, monarca português morto em campanha no Oriente, cuja impossível volta torna-se mito messiânico em Portugal sobrevivente no sertão brasileiro, o que possibilita Canudos, entre outros fatores.

---

<sup>415</sup> CUNHA, 2009, p. 459. Publicado em 1902. Para Osman Lins, o texto de Euclides era uma leitura da qual nenhum estudante brasileiro poderia abdicar. Cf. LINS, 1979.

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 460.

<sup>417</sup> *Ibidem*.

<sup>418</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>419</sup> Este termo é usado por J.J. Bachofen – a quem, provavelmente, Euclides da Cunha não teria lido – para se referir ao um estado de balbúrdia sexual que antecede tanto o matriarcado quanto patriarcado.

<sup>420</sup> CUNHA, 2009, p. 183.

<sup>421</sup> *Ibidem*.

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>423</sup> *Ibidem*, p.134.

Notamos brevemente que a migração dos indígenas para o sertão já era testemunhada pelo pregador barroco Padre Antônio Vieira – tão apreciado por Lins – em seu texto messiânico *História do futuro* escrito, por sua vez, em meados do século XVI. Neste, relata-se que “quando os portugueses conquistaram a terra de Pernambuco, desenganados os índios (que eram mui valentes e resistiram muitos anos), que não podia prevalecer contra as nossas armas, uns deles se sujeitaram, ficando em suas próprias terras”, enquanto outros “se meteram pelo Sertão, onde ficaram muitos.”<sup>424</sup> Em contrapelo ao caráter valente que Vieira imputa aos indígenas, seu texto milenarista exalta que, com a descoberta das Américas, a profecia de Isaías se concluía no Brasil: dava-se, aqui, o encontro com uma “gente mais terrível entre todas as que tem figura humana”, afirma, “que não só matam seus inimigos, mas depois de mortos os despedaçam e os comem, e os assam, e os cozem até este fim, sendo as próprias mulheres as que guizam e convidam hospedes a se regalarem com estas inumanas iguarias.”<sup>425</sup> O que produzia o vínculo da América com os escritos do profeta trazido por Vieira era que “não houve obra de Deus, depois do princípio e criação do Mundo, que mais assombrasse e fizesse pasmar aos homens que o descobrimento do mesmo Mundo, que tantos mil anos tinha estado cónito e ignorado”, e, no entanto, agora aparece à civilização “tão grande parte do Mundo, tantas gentes e tantas almas vivessem nas trevas da infidelidade, sem lhe amanhecerem as luzes da Fé; tão breve noite para os corpos e tão comprida noite para as almas”<sup>426</sup>. Em longa noite viviam tais povos, longe da palavra divina, corroborando as previsões do encontro com o mal, ao qual a civilização cristã deveria vencer por meio da conversão ao cristianismo que possibilitaria da entrada no reino das luzes. Troca-se “canibalismo” por “fetichismo”, ou “longa noite” por atraso em desenvolvimento técnico, Vieira encontra Euclides: autores dos quais Osman Lins se vale para carregar sua literatura de história. No plano semântico, como mostraremos adiante, Osman Lins parece estar em polo oposto aos dois cronistas. Porém, se notarmos, tal qual Antônio Saraiva em sua tese sobre o padre português<sup>427</sup>, que o aspecto formal da escrita deste pressupunha que “dar um nome é criar”, sendo a “polissemia” conscientemente entendida como “inerente à linguagem”<sup>428</sup>, Vieira ressoa em Osman Lins em outras formas. Vieira, conforme Saraiva, notava que “o discurso classista” tentava abafar a polissemia, e seu trabalho com a palavra produzia um “*jantar dos sentidos pelo significante (que) estabelece laços que não deixam de ser*

---

<sup>424</sup> VIEIRA, s.d., p. 162

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>427</sup> SARAIVA, 1980.

<sup>428</sup> *Ibidem*, p. 21.

*substanciais*. (grifo nosso)”<sup>429</sup> A curiosa imagem de uma refeição, empregada por Saraiva, diz-nos de uma interpenetração vocabular na qual um termo puxa o outro ao passo que se misturam, engendrando o aspecto constelar da escrita barroca do padre – imagem esta que muito o agradava. Por outro lado, nota o pesquisador que o próprio ato de se realizar uma “etimologia da palavra” é, para os cristãos, uma “ciência sagrada, já que a palavra é encarnada como a presença de Deus”<sup>430</sup>, *i.e.*, “permite *desvendar o mistério* (grifo nosso)”<sup>431</sup>. Destarte, o ímpeto de Vieira, tendo em vista o fundo de sua forma aparentemente caótica, seria o de “ordenar o carnaval romano”, pois “Deus nos manda sacrificar o riso”<sup>432</sup>. (No prólogo ao primeiro livro de *Gargântua e Pantagruel*, François Rabelais, em forma de verso, diz que “outro intuito não tive, entretanto”, ao se referir à escrita do livro, “a não ser rir, e fazer rir portanto”, já que “muito mais vale o riso do que o pranto. /Ride, amigo, que rir é o próprio do homem”<sup>433</sup>).

Longe da ciência (uma comunidade *en retard*, diria Euclides) e, em alguma medida, de Deus – aliás, mais próximo deste que nós, vez que Ele enviava seu interlocutor à região –, liberdade sexual, animismo, fetichismo e possibilidade do advento do messias no presente (a volta do cristianismo ao seu berço judaico, como queria o jornalista) permeavam o imaginário sertanejo que denotava, para Euclides da Cunha, sua condição anacrônica. Sua exprobação, diferentemente da moral cristã de Vieira, vinculava-se, vale mais uma vez salientar, ao seu cientificismo eugênico – “raça superior” ao branco, “inferior” aos mestiços selvagens, empregava. Todavia, em Osman Lins, a condição messiânica de Gervásio, além da falsificação da imagem – Antônio Conselheiro não era isto aos olhos dos inimigos? Cristo não o era aos olhos dos judeus? – do Cristo nos diz de uma voracidade de acúmulo de dinheiro de seus pais, uma vez que seu teatro estelionatário serve somente como meio para ser explorado. Quanto à querela da imagem, é importante recordar que, ainda de acordo com a gênese bíblica, Deus confessa que o homem foi feito por ele “à *nossa* imagem, como nossa semelhança, e que eles (os homens) dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra.”<sup>434</sup> Os rodapés da Bíblia cristã avisam que a primeira pessoa do plural empregada no texto gerou

---

<sup>429</sup> SARAIVA, 1980, p. 21.

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>431</sup> *Ibidem*.

<sup>432</sup> *Ibidem*, p. 19

<sup>433</sup> RABELAIS, 2009, p. 24.

<sup>434</sup> BÍBLIA de JERUSALÉM, “Gênesis”, 2011, p. 34. Haroldo de Campos, que pretendia realizar uma tradução da Bíblia, julga esta passagem sofrer um problema tradutório responsável por empregar uma superioridade dos homens em relação aos animais que inexistira no original. Sua tradução, entretanto, não foi concluída.



tanto a interpretação de que deus produzia esta deliberação junto a sua corte celeste, aos anjos, quanto que “este plural era uma ponta aberta para a interpretação dos Padres da Igreja, que viram sugerido aqui o mistério da Trindade.”<sup>435</sup> Se a trindade coaduna-se em unidade segundo a tradição teológica cristã, a antropogênese monoteísta exorta como princípio basilar que a ontofania do deus unitário propõe a distinção dos homens em relação aos animais pelo fato daqueles serem reprodução do único original: a imagem de Iahweh. Subjazido por esta assertiva que o próprio Iahweh, após avisar a Moisés que era o “Deus que te fez sair do Egito”, recomenda a este receptor da palavra divina que “não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima nos céus”: “sou um Deus ciumento”<sup>436</sup>, confessa Iahweh – um contumaz controle da imagem, como queria Jung.

O monoteísmo interdita a cópia uma vez que só há um original – e tocá-lo é, outrossim, interdito. A falsificação de Gervásio poderia se nos apresentar, então, como uma opção de Lins por profanar o cristianismo, desvirtuando a imagem (fotográfica) da mãe aos pés de Cristo, assim como ao colocar Gervásio (que também é, vale dizer, Pascásio e Artur) como um impostor do filho de deus. Assim seria não fosse o fato de que o texto destaca ser o desvio a própria condição da imagem – assim como a polissemia do significante, em acordo com Vieira. O algoz nordestino sobrevém a Minas Gerais sem informações precisas sobre a vítima, mas porta uma foto em mãos. Durante um ritual fúnebre em Ouro Preto, finalmente a negra toma Gervásio pelos braços para o alívio do capanga, que confessa que “terminará afinal minha (...) busca de meses, poderei voltar a Pernambuco.” O gesto da negra, entretanto, não apenas o lenitiva devido ao fato de colocar ponto final em sua busca, mas, também, porque ele guarda “essas feições há tanto procuradas (como o rosto de Gervásio, por exemplo) e que, de procuradas, haviam adquirido uma existência falsa, nascida dos retratos. Não chegaria a descobri-las sozinho.”<sup>437</sup>

Os retratos produzem uma existência semovente como uma cópia que, ao deturpar ou se desviar do original – ou do objeto empírico ao qual a imagem aponta –, cria um novo objeto, sendo este a própria imagem. Esta é, em si, uma espécie de *trompe l'oeil*, tão usado no barroco, o que, ao que nos parece, representa um problema para o monoteísmo. No entanto, os cristãos, para poder arregimentar sua Igreja, valeram-se, igualmente, de uma espécie de *trompe l'oeil* presente no próprio texto bíblico: a primeira pessoa do plural usada por Deus para criar os homens separando-os em hierarquia ontológica dos demais animais. Assim como

---

<sup>435</sup> BÍBLIA de JERUSALÉM, “Gênesis”, 2011, p. 34.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

<sup>437</sup> LINS, 2004, p. 121.

a personagem vítima do conto de Lins é José Pascásio, José Gervásio e Artur, o Cristo falsificado desdobra-se em unidade tripartida; ou como numa cidade há Tiradentes, Congonhas ou Ouro Preto, no “nós” de Iaweh os teólogos cristãos imputaram Pai, Filho e Espírito Santo. Então, percebemos que há tanto em “Conto barroco” quanto no cristianismo um determinado tipo de procedimento com a multiplicidade – vinculado, por sua vez, à pletora imagética – que não consiste apenas em tentar negá-la, mas de trazê-la ao seu seio, ou, de ali reconhecê-la para poder administrá-la.<sup>438</sup> Como vimos em Jung no capítulo introdutório a *Nove, novena*, é justamente o múltiplo (o mal) que possibilita o uno absoluto, e a trindade – alquímica – retira este daquele em prol de uma forma de vida exclusivamente supra-sensível. Os teólogos pareciam saber disso.

Concentra-se na figura do assassino, por outro lado, sorte de interdição à formação de uma imagem reconhecível das pessoas com as quais ele se relaciona bastante próxima, poderíamos supor, “ao límpido rigor” retradado ao início deste capítulo. Num dos três desenvolvimentos de sua caçada ao homem, relata o algoz o envolvimento sexual com a prostituta que se dá, por sua vez, sobre a cama na qual, anteriormente, o filho da negra com Gervásio havia sucumbido – e este pouco se interessou pela morte da criança. Da mesma maneira havia procedido, precedentemente, o assassino, como comprova sua confissão: “também tenho um filho que não verei nunca”, ao que a negra retruca: “e se soubesse que ele estava morrendo?” Sem hesitar, diz o bandido “nem assim”, permitindo a conclusão da mulher: “então vocês são iguais.”<sup>439</sup> Por isso, o assassino concatena que este diálogo “volta aos começos, aos meios, ao tortuoso giro de sua história, maldizendo os homens, um homem, esse Gervásio que ao mesmo tempo é ele e eu, e outros”<sup>440</sup>. Na perspectiva da mulher, a imagem do anônimo assassino se borra, e, dentro da sua figura, passa a transitar Gervásio e outros. Esta relação é incômoda ao pernambucano assim como o próprio fato de um possível envolvimento afetivo com a negra. Subitamente, portanto, ele noticia, em um diálogo com a mulher:

- Vai embora por quê?
- Você agora existe. Infelizmente.
- Que foi que eu fiz de errado?

---

<sup>438</sup> Giorgio Agamben dizia que “a assinatura teológica (da Santíssima Trindade) age como uma espécie de *trompe l’oeil*”, a partir do qual “a secularização do mundo se torna contrassenha de seu pertencimento a uma *oikonomia* divina.” (AGAMBEN, 2011, p. 16)

<sup>439</sup> LINS, 2004, p. 123.

<sup>440</sup> *Ibidem*.

- Passou a ser. Não posso lhe explicar. Mas uma puta, uma vítima, não podem existir. Se existem, abrem uma chaga no carrasco. Entende isto?
- Se quer, pode ir embora. Mas não me venha com histórias. (LINS, 2004, p. 124)

O perigo da anátema se cristaliza à medida que os sujeitos possam existir na experiência do carrasco, entre as imagens componentes do seu imaginário. Em outro encerramento possível de sua busca, o assassino, ao relatar o desconforto da relação sexual com a mulher, diz-se “ameaçado pela invasão desses vestígios, que a mulher, em sua intuição, sabe passíveis de insinuar-me (...)”. Estes encaixos da memória – os “vestígios” –, aos quais o homem assume temeridade, são caracterizados por ele como portadores de “voracidade e o mesmo poder de multiplicação das baratas e ratazanas”<sup>441</sup>. A memória, portanto, é equiparada à multiplicação incontrolável de bichos e insetos. Tais animais alçam na mente do bandido o mesmo estádio dos “brinquedos inúteis” da criança morta que restavam sobre ao leito no qual se deitava com a prostituta. O incômodo produzido pela presença de tais objetos se dava, pois “na escuridão, impunha-se a presença dessas coisas – todas sem dono, sem serventia – procurando carunchar-me como se eu as visse.” “Eu descrevia entredentes, olhos fechados nas trevas”, conclui, “meu próprio ato, esforçando-me por destruir, ao mesmo tempo, as palavras escondidas e sua corrutora significação.”<sup>442</sup>

É Osman Lins que perfaz uma correlação entre os animais e os objetos “sem dono, sem serventia”, como os brinquedos. Uma vez que são coisas sem utilidade precisa, Lins vincula-as a uma questão política: a ausência de subserviência. Liberto da relação utilitária com os homens, estes objetos começam a fitar o assassino portando, inclusive, o poder de destruí-lo – “carunchar” –, tal como as “palavras escondidas” ou a “proliferação de baratas e ratazanas”. Seu medo denota que ele, ao deitar-se com a negra, ouvir seus vestígios memoriais ou ao olhar os objetos in-úteis da criança morta *é jogado, de maneira indelével, em uma posição passiva*. Ele começa a ser afetado pelo mundo que o cerca; enceta-se a ser enredado neste mundo, em seus bichos, em suas coisas e pessoas. Sua reação ao referido poder daquilo que ele olha, entretanto, é precisa, como comprova sua posição relativa ao assassinato: “tudo tem de ser rápido e neutro para que o ato a ser cumprido não perca seu caráter impessoal. A execução deve ser como aplicar um carimbo sobre o pretexto para assinatura.”<sup>443</sup> Aqui a impessoalidade do homem, em íntima conexão com sua posição ativa, ou com o ímpeto de

---

<sup>441</sup> LINS, 2004, p. 125.

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 134

nela permanecer, adquire seu correlativo na civilização ocidental: um serviço repetitivo, no qual o homem não passa de uma máquina, tal qual em uma repartição pública. Osman Lins possui, aqui, uma tese próxima daquela defendida por Hannah Arendt ao presenciar o julgamento de *Eichmann em Jerusalém*: a da banalidade do mal<sup>444</sup>. O horror e a infinita crueldade da eugenia – esta causa que já circulava desde o século XIX pelo Brasil, como mostra Machado de Assis<sup>445</sup> e que é semeada no discurso de Euclides da Cunha – residem não na figura de um monstro, mas do cidadão de bem, do homem reificado em um sistema que o sobrepuja tomando-o como mero objeto: o assassino de Lins deve matar como quem “aplica carimbo”. O vínculo do capanga com o Estado, por sua vez, é também realizado pelo texto de Lins. Ao desembarcar em Tiradentes, às impressões citadinas do assassino junta-se a observação de que “trabalhadores conversam, a metros um do outro, a respeito de um padre que odiava a cidade e que chegou a aspergir as imagens com sal, para estragar as pinturas”, exortando o vínculo cristão com o aviltamento das imagens; logo após, ele assume que “o delegado olha-me e concorda” enquanto “o prefeito deposita a arrecadação no mealheiro de barro, peixe feroz e peludo, de cauda retorcida. Fechada a maioria das casas quase todos os cães sucumbiram de fome ou emigraram.” A máquina estatal apensa ao bandido, e a representação de sua chegada com a anuência do prefeito denota, além disso, uma ausência de vida, tal qual figura-se na morte dos cães: “não se ouviam latidos nem cantos de galo. Eretas nas janelas, às quais não se debruçam, moças de cabelos ondulados aguardam a passagem da morte, com suas pupilas sonâmbulas. Há”, nota o pernambucano, “um homem encostado na

---

<sup>444</sup> Cf. ARENDT, 2009. Obra de 1980. Por outro lado, a interdição à existência do outro que consta nas palavras do assassino seguem em consonância com a precisa conceituação de racismo proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, segundo a qual “o racismo europeu como pretensão do homem branco nunca procedeu por exclusão nem atribuição de alguém designado como Outro: seria antes nas sociedades primitivas que se aprenderia o estrangeiro como ‘outro’. O racismo procede por determinação das variações de desvios, em função do rosto do Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (...). Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem.” (DELEUZE; GUATTARI, 2008a, p. 45). No caso do bandido, só existem as ordens do patrão.

Isto quer dizer, por outro lado, que o tópico da ordem em Lins é extramamente complexo, dividindo-se em duas zonas de intensidade: a ordem em relação ao caos, ou seja, a matéria da cosmogonia, e a reificação consequente da burocracia. Porém, estas instâncias não são separadas como sinaliza o animismo que acomete o bandido de conto barroco, ou seja, que sua automatização, oriunda de uma afeição quase patológica à norma, é a responsável por uma visão de mundo. Tal visão, no entanto, desfaz-se no animismo, que é, justamente, o momento no qual o mundo é recriado a partir do caos, ou seja: é o rompimento da burocracia – na qual o assassinato é como um carimbo no papel – que permite um processo de nova passagem do caos à ordem, o que é extremamente recorrente em Lins. Por isso refutamos a ideia de Osman Lins como alguém que possui amor incondicional pela ordenação: toda esta forma, toda a organização de suas narrativas, está intimamente conectada com o enredo e possui sentido fortemente político, como é visível com o assassino de “Conto barroco”.

<sup>445</sup> Com sua verve irônica, Machado batiza de Eugênia sua personagem coxa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Lembramos que Osman Lins organiza, em 1964, um volume dedicado a reescrever o conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis, em parceria com outros escritores. Cf. LINS; LADEIRA, 2008.

parede; sem prestar-lhe atenção, um pássaro cinzento executa sinuoso voo e penetra num orifício a três palmos de sua testa, no qual faz o ninho; também o homem ignora o pássaro.”<sup>446</sup> A paisagem que cerca a chegada do homem afeito aos governantes e à Igreja é soturna, árida, monótona; na qual um fato insólito ou absurdo como um pássaro adentrar a cabeça de um sujeito passa despercebido. O pernambucano é, enfim, a personificação do poder, ainda que como uma peça sem grande importância na engrenagem Estado-Igreja. Ao avistar Gervásio, qualquer dúvida quanto a este fato é eliminada: “- Então o senhor não quer atender ao meu pedido, vou à polícia.”, diz a vítima, “Inútil. Eu sou a polícia”<sup>447</sup>, responde o algoz.

Em um dos momentos mais profícuos deste conto – o único a receber tal alcunha em *Nove, novena*, vez que os outros são intitulados de “narrativas”, como consta no título da obra –, todavia, algo parece borrar de uma vez por todas a posição ativa do capanga. Trata-se do momento no qual este homem é, repentinamente, invadido pela memória, por seus afetos da juventude, tal qual o anônimo de “O pássaro transparente”. Ao caminhar “entre essas velhas casas enluaradas, através dessas ruas sinuosas”, ele se recorda da infância e se lembra da sua:

(...) irmã, com suas tranças negras, tendo nos braços uma compoteira de vidro transbordando de caju vermelhos e amarelos, está no quintal, escondida por trás de um rato negro. Um pavão branco, de cauda sangue e ouro, aproxima-se e engole as frutas ávido, ante minha irmã paralisada, deixando apenas a compoteira vazia. Volta-se o rato e num instante sorve minha irmã. Vota, porém, um grande amor ao pavão; deixa-o em paz. O pavão abre a cauda, apanha uma faca e caprichosamente sangra o rato, cortando-lhe o pescoço. Minha irmã sentada na sua cadeirinha, as tranças sobre o peito. Surge um cachorro, leva-a consigo e casa-se com ela. Faz um bolo de terra, enfeitando-o com rubis e ossos, para que minha irmã o coma. Ela se recusa, meu cunhado traga o bolo e o prato. Tomamos café juntos. Arranco pedaço de pão e levo-o à boca. Minha irmã aponta o pão no meio da mesa. É um menininho! Você vai comê-lo? Respondo que não é um menino, sim um escorpião. Nossos pratos e xícaras vivem transbordando de crianças, jacarés, lacraias, búfalos, cavalos, mães e flores, que devoramos sorrindo. Numa igreja qualquer, um sino bate. Não conto as pancadas e estou sem relógio. Ruas desertas. Ignoro onde fica a hospedaria, não tenho a quem pedir informação. A cidade, esfera armilar de silêncios, dissolvendo-se no ácido da lua. (LINS, 2004, p. 126)

Em outra cena – a mesma com a qual iniciamos este capítulo –, na qual temos narrado o assassinato do pai de Gervásio que se oferecia, por sua vez, para morrer no lugar do filho, o capanga encontra-se, novamente, a caminhar nas ruas da cidade na qual a arte colonial barroca se faz presente. A cidade é Congonhas e, durante seu vagar, o leão assentado sobre os

---

<sup>446</sup> LINS, 2004, p. 121.

<sup>447</sup> *Ibidem*, p. 128.

pés do profeta Daniel, conforme a escultura de Antônio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho, presente no adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, desprende-se da imobilidade, juntando-se à imagem do cão que acompanha o pernambucano: “Não sei por que me acompanha este cachorro hirsuto, de patas descomunais, tão semelhantes ao leão que se enrosca nos pés de Daniel.”<sup>448</sup> Neste momento, o capanga se indaga “por que, nas noites de lua, recordo minha irmã e suas tranças negras?” Daí, imerso com o corpo e a alma nesta grande noite, começa uma transubstanciação metamórfica canibal das figuras e matérias, bichos e homens, sujeitos e objetos, propulsionadas, mais uma vez, pela lembrança afetiva de sua irmã:

O Macaco subia numa bananeira, com o cesto pesado de jabuticabas, sapotis e pitombas, que engolia. Minha irmã deu-lhe uma paulada. O Macaco fugiu e comeu ainda um maracujá, groselhas, uma graviola, pitangas, mangas, ingás, pinhas e goiabas. Veio a Formiga e comeu o Macaco. Veio também a Lebre e outra vez comeu o Macaco. Então eu e minha irmã saímos de braços com ele, entramos numa jaqueira, fomos rodeados por cachorros brancos. Agora vejo cães nas estrelas. Esqueletos de cão, orelhas caninas, couros de cão, cães alados, com crinas onduladas, caudas ondulantes, chifres coroas. Galopam com atas grossas, iguais às deste cachorro, ganem, e mesmo os couros sem cão, as ossadas sem couro correm no alto, a cidade inteira vibra sobre o galope. No silêncio total, escuto os vagarosos passos do cavalo, as rodas de ferro, os passos do cavalo. O cão afasta-se, vai ao encontro da aranha. Esta foi detida no começo da rua, alguém desceu e vem pra mim. (LINS, 2004, p. 136)

Esta figura “não é quem procuro”, diz o assassino, ao ver que se trata do pai da vítima, como na citação por meio da qual iniciamos este subcapítulo. Todavia, antes de se aperceber que era o velho quem sobrevinha ao seu encontro, o “funcionário exemplar” – como se caracterizava o bandido – interrompe o fluxo de imagens instaurado pela memória de sua irmã com uma de suas prerrogativas: “Tiro o revolver, aponto ao coração. *Não permitir o mínimo diálogo. Eliminar depressa a vítima. Não consentir-lhe, em nenhuma hipótese, romper a distância que me resguarda de suas artimanhas.*”<sup>449</sup> A rigorosa impessoalidade abjurada de afeto em prol da absoluta objetividade se desfaz por completo quando do advento da memória de uma figura afetiva como a irmã, fazendo emergir, então, os bichos outrora aviltados alhures. No ensejo do desembarque do assassino e seu recebimento pelas figuras de poder, pelo padre que odiava as imagens, os cães ou sucumbiam de fome ou se retiravam da cidade: no azo da memória, um cachorro se casa com sua irmã após esta ter sido retirada do estômago

---

<sup>448</sup> LINS, 2004, p. 136.

<sup>449</sup> *Ibidem*. O grifo é do autor.

de um rato por um pavão. Daí, as coisas se revolvem numa espécie de ritual canibal no qual os pratos e xícaras vivem transbordando de crianças, jacarés, lacraias, búfalos, cavalos, mães e flores, que o irmão, o cachorro e o bandido devoram sorrindo. O mundo interconectado ganha animais como protagonistas. Animais que, como o saguim e o cão, estão lá, fitando o assassino – aqui, estamos muito longe do saguim de Gilberto Freyre, que era um matiz da localidade com o qual o homem coloriria sua universalidade; o animal, em Lins, é algo de incapturável, e pouco pode formar uma amálgama regional. Animais que, neste momento, não se subsumem a uma ideia: são, antes, palavras, como ocorre em um inventário louco, no qual estas perdem sua utilidade; poderíamos dizer, com Derrida, que são *animots* (animal-palavra), emperrando, portanto, um discurso “do homem, sobre o homem (...) para o homem e no homem.”<sup>450</sup> Então, abdica-se de um pensamento filosófico – portanto, parte do *sophia*, do conhecimento – em relação aos animais para um pensamento poético, um fracasso epistemológico, “pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar.”<sup>451</sup>

Sigmund Freud, ao explicar acerca das vicissitudes dos “instintos” ou “pulsões”, dependendo da tradução, infere que o amor ou sexo impelia a um “incorporar ou devorar” “compatível com a abolição da existência separada do objeto.”<sup>452</sup> Quando tal bipartição não é possível, o sujeito não começa nem termina, todavia, torna-se mistura indiscernível com meio que o cerca: o que é típico das culturas animistas, rebaixadas por Euclides da Cunha. Sem o transcendental que permite alçar o conhecimento absoluto as coisas se livram da condição submissa de objeto e passam a ter voz. Osman Lins não resgata fortuitamente o ritual selvagem que causara ojeriza ao escritor barroco Padre Antônio Vieira<sup>453</sup>: Mircea Eliade notou que, de acordo com os paleocultivadores da Indonésia, no gesto primordial de criação do mundo uma divindade foi morta para dar lugar aos homens e todos os vegetais. Entretanto,

---

<sup>450</sup> DERRIDA, 2002, p. 70.

<sup>451</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>452</sup> FREUD, 2010, p. 75.

<sup>453</sup> Notamos a definição de canibalismo trazida por Eduardo Viveiros de Castro – seu texto é engendrado a partir de uma crônica-sermão de Antônio Vieira, como já notado: “A religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro, projetava uma forma onde o *socius* constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro dependia de um sair de si – o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais que movimento para fora. Essa topologia não conhecia totalidade, não supunha nenhuma mônada ou bolha identitária a investir obsessivamente em suas fronteiras e usar o exterior como espelho diacrítico de uma coincidência consigo mesmo. A sociedade era ali, literalmente, ‘um limite inferior da predação’ (Levi-Strauss), o resíduo indigerível; o que a movia é a relação ao fora. O outro não era um espelho, mas um destino. (...) a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da socialidade e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância. (VIVEIROS de CASTRO, p. p. 220-221)

este ente não se ausenta dos seres formados, subsistindo neles. Daí, comer um tubérculo equivaleria ao assassinio desta divindade, uma vez que ela, nele, está contida. Assim como deglutir o vegetal se equipara à profanação do divino, pois o homem traz o deus para dentro de si, advindo esta entidade, e, concomitantemente, à sacralização do profano, já que os homens se tornam este deus para recriar novamente o mundo: por isso, também, “o canibalismo é explicado pela mesma ideia que está subentendida no consumo dos tubérculos – ou seja, que de uma ou outra maneira, sempre se come a divindade.”<sup>454</sup> Se as coisas são ex-homens para os índios, comê-las pode ser como comer a si mesmo, de acordo com a perspectiva de Eliade. De tal sorte, “o homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo ‘aberto’, embora ‘cifrado’ e misterioso”(grifo nosso): este “Mundo ‘fala’ ao homem.”<sup>455</sup> Para Eliade, embora “o Tempo litúrgico seja um tempo circular, o cristianismo, herdeiro fiel do judaísmo, aceita o tempo linear da História: o Mundo foi criado uma única vez e terá um único fim”, daí, a “Encarnação teve lugar uma única vez, no Tempo histórico, (e) haverá um único Juízo”, que não está, por sua vez, ao alcance do homem<sup>456</sup>. A serpente que induz Eva a comer o fruto da árvore na gênese bíblica avisa que “no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal”<sup>457</sup>: daí a sentença do habitante de Canudos para aprovar a orgia. Ao tentar adentrar o espaço exclusivamente sacro o homem perde a vida eterna, o que parece ser o maior triunfo e privilégio de Cristo, como diz a carta de Paulo aos romanos: “Pecado separa homem de Deus e traz morte (...) a morte não tem domínio sobre Cristo.”<sup>458</sup> Para Paulo, não a lei, mas a fé em Deus “que faz viver os mortos” daria ao homem “bens escatológicos, vida eterna, ressurreição do corpo, glória, salvação”: o “Espírito Santo” concederia o dom “escatológico por excelência”<sup>459</sup>. Porém, a fé consiste em “suportar os sofrimentos” e ter “constância” (grifo nosso), para que “deixemos as obras das trevas e vistamos a armadura da luz”: livrando-nos de “orgias e bebedeiras, (...) devassidão e libertinagem”, enfim, os “desejos da carne.”<sup>460</sup> Deve-se abdicar da carne para a “pura espiritualidade” pós vida, para usar uma expressão de

---

<sup>454</sup> ELIADE, 2011, p. 97.

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 125. É importante notar que Lévi-Strauss, em uma entrevista, quando perguntado sobre “o que é o mito”, respondia “se você interrogar um índio americano, seriam muitas as chances de que a resposta fosse esta: uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes” (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 195). Em *Do mel às cinzas*, o antropólogo notava que, em acordo com “um mito tupi originário do baixo Amazonas”, “após a transgressão de um interdito, as coisas se transformaram em animais.” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 195).

<sup>456</sup> BÍBLIA de JERUSALÉM, “Êxodo”, 2011, p. 147.

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>458</sup> *Ibidem*, p. 1974.

<sup>459</sup> *Ibidem*, p. 1973.

<sup>460</sup> *Ibidem*, p. 1988.



Osman Lins, sendo este o triunfo máximo de Cristo após seu sacrifício, como já nos revelou a alquimia.

Lévi-Strauss, de quem Osman Lins era um leitor, notava que a antropofagia “positiva” – que se refere a uma causa mítica, mágica ou religiosa –, que se baseava na ingestão de parcelas na maioria das vezes materialmente insignificantes do corpo do inimigo com vistas a “incorporar suas virtudes” ou à “neutralização do seu poder”, cria um entrave à ressurreição corporal, como aquela realizada por Jesus e prometida por Paulo, vez que há destruição material do cadáver, além de sua deglutição<sup>461</sup>. (Nota-se, aliás, que, talvez com estes problemas em vista, o cristianismo sublima o ato canibal por meio da incorporação do corpo e sangue de Cristo pela ingestão da hóstia e do vinho, respectivamente.) A antropofagia, ainda segundo Lévi-Strauss, compromete a “afirmação de um vínculo entre alma e corpo e o dualismo correspondente, isto é, convicções que são de natureza idêntica à daquelas em nome das quais o consumo ritual é praticado (...)”<sup>462</sup>. Se o inimigo é incorporado, ele não poderá ressuscitar: alma e corpo não se separariam. Assim, Lévi-Strauss contrapõe às sociedades antropofágicas as antropoêmicas (“do grego *emein*, ‘vomitar’<sup>463</sup>), que, colocadas diante do mesmo problema – o inimigo, ou quem, no interior da comunidade, transgride o interdito – escolhem a solução inversa, “expulsar esses seres tremendos para fora do corpo social (...)”<sup>464</sup>: assim, “preferimos mutilar física e moralmente alguns de nossos semelhantes, em vez de consumi-los”<sup>465</sup>.

De acordo com nossa investigação, fica claro que o aspecto civilizado do bandido de “Conto barroco”, enquanto “funcionário exemplar” ou sinédoque da pura objetividade ativa ausente de afetos – interdição afetiva que é simbolizada inicialmente por meio da ausência dos animais da cidade –, da possibilidade de ser tocado, só é capaz de vomitar – a prostituta – ou exterminar o outro – Gervásio ou seu pai ou mesmo a mulher, em acordo com um dos encerramentos possíveis. Neste aspecto, e como, de fato, propõe o texto, ele torna-se afeito ao Estado e à Igreja devido tanto a posição política (o cumprimento automatizado de ordens da autoridade) quanto da posição estética, sensível (objetividade pura que vomita, extirpando o afeto em prol da pureza da imagem, tal qual Iaveweh ou o padre de “Conto barroco”). Porém, o impulso anímico produzido pela memória que o enreda no mundo, do qual antes se separava como um sujeito de conhecimento se separa do seu objeto, conecta-o imediatamente ao

---

<sup>461</sup> LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 366.

<sup>462</sup> *Ibidem*.

<sup>463</sup> *Ibidem*.

<sup>464</sup> *Ibidem*.

<sup>465</sup> *Ibidem*, p. 367.

canibalismo, vez que o ato de comer – a boca e também o ânus – nos coloca em simbiose com a matéria, inseparável de nosso corpo. Destarte, as imagens, os objetos, os bichos e as pessoas adentram o corpo do assassino assim como ele adere a estas imagens; sua irmã inicia uma relação interespecífica – uma zoofilia – com o animal, e seus objetos, xícaras, mães, flores, búfalos que eles devoram sorrindo. Ao contrário do projeto cristão, não há constância, mas transubstanciação da matéria, tudo advém enfaticamente metamórfico, *inconstante*. O mundo se abre, começa a falar por todos os lados, ainda que esta fala tenha sentido obtuso, que continue misteriosa.

Por outro lado, como assinalou Eliade, a memória nos permite voltar à origem do mundo constituído no presente por ser uma leitura do outrora que se faz no agora, ressignificando, portanto, o que foi, abrindo o passado estanque e possibilitando, por fim, sua força de vir a ser, ou de ser transformado. Se “através da rememoração, da *anamnesis*, há uma libertação da obra do Tempo”, como diz Eliade, a memória, logo, não apenas recria o mundo como traz à tona os fantasmas do passado, que passam a nos fitar. *Rememorar, portanto, reanima o mundo do bandido de “Conto barroco”*<sup>466</sup>, um mundo no qual as coisas passam a se interpenetrar, advindo animista. No plano da forma, finalmente, aventaríamos que Osman Lins evoca as constelações barrocas de Vieira, tal qual a espécie da escrita do português, qual seja, “um jantar dos sentidos pelo significante” que, por sua vez, transgride a interdição etimológica cristã fazendo aflorar a polissemia; a transgressão do interdito libera os bichos. A palavra encarna-se de múltiplos entes, afrontando o monopólio do monoteísmo. O mundo do carrasco se encharca de “incerteza, vácuo e desequilíbrio”, embora se trate da instauração de um excesso antes da falta: ao olho que faltava, a multiplicação de olhos por todos os lados.

No plano do fundo, semântico, o barroco é a cisão temporal elaborada por Lins que traz toda a história do genocídio (o Estado, a Igreja, o capanga) e do racismo (a mulher negra e prostituta abandonada pelo falso Cristo) sobre o qual se construiu o Brasil colônia. Neste sentido, Osman Lins é contra Vieira. Sua releitura do barroco resgata o que ali resta como potência – portanto, uma leitura anacrônica e, logo, contra Euclides da Cunha –, assim como produz, na outra mão, forte teor de crítica política à barbárie que encontra subterfúgio nestes documentos de cultura, quais sejam: as Igrejas de Minas Gerais, banhadas do ouro que permitiu a Europa tornar-se a civilização dominante no mundo – após juntar Grécia antiga e

---

<sup>466</sup> Fazemos notar que é justamente no livro de Gilles Deleuze sobre o barroco que o filósofo especula acerca do perspectivismo. “Objeto só existe através de suas variações e declinações dos perfis: perspectivismo como uma verdade da relatividade, e não relatividade do verdadeiro” (DELEUZE, 1991, p. 42). No barroco ou maneirismo, teríamos o “mundo como acontecimento” em oposição aos “essencialismos de Descartes ou Aristóteles.” (DELEUZE, 1991, p. 95)

cristianismo, num imenso canibalismo cultural – e banhadas, igualmente, ainda que de maneira velada, do sangue africano e indígena que prenunciava, talvez de forma até mais intensa e bárbara, Auschwitz e outras grandes atrocidades que não são nada mais que a contraface da cultura letrada, da arte bela e superior, da higiene, ou seja, do que se habituou a caracterizar como civilização. Como diz o poeta barroco Gregório de Matos, grande inspiração de Lins, “não há ouro sem fezes, /nem comédia sem lacaio”<sup>467</sup>.

Vale, no entanto, mais algumas notas quanto à forma barroca, tão cara à Lins. Lévi-Strauss, ao pedir que índios Mbaíá, do estado do Paraná, desenhassem suas figuras – anteriormente inscritas no corpo – em um papel, nota que analisando “os motivos em forma de barras, espirais e de verrumas, pelos quais essa arte parece ter predileção, pensa-se inevitavelmente no barroco espanhol.”<sup>468</sup> Isto, pois era comum que os índios incorporassem, como num rito canibal, as formas e modos de outrem. No entanto, o procedimentos artísticos dos indígenas eram, para Lévi-Strauss, “tão requintados e sistemáticos que ultrapassam, de longe, as sugestões correspondentes que a arte europeia do tempo do renascimento poderia ter fornecido aos índios.”<sup>469</sup> Nesta tribo, enquanto os homens praticavam um “estilo naturalista e representativo” de desenho/pintura, as mulheres se distanciavam das figuras representativas, mantendo os traços em dois planos: “angular e geométrico, curvilíneo e livre”<sup>470</sup> – e por isso o resíduo barroco. Em termos osmanianos, entre “os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão”: afinal, era uma descrição extremamente próxima que faria o próprio Lins ao conhecer os indígenas peruanos em companhia de sua mulher Julieta Godoy Ladeira. A viagem fora realizada em 1977: estaria Osman contaminado pela leitura de Lévi-Strauss? É possível, pois diz sua descrição da arte indígena: “os trabalhos de entalhe que fazem com cabaços e cujas características variam de uma região para outra, misturando figuras (homens e animais) e elementos geométricos são admiráveis – e alguns, pela delicadeza de execução e

---

<sup>467</sup> MATOS, 1990, p. 490. Texto dos seiscentos. Notamos que esta edição “completa” dos poemas de Gregório de Matos foi editada por James Amado que era, por sua vez, responsável por promover as obras de Osman Lins assim como informar ao escritor textos críticos que eram publicados sobre seus romances. Como nos informa a vastíssima correspondência entre ambos arquivada, por sua vez, na Casa Fundação Rui Barbosa, Lins também era responsável pela promoção das obras de Amado. Portanto, é provável que a obra do poeta barroco Gregório de Matos tenha chegado a Lins graças a edição de James Amado. Por fim, notamos que muito se sabe sobre a querela acerca não apenas da obra quanto da identidade deste poeta que teria vivido na cidade de Salvador dos seiscentos. Lendo sua obra é notável a presença de “vários” gregórios: um religioso, outro racista, um maledicente e desbocado, quando não pornográfico, outro esteticamente virtuoso, um patético, que se depara com a inevitabilidade da morte sem a esperança cristã do paraíso celeste: reconhecendo a condição do homem enquanto natureza, qual seja, o fato de que um dia será devorado pelos vermes. Os que parecem ter interessado à Lins serão elencados aqui.

<sup>468</sup> LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 178.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>470</sup> *Ibidem*.

profusão de elementos, lembram uma renda preciosa”<sup>471</sup> – aqui Lins é irredutível a sua própria afirmação de que os índios viveriam ocupados com a subsistência. De fato, há um abismo entre o cronista e o romancista. Seria um efeito da mediunidade do escritor?

Em 1888, podemos rapidamente lembrar, enceta-se, com o trabalho do suíço Heinrich Wölfflin, análises críticas do barroco, termo que, até então, designava somente uma arte degenerada, fora dos padrões simétricos e sóbrios da Renascença, que, por sua vez, retomavam o ideal apolíneo-solar grego. Wölfflin destaca no que chama de barroco o caráter pictórico – portanto, imagético –, a evocação do devir, da instabilidade, da insatisfação, o êxtase e as formas curvas e arredondadas, fazendo desaparecer a “fronteira nítida entre luz e sombra”<sup>472</sup>, ativo e passivo; em detrimento, vale dizer, da plenitude do ser e das linhas retas. Vinte anos após o suíço, o estudioso catalão Eugênio D’ors perfaz um caminho próximo: para ele o barroco se opunha ao estilo clássico pelo patológico e pela figuração da monstruosidade. Devido a tal aspecto o barroco não era, sequer, um “estilo histórico”, mas um estilo de cultura coadunado à vitalidade, à libertinagem, à paisagem, ao folclore em detrimento do clássico intelectualista, normativo, autoritário e humanista. Poderíamos dizer o dionísíaco nietzscheano? Para D’ors, animado pela perda do paraíso, instaura-se, no barroco, estados “patológicos da perda ou desdobramento de personalidade, de consciência alternativa (...) dando então livre curso a uma floração múltipla e viciosa do eu, substituição barroca do eu único.”<sup>473</sup> Por isso, de forma bastante interessante, o crítico propalava que “ao percurso clássico se chama antiguidade, ao barroco Pré-História”, uma vez que “o racionalismo, o estatismo, o círculo, o triângulo, o contraponto, a coluna, os procedimentos do espírito que imitam o espírito, tudo isso pertencia já, é certo, à civilização da Grécia e de Roma”, todavia, “o panteísmo, o dinamismo, a elipse, a fuga, a árvore, o espírito à escala da natureza, encontrava-se integralmente no mundo primitivo.”<sup>474</sup>

Lins poderia ler em Ghyka que “a fase barroca que suponho parece unir virtuosismo matemático mais a fantasia”<sup>475</sup>; já em German Bazin constava, correlativamente, que no clássico as “construções encerram suas fronteiras”, enquanto “o artista barroco anseia por mergulhar na multiplicidade dos fenômenos, no fluxo das coisas em perpétuo devir – suas composições são dinâmicas, abertas, e tendem a romper fronteiras”, dado que “as formas que contribuem para criá-las estão ligadas numa única ação orgânica e não podem ser separadas.”

---

<sup>471</sup> LADEIRA; LINS, 1979, p. 22.

<sup>472</sup> WÖLFFLIN, 2010, p. 45

<sup>473</sup> D’ORS, s/d, p. 97.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>475</sup> GHYKA, 1953, p. 250.

Propenso, portanto, “à evasão, o artista barroco prefere ‘formas que alçam voo’ às que são estáticas e densas” e, “apaixonado pelo patético, capta sofrimentos e sentimentos, vida e morte nos extremos da violência”<sup>476</sup>. O barroco estaria imerso, assim como o bandido de “Conto barroco” em seu momento de afloração dos afetos, do sensível, em um “perpétuo devir que é a vida: animais, árvores, plantas, montanhas ameaçadoras e vastas planícies com céus infinitos (...) crianças que lembram frutos carnudos e, sobretudo, mulheres cuja beleza encarna grande força da criação universal, o amor.”<sup>477</sup> A mesma importância deste estudo possuía, para Lins, a pesquisa de Gustav r. Hocke sobre o maneirismo, na qual constava que no maneirismo/barroco a natureza tornava-se uma “mina inextinguível de ‘hieróglifos”, assim como de figuras como “labirinto, enigma, fantástico, espelho, tempo, relógio, morte etc.”<sup>478</sup>. Como “conteúdo e forma perdem seu vigor”, as personagens podem se “duplicar” e “cada coisa pode ser comparada a outra qualquer”<sup>479</sup>, propondo que “as formas elementares” desapareçam em “um caos ornamental”<sup>480</sup>. A natureza torna-se um “nó” infinito do infinito amplexo sexual: “o amor sexual penetra, tudo anima, tudo destrói e refaz”, fazendo com que nas imagens barrocas “homem e natureza se confundem” em um “labirinto pansexual”: repleto de “felicidade”, horror, “loucura”, “vermes inoportunos”, “doença dos sentidos”, “embriaguez dos corações” e o assassinato da razão. Magia pansexual e pornografia “engenhosa” se confundiriam em Marino, por exemplo.<sup>481</sup>

Tais leituras teriam impulsionado uma viagem de Osman Lins às cidades mineiras de arte colonial, ou vice-versa. De qualquer forma, tais cidades advêm, para Lins, como metonímia de *Nove, novena*: tratava-se, para ele, de “cidades ornamentais”, sendo *Nove, novena*, por sua vez, “livro ornamental”<sup>482</sup>. Além disso, o contato com a arte barroca leva Lins a conectá-la ao oriente, pois “visitando museus e examinando reproduções (não conheço o Oriente), a gente observa que a arte ocidental, em relação à oriental, é extremamente pobre de imaginação”<sup>483</sup>, principalmente, diz o escritor, “a tão decantada arte do Renascimento, pouco misteriosa, muito correta, com as suas perspectivas impecáveis. Isso não me estimula em nada. Atingem-me bem mais a imperícia românica, a radiosidade do gótico e o nosso

---

<sup>476</sup> BAZIN, 2010, p. VIII.

<sup>477</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>478</sup> HOCKE, 1974, p. 69.

<sup>479</sup> Esta afirmação é a mesma que Benjamin proferia, em 1928, em seu livro sobre o drama trágico alemão: “é próprio do barroco que cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra.” (BENJAMIN, 1984, p. 55)

<sup>480</sup> HOCKE, 1974, p. 269.

<sup>481</sup> *Ibidem*, p. 283.

<sup>482</sup> LINS, 1979, p. 140.

<sup>483</sup> *Ibidem*, p. 165.

desmesurado barroco.”<sup>484</sup> Nota-se, portanto, que o matiz de desmesura que atrai o pernambucano no barroco está vinculado ao “mistério” sendo este, portanto, elemento no qual se adensa uma riqueza de imaginação. O mistério evoca a perda, *i.e.*, ausência do objeto e subsequente fracasso epistemológico; estando, por isso, vinculado, para Osman Lins, ao primitivismo, ao arcaísmo. Se D’ors via um barroco animado pela inexistência do paraíso, Mario de Andrade, que viajava por Minas Gerais mais de meio século antes de Lins, ao encontrar ali as mesmas figuras e esculturas de Aleijadinho e Manuel da Costa Ataíde – entre as quais as personagens de “Conto barroco” perambulam –, notava que, quando do surgimento do primeiro escultor, “Minas decaía como quem despenca”<sup>485</sup>. A decadência econômica consequente do fim do ciclo da mineração parecia recheiar a arte de Aleijadinho – o que era um problema para Mario – de “ambições, desilusões, nababias, quedas bruscas, estaduanismo, mal-estar fundo”, além de uma “alma (...) cheia de arroubos assustados”, que se esquecia de si “mesma nas névoas da religiosidade supersticiosa, cujo realismo, quando aparecia, aparecia exacerbado pela comoção, longe do natural, dramático, expressionista, mais deformador que os próprios símbolos”: e, conclui o modernista, “de fato não passou disso a Inconfidência. E foi isso quase que a obra toda do escultor, do Aleijadinho”<sup>486</sup>. Esquecer-se de si só pode colocar o homem em meio aos mistérios, ou nas “névoas da religiosidade supersticiosa”, como quer Mario de Andrade: o espelho reflete o rosto deformado. Como Osman Lins faria alguns anos depois, o poeta modernista é taxativo: “é que o Aleijadinho é um ‘primitivo’ (...) assim a gente evita de reconhecer o mais legítimo e até mais indispensável direito dos gênios, o direito de errar, o direito de fazer também obras feias e dispensáveis.”<sup>487</sup> Doravante, decepcionando os anseios de Mario de Andrade, as obras do mestiço não poderiam ser integralmente tachadas de sublimes, tal qual o de Kant; daí, o escritor deve se esforçar para alçá-las a tal patamar: “sublime não implica exatamente majestade, não é preciso ser ingente para ser sublime”, sendo ela, então, “dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza tão bem arranjinha.”<sup>488</sup> O Aleijadinho, que “soube ser arquiteto de engenharia”, amalgamava, ainda de maneira inquieta, a arte bizantina – como no leão de Congonhas –, o gótico, o “renascente às vezes”, “frequentemente expressionista” e mais raramente “realista”: “dum realismo mais espanhol que português”<sup>489</sup>. Por isso, o “Aleijadinho lembra tudo!”: ou

---

<sup>484</sup> LINS, 2004, p. 165.

<sup>485</sup> ANDRADE, 1975, p. 23.

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 34-35.

<sup>489</sup> *Ibidem*, p. 44.

seja, dá ânimo ao tempo, pois “evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico quase sempre, espanhol no realismo místico” numa “enorme irregularidade vagamunda, que seria diletante mesmo, si não fosse a força de convicção impressa nas suas obras imortais.”<sup>490</sup> Longe de oferecer síntese, suas obras estariam em conformidade com seu corpo, pois, para Andrade, Aleijadinho “é um mestiço, mais que um nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! aconteceu no Brasil. E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas indissiocrasias.”<sup>491</sup>

German Bazin, por sua vez, ao deter-se especificamente na obra de Aleijadinho, iria chegar a um ponto muito próximo do defendido pelo modernista brasileiro ao conceber que “dois homens disputam a alma do Aleijadinho”: “o arquiteto-ornamentista pertence ao mundo do século XVIII” e, na outra mão, aquele no qual se transforma o artista quando “pega um cinzel para modelar uma estátua”. Neste momento, “sua visão das formas é a de um homem da Idade Média. (...) Dever-se-á ver na natureza do duplo mestiço a origem dessa contradição?” pergunta-se Bazin, em cuja resposta os fantasmas de Vieira e Euclides da Cunha parecem ressoar: “pode-se esperar que o sangue negro comunicou-lhe instintos primitivos”, pois “todas as formas da civilização ocidental, anteriores ao barroco, aí se cruzam com o retorno ao pré-colombiano e às formas sábias do barroco e rococó”, sendo que “todos os aspectos desse neo-primitivismo encontram-se no Brasil, da inspiração popular à regressão ao medieval.”<sup>492</sup>

A decadência opõe-se à compreensão retilínea do tempo que, por sua vez, porta o bem escatológico maior: de fato, ela impossibilita este movimento de ascensão. O Cristianismo em Aleijadinho, animado, portanto, pelo “paraíso perdido”, permeia-se de misticismo e anima o tempo morto do passado pela evocação de figuras e qualidades próprias das artes situadas temporalmente em épocas distintas. Assim, não se formulava ali – assim como em seu corpo – uma grandiosidade com o poder de amálgama da forma nacional: “só é brasileiro por que aconteceu no Brasil”. Osman Lins viu a transitoriedade temporal de uma imagem de Aleijadinho e que a própria imagem constitui, como queria Mircea Eliade, “aberturas para um mundo trans-histórico”<sup>493</sup>. Por isso os espaços – o Brasil, Minas Gerais – suscitam o gótico, o bizantino, e, principalmente, o primitivo: o afloramento das imagens, o erro. Assim, se em “Conto barroco” temos um processo animista segundo o qual a matéria irrompe, livrando-se do silêncio ao qual antes estava condenada pelo conhecimento; de outro, temos um

---

<sup>490</sup> ANDRADE, 1975, p. 46.

<sup>491</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>492</sup> BAZIN, 1971, p. 269.

<sup>493</sup> ELIADE, 1991, p. 174.

procedimento similar com a história acumulada do ocidente, destravada, então, das catacumbas do passado. Esta, inclusive, traz aquela em suas costas: resgatar a história é trazer os povos ameríndios, animistas; os habitantes de Canudos, o Aleijadinho; e toda múltipla e multifacetada riqueza não ocidental que nos impede, assim como impediu Mário de Andrade, de chamar com grande facilidade um imenso espaço de Brasil, ou mesmo de região, *i.e.*, reduzi-lo à unidade identitária. E demonstra com base em quanta barbárie esta unidade foi construída, ainda que jamais possa ser possível, de fato, obtê-la. Portanto, Lins exorta o que em Mario de Andrade era indesejado.

Em uma das últimas imagens de “Conto barroco”, resta a confissão do assassino sobre uma anedota que revelaria sua “natureza servil e o despotismo do amo a quem (ele) servia.” Trata-se da descrição de uma corrida em uma carroceria que se desenvolve durante o caminho do capanga em direção a uma casa grande para qual havia, anteriormente, sido enviado: na disputa em velocidade dos carros tracionados por cavalos – que são violentados à exaustão, em semelhança à famosa cena retratada por Dostoiévski em *Crime e castigo* –, cria-se a oportunidade de o assassino atacar seu patrão. No ensejo, “gatos, cachorros, coelhos e carneiros”, assim como “bois e onças, gaviões, serpentes e jumentos, pelicanos, pavões, corças, dragões, cágados, leões e elefantes, todos parecendo voar feito morcegos”<sup>494</sup>, participam da ação. No desenrolar da disputa, o bandido consegue aferrar seu senhor e, no momento imediatamente ulterior, desembarca na casa para qual fora antes enviado, na qual, paradoxalmente, está o chefe outrora capturado junto a um amigo. Eles se reportam ao capanga com o ímpeto de esclarecê-lo de que nada, de fato, havia ocorrido, como se quisessem, ironicamente, convencer o bandido de que acabara de ter uma ilusão. E então, o servo conclui o relato: “Sentei-me, abri um livro e pus-me a dissertar, solícito, sobre os arabescos, festões, bordaduras, conchas e volutas que o ilustravam. Declaravam-me inferior a todos enigmas e me desculpava por ter o dom de penetrá-los.”<sup>495</sup> Osman Lins, portanto, denota que a subserviência das coisas às ideias humanas subjazida pela exclusividade do conhecimento da natureza é fundamental para a instauração da escravidão do homem pelo homem. Assim, como leitor de Georg W. Hegel, provavelmente teria levado em consideração a célebre passagem sobre a oposição entre amo e escravo do filósofo alemão<sup>496</sup>.

---

<sup>494</sup> LINS, 2004, p. 132.

<sup>495</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>496</sup> A dialética é oriunda, por sua vez, do combate perdido por aquele que teme a morte e, por isso, trabalha – que é, para o filósofo, o desejo refreado – e o que não teme a morte (pura negatividade, o senhor absoluto) e vence, formando a consciência de si por meio da exclusão de todo outro, por sua vez, o objeto inessencial, negativo. Este pertence ao escravo – o objeto lhe é independente, o que configura sua permanência como negatividade – que obedece por não poder *destruir a coisa* estando, portanto, na condição permanente de objeto, como um ser



O interessante na descrita cena do conto é como a própria realidade “imediate” do servo é sequestrada pelo conhecimento, ou seja, se o capanga obedece e se desculpa justamente por constatar sua inferioridade em relação aos enigmas, isto é, *pela sua impossibilidade de se formar como sujeito a partir do conhecimento*, a verdade mesma do que havia vivido se dissolve em ficção monopolizada, por sua vez, pelos patrões, que o acusam de louco. Mircea Eliade era taxativo em propor que o mito, para as tribos indígenas, era realidade, embora fosse periodicamente *destruída e reinventada* – por isso não haveria servidão. Ora, é notável que, no momento da perseguição, no qual o servo sinaliza atingir o senhor, um intenso animismo tome conta da cena, com uma vasta sorte de animais terrestres a voar, o que refuta a possibilidade de uma imediateidade pura vez que o mundo é sempre irreduzível à consciência para Lins, ou seja, não há naturalismo e, por conseguinte, nítida separação da artificialidade. Assim, não pensaríamos a possibilidade de o capanga penetrar nos mistérios como chance de alçar o transcendental, mas, sobretudo, como azo de marcar sua diferença irreduzível e insubmissa ao Outro por meio da constituição de uma maneira própria e singular de ler os enigmas, as coisas, de animá-las – e, portanto, de se relacionar com o mundo, de habitá-lo, propondo uma forma de cultura –, como, efetivamente o faz: resta, todavia, ao funcionário exemplar/assassino, uma natureza muda. A leitura das coisas pertence a outrem, seja ao patrão, que diz o que era ou não real, seja aos livros científicos, e o narrador deve repeti-la. A ele, portanto e finalmente, é interdita a possibilidade de *reinventar o mundo, de criação, característica do primitivismo, que só o faz por meio de uma destruição* e, assim, o protagonista só pode ser mais uma peça em uma repetitiva e antropológica máquina burocrática de produzir cadáveres. Por isso, Osman Lins coloca tanto sorte de “neo-primitivismo” – salientado por Bazin e Andrade ao descrever o Aleijadinho – em cena na descrição do canibalismo que assola o bandido quando do advento de sua memória, quanto promove uma denúncia política do encerramento do mundo ao conhecimento implícito na

---

para o Outro. Contrariamente ao servo, o senhor não precisa freiar seu desejo justamente por ter posse do escravo, muito embora isto o faça mediar sua consciência com este, que está, por sua vez, entre o senhor e a natureza (o objeto). Isto pode gerar uma crise, vez que o senhor é reconhecido por quem ele não reconhece, como sinaliza Alexander Kojève. Pretendemos com estas palavras resumir a extremamente complexa filosofia hegeliana sobre a referida dialética e, para tanto, adotamos a paráfrase. Os pontos destacados podem ser encontrados em: HEGEL, 2011, p. 146-147-148-149. Obra de 1807. Em suas famosas aulas sobre o pensador, Alexander Kojève sinalizaria, a partir de uma oposição entre natural e artificial, a condição animal do escravo, com plenos conhecimentos da natureza – o que seria desejável para romper a vida burocrática-mediada. Quer dizer que o aspecto antropológico de Hegel foi sublinhada por este pensador, cujas aulas eram assistidas por Sartre, Lacan, Bataille, Merleau-Ponty, entre outros. Ao longo desta tese usamos e usaremos termos como “vida imediata” para contrapor à mediação messiânica e acumulativa do trabalho, entre outras. Porém, não compartilhamos da separação entre cultura e natureza como artificial e natural, embora nos valemos destes conceitos para nos ajudar a pensar a literatura de Lins. O que chamaremos de natureza é uma experiência sensível com o meio, com as imagens.

interdição imposta ao capanga para penetrar mistérios. Doravante, sua violência e subjulgamento impelido àqueles que se destina a matar é consequência indelével de sua própria condição: ele apenas repete no outro aquilo que outrora havia sido impelido, mantendo esta máquina em funcionamento.

A notável correlação entre epistemologia e política surge, no entanto, de forma complexa em outro momento da narrativa já mencionado por nós e para o qual vale mais algumas palavras. Ao descrever a violência do servo quando este resolve desembarcar em Minas Gerais, Lins opta também pelo conhecimento, uma vez que o bandido se vale de uma espécie de mistério para proceder com suas vítimas: não se pode formar várias imagens, mas também nenhuma. O poder, como o padre que destrói as imagens, concebe a relatividade do verdadeiro, no entanto, subsume-a a uma ordem superior. O assassino assume um princípio não identitário, de desconhecimento das vítimas – “você não pode ser”, diz à negra –, levando-a em consideração somente como um mero objeto. Objeto este que beira, portanto, um abjeto, uma vez que não é, para o bandido, um sujeito e, sua utilidade, por sua vez, é irrisória, beirando o nada – a moça serviria para indicar a vítima, após isto deveria deixar de existir e, sua morte, é uma consequência disto. Pois em um dos encerramentos do conto é justamente a mulher quem, no lugar de Gervásio, torna-se a vítima, como diz o bandido-narrador: “vejo que matei a negra, sempre hesitante em suas opções, vítima da indefinição que em si mesma era um erro e que também me induziu a este engano.”<sup>497</sup> Ora, neste momento, talvez por ter, veladamente, desenvolvido alguma afeição pela mulher, o bandido encara sua “indefinição” como um erro: todavia, era ele que, em momento anterior, dizia-lhe estar deixando-a uma vez que ela não “poderia ser”. O carrasco, por fim, produz uma extrema redução do mundo à sua plena objetividade, a ponto de fazer com que as coisas percam quase completamente qualquer rastro de significação, de imagem reconhecível. E, talvez, justamente devido a este desaparecimento, por alçar esta condição imprestável, abjeta, que estas coisas possam, de repente, tornarem-se outras, conectando-se fortuitamente, numa espécie de loucura, como a que lhe domina na ocasião da devoração. É aí que elas parecem começar a olhar o bandido. Mas vamos por partes.

Que o mundo e as coisas podem se tornar ambíguos, comportar sentidos heterogêneos e aparentemente contraditórios, transformando-se, por fim, em outras, parece ser algo que o bandido se dá conta. Logo quando do assassinato de Gervásio – ou Pascásio, ou Artur –, ele confessa: “Faca, de repente, me parece tudo: a letra e o borrão, o pássaro e o tiro, a

---

<sup>497</sup> LINS, 2004, p. 134.

convivência e a distância, construir, demolir, nascer, viver, morrer.”<sup>498</sup> Parece-nos que tal tipo de construção se vincule ao subtítulo do poema “Uma faca só lâmina”, de João Cabral de Melo Neto, a saber: “da serventia das ideias fixas.” E é notável que o poema se encerre com a figura da faca em associação ao aspecto corrosivo do tempo, que pica, mutila a carne:

pois de volta da faca  
se sobe à outra imagem,  
àquela de um relógio  
picando sob a carne,[...] (NETO, 2008, p. 191)

Como coloca o poema, da passagem do tempo surge a lembrança, a memória que traz o fato passado ao presente, embora esta tenha um poder que excede a linguagem<sup>499</sup>. Este excesso paira, ainda de forma intensa, sobre a própria realidade, uma vez que esta arrebenta as imagens que pretende substituí-la sem resto, como um animal que não pode ser domesticado:

por fim à realidade,  
prima e tão violenta  
que ao tentar apreendê-la  
toda imagem rebenta. (NETO, 2008, p. 191)

Na passagem de Osman Lins o corte da faca revela como uma ideia se inverte, ou mesmo que ela só pode ser estabelecida somente pelo seu negativo, trazendo em si o contraditório do qual pretende se afastar. Mas o texto de Cabral no avisa, também, que o tempo é o agente da variação, o grande motor de todas as transformações, inclusive dos fundos que subjazem as formas, das coisas que adentram as palavras. De fato, as coisas, “a realidade” é violenta e explode as imagens, ou as ideias fixas. O mundo não se submete ao que dele fazemos ou pensamos, ao contrário do que quis Kant.

Entretanto, a reflexão do capanga acerca da faca apenas antecede o uso deste instrumento para perfurar o corpo do falso Jesus. Após a ocisão, o protagonista somente

---

<sup>498</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>499</sup> “e daí à lembrança  
que vestiu tais imagens  
e é muito mais intensa  
do que pôde a linguagem,

afinal à presença  
da realidade, prima,  
que gerou a lembrança  
e ainda a gera, ainda” (NETO, 2008, p. 191).

observa “a aranha desfila(ando) pelas ruas, com seu passageiro esfaqueado.”<sup>500</sup> Esta mesma aranha circula entre o assassino e sua terceira vítima: o velho, pai de Gervásio. Poderíamos dizer, então, que a morte é um dos temas mais importantes deste conto, uma vez que ela passa a circular pela narrativa: o homem, aqui, não pode partilhar a eternidade da alma por meio das operações prescritas por Paulo – o aviltamento do corpo, como já queria a velha economia grega, usada, outrossim, para chegar a fins correlatos. Aliás, deve-se notar que após a Renascença europeia, foi no barroco/maneirismo – que Hocke define apenas como estéticas que desviam do ideal simétrico/temperante clássico – que o homem se viu defronte à morte, à impossibilidade de a ela escapar. Dizia, por exemplo, Gregório de Matos em um poema:

Gozai, gozai da flor da formosura  
Antes que o frio da madura idade  
Tronco deixe despido, o que é verdura  
Que passado o Zenith da mocidade,  
Sem a noite encontrar da sepultura,  
É cada dia ocaso da beldade. (MATOS, 1999, p. 507-508)

O poeta baiano concebe que o destino da “formosíssima” Maria, assim como de toda humanidade, é um dia ser devorado pelo tempo, tornar-se indiscernível da matéria e ver ruir a beleza. O tempo inelutavelmente adentrará seu corpo como uma faca. Fazendo, portanto, a morte circundar por todos os lados, poderíamos dizer, como Ana Luiza Andrade, que se “Conto barroco” postula “uma realidade profana sobreposta a uma realidade sagrada: a triada de personagens – prostituta, assassino e explorado – se plasma na trindade sagrada”<sup>501</sup>, rebaixando a instância superior, ou elevando a inferior. Como nota a crítica, de forma precisa, “o narrador assassino incorpora Deus Pai no poder de tirar, e não de dar a vida; o José Gervásio incorpora Deus Filho, na falsificação da imagem de Cristo; e a negra incorpora o Espírito, não por unir o Pai ao Filho, mas por trair este último”<sup>502</sup>. Para Ana Luiza Andrade, tratar-se-ia, portanto, de um “jogo metafórico que nivela duas realidades diferentes já expressas esteticamente uma crítica ética na substituição de Deus como centro do universo – teocentrismo – pelo homem, destituído de força espiritual – antropocentrismo.”<sup>503</sup> Neste ponto, entretanto, poderíamos ter em vista a assertiva de Walter Benjamin em seu livro sobre *Drama trágico alemão* segundo a qual “é a morte que cava mais profundamente a tortuosa

---

<sup>500</sup> LINS, 2004, p. 135.

<sup>501</sup> *Ibidem*.

<sup>502</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>503</sup> ANDRADE, 1987, p. 133.

linha de demarcação entre a *phýsis* e a significação. Mas a natureza”, continua Benjamin, “se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica.”<sup>504</sup> A presença insistente da morte promove, para o filósofo, um arrefecimento dos limiares entre natureza e cultura; e aquela, por sua vez, é caracterizada como alegoria, ou seja, declínio contínuo e, portanto, processo. Então, à crítica de Osman Lins à caída do homem de um universo permeado de espiritualidade em um mundo no qual as coisas são subservientes à utilidade, ou seja, não possuem ânimo, alma, sopro, jamais estando para além de si mesmas, ou, melhor, para além daquilo que o homem imputa a elas – a ideia –; poderíamos propor que, neste momento, Lins adicione um novo patamar, qual seja: que ali onde o homem mata as coisas, a faca usada no assassinio, como a de João Cabral, seja a mesma que permite reanimá-las, que possibilite que a caída do teocentrismo no antropocentrismo não se encerre neste, mas promova, tal qual a memória do bandido, panteísmo, politeísmo, animismo, finalmente: o mundo começa a falar, fitar-nos por todos os lados, tal qual em um mito selvagem – pois é a partir da transgressão do interdito, do assassinato, que o mundo se reanima para os indígenas. Lins propõe assim, não uma volta ao espiritual, mas uma ida, um movimento da espiritualidade una e controlada a uma múltipla. É neste momento que o aspecto formal ganha, em “Conto barroco”, ares de fundo; é o instante no qual toda forma passa a ter voz, tal qual a natureza que, sendo alegoria, “toda imagem (fixa) rebenta”. Por que dizemos isto? Pois é justamente pelo fato das três personagens serem assassinadas que jamais se pode afirmar que todas foram. A morte de um implica a anulação do decesso de outro. Quando morre a negra vítima do engano do carrasco, Gervásio e seu pai seguem. Quando aquele é esfaqueado, podemos não apenas conceber que a negra permanece viva como que seu romance com o pernambucano continue, vez que restava inconcluso – a fala do carrasco se despedindo da mulher é apenas uma das opções que podemos escolher. Se jamais podemos ter uma visão geral, jamais tudo é pleno mistério ou completa clareza: mas sempre perspectiva, modo de ver, de se ver, de se ver vendo.

Mas a faca é sempre dúbia, é vida e morte. Pois podemos e devemos, inclusive, escolher a quem matar, o que nos leva a crer que, não somente sobre a morte, “Conto barroco” é sobre a decisão: o leitor está, neste momento, enredado na narrativa, e deve participar da barbárie devido ao inacabamento deixado pelo texto, uma vez que ele se comporta como uma ferida aberta, um corte de faca na história, que jorra. Estamos lá, todos nós, matando o falso profeta, uma negra prostituta, um velho miserável e estelionatário; estamos repetindo o ato dos vencedores, dos monarcas aos republicanos, dos genocidas – Canudos, os índios etc., a

---

<sup>504</sup> BENJAMIN, 2011, p. 177.

lista continua ainda hoje nas periferias das metrópoles, no momento que encerramos a leitura de “Conto barroco”. Todavia, ela não se encerra, o corte nunca se estanca. É o que avisa o terceiro olho do velho que surge no instante de sua morte: a negra, o falso Cristo, seu pai; todos continuam lá, a nos fitar, esperando de nós a decisão sobre sua vida, sobre sua morte. São, como bem disse o amigo matemático de Lins, quatro mil e noventa e cinco olhos a nos mirar; e eles restam, multiplicando-se insistentemente. “Conto barroco” é este monstro multiocular a nos devolver a história do massacre sobre o qual se fundou o Brasil, a América Latina e, com ele, a civilização. Mas é também um complexo de histórias e resoluções possíveis que podem ser eternamente alienáveis e apropriáveis por nós, leitores, porque, como na estética barroca, revelam a natureza de nossas experiências: múltipla, multiforme, híbrida. Como o canibalismo do carrasco. Como a natureza e o homem – figuras que não se opõem – em Osman Lins. Por isso, “Conto barroco” inverte o procedimento cristão, trazendo a trindade (tripartição do uno exclusivamente supra-sensível, como a ressurreição de Cristo, em acordo com Jung e a alquimia), levando-a à multiplicidade, *animando* o ambiente e a história. Porque é a própria tripartição passado, presente e futuro que se torna confusa, retirando a origem do início dos tempos, como se queria com a noção de arquétipo, para colocá-la na ordem do dia, acompanhando-nos tanto da retomada da história quanto na reinvenção do mundo. Pois Lins sabia que no barco chamado civilização em que estamos, esta (mitologia selvagem) não é possível sem aquela (história).

#### 2.4.1. Interlúdio II

*O tão acentuado aspecto “aperspectívico” que a fortuna crítica imputou à literatura de Osman Lins a partir de Nove, novena encontra ocasião teórica basilar nas próprias formulações do escritor, o que quer dizer que suas palavras sobre sua literatura influenciaram – neste sentido específico, diríamos que condicionaram, ainda que alguns críticos nem mesmo forneçam os créditos de tal formulação ao próprio Lins – em larga escala aquilo que se escreveu sobre a obra do pernambucano neste sentido. A questão era exposta por Lins em uma entrevista datada de 1976, incluída no número 14 da “Revista ESCRITA”, na qual Lins desparzia entender que enquanto o “Renascimento havia levado a uma visão perspectívica do mundo, naturalmente centrado no olho carnal, humano”, a Idade Média, por sua vez, “levava uma visão aperspectívica, devido ao fato exatamente de não ser uma época antropomórfica, uma época não antropocêntrica mas teocêntrica.”<sup>505</sup> Deste modo, os artistas medievais, “como reflexo da visão geral do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar.”<sup>506</sup> A este procedimento Osman Lins adería, portanto, por entender que “uma visão aperspectívica que não fixa a contemplação dos acontecimentos num determinado indivíduo e também não a fixa num ponto determinado do tempo e do espaço”: de tal sorte, ele permitia que seus livros fossem adentrados por um “esforço no sentido de ver a coisa globalmente.”<sup>507</sup> Entretanto, Lins não reivindica exclusividade neste tipo de procedimento. Ao contrário, ele afirma ser “um regresso ao aperspectivismo” o “traço dominante na arte contemporânea”<sup>508</sup>, como teríamos na fase cubista de Picasso, por exemplo.*

*Neste momento, refutando as comparações que os entrevistadores realizavam entre sua obra e a de Joyce, o pernambucano alega que não parecia a ele que “Joyce tenha sido realmente aquele que daria uma contribuição mais importante no que se refere a essa visão aperspectívica. Eu veria o início dessa visão da literatura”, apontava Lins, “nos poetas, no Apollinaire, no Mallarmé.*

---

<sup>505</sup> LINS, 1979, p. 213

<sup>506</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>507</sup> *Ibidem*.

<sup>508</sup> *Ibidem*.

*Principalmente no Apollinaire*<sup>509</sup>, vez que, neste autor, “a gente vê os caligramas que dão uma visão aperspectívica do mundo e mesmo da palavra. Mas no romance”, pondera Lins, “isso se lança com o Faulkner e certas narrativas de Virgínia Woolf.”<sup>510</sup> É neste momento que um dos entrevistadores intercede e opina que, em “Faulkner (...) a falta de perspectiva estaria configurada pelas várias perspectivas que ele coloca”, ao que Lins responde: “é uma abordagem, é uma tentativa de assaltar o problema, é uma intuição de que esta visão se insinua.”<sup>511</sup> Uma visão se insinua, uma tentativa de assaltar o problema: Osman Lins, no entanto, não chega a refutá-la, nem a confirmá-la. O problema não se dá por encerrado e a questão continua aberta – conseqüentemente, o próprio papel específico do “aperspectivismo” ou “olhar aperspectívico” em sua própria obra.

Exatos treze anos antes, nas tais notas de sua viagem à França, Lins parece mostrar certa desconfiança à totalização do mundo por meio do olhar, fazendo-nos repensar o que estaria implicado no termo “visão global” subjacente à mirada “aperspectívica”. O escritor sublinhava que a visão total do ambiente adquire força maior com o advento das câmeras fotográficas ou fílmicas, tal qual havia representado em “Um ponto no círculo”, e o objeto de sua crítica, neste ensejo, são os turistas:

(...) há qualquer coisa de imprudente, de tolo e de desrespeitoso nessas multidões de máquina em punho e óculos escuros, que são descarregadas pelos ônibus nos pontos ‘pitorescos’, com tempo marcado para o exercício da admiração pré-fabricada, que fotografam e filmam e fotografam, fazem-se fotografar junto aos monumentos (...) (LINS, 2004, 1980, p. 37).

*Permeados, continua Lins, pela “ilusão de que assim prolongam a permanência junto àquela igreja, àquela estatua, àquela inscrição, ou simplesmente para assim documentar um acontecimento em que não creem (...).”*

---

<sup>509</sup> É importante lembrar aqui que a recepção tanto de Apollinaire quanto de Mallarmé no Brasil se deve, em grande parte, aos poetas concretos que reivindicavam, por sua vez, uma grande afinidade com o projeto poético de João Cabral de Melo Neto. Nesta mesma entrevista Lins vai, no entanto, reivindicar uma distância do grupo paulista. Ao ser lembrado por um dos entrevistadores que “Haroldo de Campos, em artigo publicado numa revista de estudantes da USP, *Textura*, formulou uma espécie de acusação, como se você tivesse querido entrar indevidamente no clube dos joyceanos”, o pernambucano responde: “Penso que, se houve alguma insatisfação do Haroldo de Campos em relação a *Avalovara*, não foi o fato de eu ter querido entrar no clube do romance moderno, europeu, mas talvez de eu não ter querido entrar no clube concretista, ou no clube do Haroldo de Campos. E, na realidade, não quero entrar em clube nenhum, sabe. Não sei se, feliz ou infelizmente, não sou propenso a clubes.” (LINS, 1979, p. 222)

<sup>510</sup> LINS, 1979, p. 214.

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 214-215.



*Ainda que esta prática dos turistas possa advir de “uma idolatria aos meios mecânicos de registrar a vida”, ela se instaura pela crença teológica em tais dispositivos uma vez que eles teriam “poderes sobrenaturais, infundindo eternidade” nos acontecimentos situados “entre as trevas do passado e do futuro” que, então “ungido pelo sacramento do registro, sobreviverá – como sobrevive um pássaro empalhado.”*<sup>512</sup>

*O fato é que a noção de “sagrado” não é homogênea em Osman Lins, que está longe de apresentá-la de forma completamente coerente. Poder-se-á obstar que quando da reprimenda aos turistas Lins situava-se na fase intermediária, na transição pela qual passou seu pensamento nesta época, conforme denuncia sua produção literária. Caso assim se considere, podemos voltar ao ano posterior à entrevista à “Revista Escrita”, quando o escritor publica, junto à esposa Julieta de Godoy Ladeira, outro caderno de viagens, o citado La Paz existe? Neste, Lins retoma uma crítica já comentada por nós em relação à ausência de ritos na civilização: aqui, no entanto, ele aprofunda o pensamento já comentado acerca do rito funerário. Alega que na “cidade grande”, como São Paulo, a morte “se manifesta como tumulto (enterro de ídolos do público) ou como rotina, como consequência de atos protocolares”<sup>513</sup>. Até que nos conta que “estava em Congonhas do Campo, entre os Profetas, quando um enterro se aproximou da igreja. Estavam sérios, subiam devagar, soava o sino da igreja” e “governava as pessoas” uma “noção de préstito”, vez que “elas não vinham amontoadas, vinham em filas paralelas e não era impossível terem a noção – que não precisava ser clara – do espaço circundante, das construções, das esculturas, das montanhas que passavam de verde a azul intenso.” Os séquitos, por fim, “deixavam livre o leito da rua, protegiam-no do transitório, do resto do mundo, para a solene passagem do morto.”<sup>514</sup> O que torna esta reflexão e descrição especialmente interessante é que Lins conecta o enterro na cidade mineira, imagem com a qual, também, enceta “Conto barroco”, ao que presenciava em um “ponto isolado do Peru”, onde o ritual, tal qual o mineiro, “manifestava-se de modo ainda mais ritualizado e, portanto, mais impressionante.”<sup>515</sup>*

*Conforme confessa o escritor, ele, surpreendentemente, resolve agir como*

---

<sup>512</sup> LINS, 1980, p 37.

<sup>513</sup> *Ibidem*, 1979, p. 55.

<sup>514</sup> *Ibidem*.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

*aqueles que condenou treze anos antes. Percebe, antes, que o grupo de indígenas peruanos realizava “uma série de gestos e talvez de palavras não desgastadas pelo uso cotidiano.”*<sup>516</sup> *O escritor, ao contrário, estava, como assumia, “impregnado da frivolidade – e mesmo da tendência a profanar – que, ainda mais ostensiva fora do seu meio, caracteriza o homem urbano”*<sup>517</sup> *e, subsequentemente, opta por descer “do carro para fotografar a cena. Os homens perceberam e enxotaram-me com gestos e gritos guturais”*<sup>518</sup>, *conclui a anedota.*

*No mesmo ano em que Marinheiro de primeira viagem é publicado, Lins concede uma entrevista ao “Jornal do comércio”, de Recife. Trata-se de uma entrevista especial, pois nela podemos testemunhar um dos raros momentos nos quais o escritor manifesta sua visão em relação ao cristianismo. Naquele momento, Lins definia-se apenas como “um homem de formação católica, com uma grande fascinação pela Igreja, mas impedido, talvez pelo lado sensual da minha (sua) natureza, de ser um verdadeiro católico.”*<sup>519</sup> *O assunto remete-o imediatamente à questão da eternidade da alma, sobre a qual sentenciar sem vacilar: “Gostaria de, uma vez morto, desaparecer para sempre. A eternidade me enjoa.” Para ele causa fadiga pensar tanto “nas penas do inferno, como nas recompensas do paraíso” e arremata: “existir só tem significação através da minha condição carnal. A promessa da existência como puro espírito não tem atrativo para mim.”*<sup>520</sup> *Este lado carnal, curiosamente, leva Lins a assumir um “fascínio pelas coisas passageiras”, como, por exemplo, “beber, no frio, um bom copo de vinho; (...) sentir o sol na carne” e, finalmente, “perseguir uma ambição; do amor humano, inquietante e mortal.”*<sup>521</sup> *Devido a estas preferências, Lins nos dá uma bela declaração quando perguntado pelo entrevistador “e a vida?”, ao que responde: “Desejo fruí-la, não governá-la.” E continua: “mas, dentro de cabível, modelá-la (...). “Essa modelagem”, explica, “é muito semelhante ao ofício de trabalhar com pólvora. De repente, tudo pode explodir em nossas mãos e fazer-nos voar pelos ares. Mas se vencermos essa dança entre a manufatura e a explosão, que luminosidades, que cores e desenhos haveremos de conseguir!”*<sup>522</sup>

---

<sup>516</sup> LINS, 1979a, p. 55.

<sup>517</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>518</sup> *Ibidem*.

<sup>519</sup> *Ibidem*, 1979, p. 130.

<sup>520</sup> *Ibidem*.

<sup>521</sup> *Ibidem*.

<sup>522</sup> *Ibidem*, p. 131.

*O que podemos afirmar sobre o profano em Osman Lins é que ele remete a duas ordens: ao mundo submisso à utilidade, refutado por Lins, e, ao mundo carnal, sensível, exortado por ele. O sagrado é similar, embora diametralmente oposto: se entendido como ritual que retira as coisas da servidão utilitária, ganha o apreço do escritor; se como eternidade da alma apartada do corpo, é recusado pelo pernambucano. A eternidade, todavia, situa-se, também, em sua crítica aos dispositivos tecnológicos, vez que eles, como vimos, forneceriam a ilusão de eternizar o momento ao retirá-lo tanto das trevas do passado como das do futuro: a “unção do sacramento do registro”. A posição contrária à ideia de eternidade leva-o a afastar-se, outrossim, do cristianismo e relevar seu elogio ao mundo sensível, corriqueiro e, exatamente por isso, ele coloca que, perante a vida, prefere adotar uma posição de fruição e não de governo.*

*Para governar qualquer coisa é necessário acesso a esta coisa, da mesma maneira que a alma observa o corpo para barrá-lo em seus impulsos, colocando-o em acordo com o ideal cristão, por exemplo. Assim como as fotografias dos turistas congelam um momento temporal e totaliza o espaço para o que o visitante possa, indefinidamente, ter acesso àquela realidade resgatada das trevas do passado e imune às do futuro. Neste sentido poderíamos entender uma visão global: uma perspectiva do todo à qual nada escapa, na qual não há surpresa pois tudo é visto – como no ubíquo olho de vidro ou no deus cristão, onisciente, onividente, onipresente. É só com base nisto que o deus monoteísta governa todas as coisas, assim como o olho de vidro colhe as asperezas telúricas da mulher variável. E a câmara do turista tem acesso ao mundo.*

*Acabamos de ver em “Conto barroco” a imagem final do olho do velho ao mirar o assassino, encerramento que nos avisa que a perspectiva é, também, um importante tema subjacente ao conto. Devemos especular que o procedimento permutativo usado por Lins neste conto provém, certamente, do método de composição barroco conhecido como “fuga”. Trata-se da apresentação, por um instrumento, de um tema nos primeiros compassos; ao qual o próximo instrumento deve repetir, geralmente numa quinta ou oitava acima ou abaixo, enquanto a frase introdutória segue em variação. Uma das mais importantes fugas jamais escritas – considerada por muitos músicos um dos documentos mais importantes da civilização –, a “Arte da fuga”, de Johann Sebastian Bach, quatro*

*instrumentos seguem em contraponto, tornando obtusa a divisão entre melodia e harmonia, voz principal e panorama de fundo. As quatro linhas realizadas por instrumentos diferentes – Bach não chegou nem mesmo a especificar quais instrumentos deveriam executar a peça – se tocam e se afastam, sendo o uníssono sempre algo possível, mas nunca alcançado efetivamente. Lins, em Guerra sem testemunha, menciona esta peça.*

*Assim, conceituaríamos uma segunda forma de “visão global” proposta por Lins baseada em “Conto barroco”: os múltiplos pontos de vista nos alertam que, embora tenhamos que eleger um, ele nunca poderá ser definitivo. Isto é o caráter aperspectívico: múltiplo, como em Faulkner, tal qual percebia o jornalista que entrevistava Osman Lins e o escritor que, ao notar a questão, deixava-a, tal qual “Conto barroco”, irresoluta devido a abertura nas possibilidades de encerramento. Assim, as passagens ficam esperando nossa resolução que nunca virá, tal qual fios soltos de uma teia inacabada por ser abandonada pela aranha. Não é fortuito que uma das últimas cenas de “Conto barroco” mostre justamente esta aranha, que espreita o conto em vários momentos, fugindo. Sua fuga é como o ecoar infinito de um som, de uma música; e sua fúria é uma mostra de que os animais e mesmo as coisas estão sempre lá, olhando-nos.*

#### 4.1. A ZOÉ CELESTE

*Consigno enfrentar as adversidades e chegar com segurança,  
Mas você – suponha que você tivesse minha biga, conseguiria  
Manter as rodas íntegras, lutar contra a rotação da terra?  
Você pensa que há cidades lá, e paisagens adoráveis,  
E templos ricos de preciosidades? Não, não meu filho.  
Aquela estrada corre através de perigosas emboscadas  
Passa por monstros aterrorizantes. No caminho,  
Mesmo que você não cometa nenhum erro, deve passar  
Pelo touro de chifres baixos, o selvagem Archer,  
O Leão, com sua boca escancarada, o perverso Escorpião  
Curvando a cauda em direção,  
O Carangueijo, em outra. E não é fácil  
Controlar aqueles cavalos, quentes como o fogo, bufando  
Pela boca e pelas narinas. Mal consigo segurá-los  
Quando eles puxam as rédeas*

Ovídio, *Metamorfoses* – “A história de Féton”

*Sofro, desde a epigênese da infância,  
A influência má dos signos do zodíaco.*

Augusto do Anjos, *Psicologia de um vencido*

Não nos deve surpreender que ainda paire sobre os tratados de alquimia de São Tomás de Aquino a insígnia de apócrifos. Como lembra Márcio Pugliesi, “as ciências ocultas são um setor do conhecimento restrito para a massa e reservado a poucos.”<sup>523</sup> A camuflagem da autoria era, em boa parte das vezes, portanto, um ímpeto do próprio escriba. Como tais ciências visavam suspender o “véu da realidade” e “lobrigar algum dos aspectos dos mundos suprasensíveis”<sup>524</sup>, em um dos seus tratados sobre a unção da matéria mais caros a Osman Lins, São Tomás de Aquino evocava Aristóteles – provavelmente um dos excertos da *Física* – para lembrar que “a Causa primeira rege o concerto das segundas.” Assim, os sábios – “que veem efeito em todas as coisas” – “prescutam as causas ocultas”<sup>525</sup> que são regidas, por sua vez, pelos astros celestes (ou corpos supracelestes), “isentos de corrupção, de peso ou de leveza”<sup>526</sup>, compostos, finalmente, pela “potência divina” ou “pela inteligência”<sup>527</sup> (aí, tem-se a amálgama de aristotelismo com cristianismo) cujas consequências inferiam sobre os corpos

---

<sup>523</sup> PUGLIESI, 1984, p. 19.

<sup>524</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>525</sup> AQUINO, 1984, p. 29. Texto da Idade Média.

<sup>526</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>527</sup> *Ibidem*.

inferiores, pertencentes ao mundo “das coisas sensíveis”<sup>528</sup>. Quanto a estes, propõe São Tomás que sejam divididos entre “minerais, plantas e animais”<sup>529</sup> – homem, então, é incluído na categoria dos animais, em acordo com o religioso. Os corpos celestes se relacionam com cada metal terreno, e a importância daqueles aumenta em relação ao grau de poder de ação sobre estes (a Terra), sendo o “Artista” responsável por conhecer tal relação dando vazão, finalmente, ao procedimento alquímico de purificação. Como na alquimia, em acordo com São Tomás de Aquino, o Sol corresponde ao ouro, a Lua à prata, Marte ao ferro, o Mercúrio ao azougue, Júpiter ao estanho, Saturno ao chumbo e cobre e bronze à Vênus, percebe-se que, desde suas origens babilônicas, esta “ciência” estava em conexão – em alguns momentos indiscerníveis – com a astrologia<sup>530</sup>. O zodíaco, por sua vez, parece ter sido estabelecido definitivamente naquela região no século III a.C.<sup>531</sup>, mas suas primeiras inscrições são de 4.000 anos a.C. na Suméria.<sup>532</sup>

O leque das ciências ocultas possui uma heterogeneidade de vertentes cuja partilha de um objetivo unívoco as tornam pouco separáveis. O interesse de Osman Lins pela alquimia o levou, diretamente, ao ensaio do cientista Paul Courdec – assim como o de Jacques Sadoul –, um astrônomo bastante cético e crítico, acerca da astrologia. No texto, este estudioso francês explica o modo de funcionamento deste, para ele, “conjunto de mitologias”; além de evocar uma interessante carta a ele endereçada no ano de 1949 por “um antigo presidente do Centro Internacional de Astrologia (cuja sede era Paris), licenciado em letras”<sup>533</sup>, de nome omitido pelo astrônomo. Na correspondência, o homem afirmava, de forma defensiva, não ter a astrologia o poder de predizer o futuro, assim como aventava não acreditar, por outro lado, que a razão possa a tudo absorver, fazendo-o conceder primazia à intuição. No entanto, alegava o autor da carta haver uma relação entre “o homem e os astros que ultrapassa a razão humana”, mas que, curiosamente, a “intuição *controlada* (grifo nosso) apreende.”<sup>534</sup> Assim, no intuito de endossar seu grupo de teorias que se tornava obsoleto com a redução quase completa da imaginação do civilizado à ciência na segunda metade do século XX, o representante da citada instituição vale-se de uma definição de astrologia para exortá-la moralmente: “existe uma relação fundamental entre a vida dos homens e o Zodíaco, fonte da

---

<sup>528</sup> AQUINO, 1984, p. 38.

<sup>529</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>530</sup> COUDERC, 1961, p. 49.

<sup>531</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>532</sup> SADOUL, 1975, p. 29.

<sup>533</sup> COURDEC, 1961, p. 97.

<sup>534</sup> *Ibidem*, p. 98.

vida física, como indica a raiz da palavra: Zoé, vida.”<sup>535</sup>

A vida é definida enquanto desordem por Osman Lins em um “Ponto no círculo”, entretanto, a outra acepção fornecida pelo escritor em *Nove, novena* concede, em alguma medida, atenção à etimologia do astrólogo. Ela pode ser encontrada no “Retábulo de Santa Joana Carolina”, conto que, não fortuitamente, é dividido em doze mistérios, cada um deles figurado, ainda que não explicitamente, sob a insígnia de um signo zodiacal<sup>536</sup>. Em cada um dos mistérios há um preâmbulo de caráter cosmogônico – Rosenfeld chamaria de “quadro emblemático”<sup>537</sup> (poderíamos dizer mítico) em cujo plano fixo a “universalidade se aninha o destino individual da personagem”<sup>538</sup> – que precede a descrição de distintas fases da vida – infância, maturidade etc. – sofrida de Joana em um engenho no sertão nordestino. Trata-se de momentos da existência da personagem sem relação de causa e efeito entre si, configurando, à semelhança de “Um ponto no círculo” e “Conto barroco”, um aspecto imagético dos trechos, tal qual um retábulo medieval, um conjunto de *tableaux*. Se adotarmos o ponto de Rosenfeld segundo o qual o primeiro mistério seria regido sob a figura da balança, libra, o quarto mistério corresponderia, conforme o plano zodiacal, ao signo de capricórnio. Os signos zodiacais – sempre ligados aos astros suprassensíveis –, vale notar, dividem-se, tal qual a alquimia, em polos ativos e passivos, sendo os “signos do ar e do fogo (...) masculinos, paternais, activos” e “os signos da água e da terra (...) femininos, maternais, negativos, passivos”<sup>539</sup>. Logo, Carneiro, Leão, Sagitário seriam signos do fogo e Gêmeos, Balança e Aquário seriam do ar; Touro, Virgem e Capricórnio da terra e, finalmente, Câncer, Escorpião e Peixe da água, segundo Courdec.<sup>540</sup> Se, assim como Courdec, Sadoul enfatizará o aspecto feminino e telúrico da casa capricorniana, ele, no entanto, advertirá sobre o “temperamento fechado”. O estudioso salienta, todavia, que “não se trata de uma cabra”, mas de “um animal

---

<sup>535</sup> COURDEC, 1961, p. 97.

<sup>536</sup> A fortuna crítica percebeu tal vínculo, como demonstra o ensaio de Anatol Rosenfeld, que diz: “Os doze mistérios seguem a sequência das constelações, iniciando-se com uma Balança e concluindo com Virgem – fato, é verdade, que só se percebe mercê de uma leitura atenta, visto o signo só se revelar através de uma menção aparentemente casual do nome no decurso da narração” (ROSENFELD, 1970, 4). Porém, o próprio Osman Lins já havia declarado em entrevista que: “Voltando ao caso do ‘Retábulo’, por exemplo, que é uma narrativa construída, é a biografia da minha vó paterna, mas, se ela fosse apenas a biografia corrida da minha vó paterna, ela seria apenas a história de uma mulher de Pernambuco. Mas esta narrativa é construída em 12 quadros ou mistérios, cada um deles relacionado com os signos do zodíaco. Então já não é mais uma história de uma mulher vivendo em Pernambuco, é a história de uma mulher que viveu em Pernambuco projetada contra as constelações, projetada contra o mundo, com o que ela ao mesmo tempo se tornou muito maior como personagem e também muito menor.” (LINS, 1979, p. 223).

<sup>537</sup> ROSENFELD, 1970, p. 3.

<sup>538</sup> *Ibidem*.

<sup>539</sup> COURDEC, 1961, p. 50.

<sup>540</sup> *Ibidem*.

fabuloso cuja parte anterior do corpo é de uma cabra e a parte posterior de um peixe.”<sup>541</sup>

O mistério correspondente ao capricórnio se inicia com a informação de que o pai de Joana “gostava de animais”<sup>542</sup>, e que ele resolve ensinar “um galo-de-campinha a montar no dorso de uma cabra chamada Gedáblia”, compondo a imagem da cabra com um rabo, no caso, de uma ave. É devido à afeição paterna aos bichos que Joana prevê que, no futuro, terá forças para abandonar o Engenho Serra Grande e ir à cidade à procura de empregos, enfrentar o espaço urbano que, provavelmente, corresponde ao Recife. Diz o conto:

Nosso pai gostava de animais. (...) eu e Nô apanharemos essa inclinação e, de certo modo, por causa disto é que, daqui a anos, quando nossa mãe, ele já morto, estiver penando no Engenho Serra Grande, partiremos no mundo, à procura de emprego (...). (LINS, 2004, p. 78)

Como confessa a personagem, à semelhança do carrasco de “Conto barroco”, “meus sonhos são povoados de ameaçadoras cabras que me pisam e de grandes pássaros de cabeça vermelha, que voam sobre mim e arrancam-me pedaços. Nem por isso”, diz Joana, “virei a odiar aves e cabras.”<sup>543</sup> No sonho, espaço no qual a personagem não é subjulgada e sua imaginação pode alçar voo, os animais advêm fantásticos, assim como sua força se torna robusta frente ao desejo de ir ao Recife inspirado pelo gosto por animais. A realidade, porém, é outra: Maria do Carmo, única irmã de Joana, sucumbe pela falta de água, o que faz a protagonista pressagiar que, no futuro, “a comida será menos abundante que hoje, quando já não muita” e, “minha alegria e a de Nô vai ser como a de nosso pai: caçar passarinhos novos, criá-los junto do fogo, amestrá-los.”<sup>544</sup> A domesticação dos animais – submissão ao *domus*, à casa –, meio encontrado pelo pai de Joana para ganhar alguns centavos será, como diz a protagonista, “nossa vingança da vida, bicho indomesticável.”<sup>545</sup> Temos, portanto, a definição: para Joana, *a vida é um bicho indomesticável*, uma *zoé* irredutível ao *domus*<sup>546</sup>, à casa que, em grego, era chamada de *oikos*. Por isso, à administração da casa que, em alguma medida – provavelmente uma diferença de grau e de intensidade, e não de natureza –, diferia da organização da cidade – *pólis* –, era dado o nome de economia – de *oikonomos*, pois *nomos* seria lei –, enquanto à injunção cidadina destinava-se à política, segundo a filosofia grega.

---

<sup>541</sup> SADOUL, 1975, p. 148-149.

<sup>542</sup> LINS, 2004, p. 78.

<sup>543</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>544</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>545</sup> *Ibidem*.

<sup>546</sup> FLUSSER, 2011. Usamos esta obra a pretexto filológico, uma vez que não coincidimos totalmente sobre as conclusões nela alçadas.



Como Joana especula que o senhor do engenho no qual mora, em suas mãos, ao invés de pássaros amansados, “verá laranjas”, o homem “irá queixar-se irado às nossas mães” – como se ela roubasse comida – expulsando Joana do engenho: por mais este motivo, finda a personagem, terá de ir buscar emprego na cidade grande. Portanto, sua vingança da vida, como se percebe, diz de sua própria condição: amestrar os pássaros é a reprodução em outro corpo daquilo que Joana sofre. Ela é o bicho domesticado. A *zoé* no interior do engenho – *oikos* – e, no entanto, fora da *pólis* – Recife. Todavia, uma *zoé* que se manifesta em sua potência não amestrada pelo ímpeto da personagem em abandonar o engenho, este pequeno feudo nordestino, e quando do sonho de Joana, no qual os animais a atacam.

*Domificação*<sup>547</sup> é, também, o nome dado à inclusão da *physis* nas casas suprassensíveis, *i.e.*, do próprio processo astrológico, a saber, a metodologia de cálculo das cúspides das casas astrológicas em acordo com a data e posição geográfica no nascido. “Os signos do zodíaco”, como lembra Sadoul, além de estarem relacionados com os quatro elementos da natureza, como mostrado, incidem sobre “os quatro humores: sangue, bílis, bílis negra e pituíta” e, cada um, guiado por um planeta legislador, “controla uma parte do nosso corpo”<sup>548</sup>. A astrologia “nasce da esperança de predizer o futuro” exclusivamente aos “monarcas e seus impérios”, sendo nada mais que um reflexo da velha crença de que a Terra é um espelho do céu. Portanto, o estudo do Zoroastro é um dispositivo que permite a alguns humanos exercer o controle premonitório da *physis* em todas as suas instâncias: mineral, vegetal e animal, da qual, segundo esta mitologia, os homens nunca tiveram excluídos devido, precisamente, ao fato de estarem atados ao próprio corpo e, por conseguinte, aos humores. As doze constelações – sete animais, quatro humanos e a figura da balança – cuja primeira nomeação, segundo Lineu Hoffmann, deve-se a Aristóteles, que a batizou de “*zodiakos kyklos*, o que, literalmente, significa ‘círculo dos animais’”<sup>549</sup>, esteve ligada desde tempos imemoriais a uma atlética. Hoffmann sublinha o que chama de função medicinal do pensamento astrológico, “que relaciona os sais minerais do corpo humano com os signos zodiacais e associa os movimentos dos planetas para deduzir quais os minerais de que o corpo humano necessita para se manter saudável”<sup>550</sup>

Como Joana é submissa ao governante do engenho, é bastante compreensível que se veja tendo de vingar a vida que, em sua essência, é um animal desobediente, de *humores imprevisíveis*. Sendo capricórnio um signo telúrico, feminino e passivo, o conto, poderíamos

---

<sup>547</sup> SADOUL, 1975, p. 152.

<sup>548</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>549</sup> HOFFMANN, 1981, p. 14.

<sup>550</sup> *Ibidem*, p. 36.

propor, encena sua coerção por um princípio ativo em duas instâncias: o pai de Joana domesticando os bichos e o dono do engenho reprimindo o protagonista e sua família. Supõe-se que este procedimento seja correlativo ao ato do “quadro emblemático” representar, ao invés da terra, o ar, como nele podemos ler:

Atiçador de incêndios, voz dos moinhos, remos de veleiros algumas vezes quebrados pelas calmarias, caminho sem princípio nem margem de todos os bichos voantes – morcego, mariposas, aves de pequena ou grande envergadura. Revolvedor de oceanos, cólera dos redemunhos, dos furacões, dos vendavais, dos tornados. Zagal de mastodontes, de dinossauros, de renas gigantescas, guiados em bandos sobre pastagens azuis e cujos ossos, cujo couro e chifres se convertem em chuva, em arco-íris. (LINS, 2004, p. 77-78)

Se é preciso presumir para um corpo nascido em determinada data sorte de destino, ou meio para controlar os humores, o princípio passivo – a terra – conjugado com o ativo – o ar – gera um vento, via “sem princípio nem margem” para os bichos, que caminham sobre pastagens azuis – o céu –, chão para o salto da *zoé*. Salto interdito pela domificação ou domesticação que, por sua vez, é diluída na imagem traçada no emblema – o vento que permite o salto dos bichos – e que poderíamos propor que prefigura como imagem da própria condição da personagem: algo incapturável, indomesticável, como a vida.

O “Retábulo” possui uma pluralidade de vozes narrativas. A primeira delas é a de uma parteira negra – a cor é afirmada uma vez que a personagem, por ser negra, é proibida de entrar numa Igreja<sup>551</sup> – que realiza o nascimento de Joana e, a partir de então, faz a previsão do futuro da protagonista e de seus irmãos: “Joana (...) é mulher fiel. Em seu coração, jamais deverá a ninguém”<sup>552</sup>, antevê a parteira. Anterior ao discurso premonitório há o primeiro mistério, no qual são citados os astros celestes. Temos:

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas no espelho do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números. (LINS, 2004, p. 72)

---

<sup>551</sup> Num outro momento da narrativa, temos: “O homem perguntou se eu era da família. ‘Pela cor da pele, o senhor vê que não.’ ‘Então vem a título de quê?’ ‘De pessoa amiga. Na mesma bacia com que lavei a finada, dei o primeiro banho em todos os seus filhos.’ ‘Isso não é título.’ ‘Diga à professora que venha ela mesma.’ Berrou, vendo-me ao lado de Joana, que eu ficasse de fora, não admitia negros na capela.” (LINS, 2004, p. 96)

<sup>552</sup> LINS, 2004, p. 74.

A balança, segundo Zoroastro, representa, por um lado, “equilíbrio, justiça, equidade, pacifismo”<sup>553</sup>, e, por outro, “governa as discussões e as guerras”, assim como faz saber os tipos de “inimigos públicos que se pode ter”<sup>554</sup>. A previsão da mulher – em um signo masculino – sobre os irmãos de Joana revela vidas de excesso, caos, intemperança e, quando se trata de Joana, resta apenas que ela jamais seria endividada. Não podemos ignorar que a justiça, regida pela lei, *nomos*, consiste-se, precisamente, em uma relação de equiparação para com uma moral predominante, ou é mesmo uma consequência desta, como diz Nietzsche em sua *Genealogia da moral*, em trecho citado por nós. Entrevemos, portanto, que como não haverá dívida, paridade com algo, necessidade de ressarcimento, é possível que Joana possua liberdade, estando, assim, propícia para um mínimo de acaso. Como a lei deve atuar e assegurar a consistência da *polis* que, por sua vez, é um conjunto de *oikos*, casas, a vida de Joana como contingência, correlativa à *zoé* indomesticável, deve acenar para um espaço fora do *nomos*, empregado, por sua vez, pelo soberano, como o dono do engenho, por exemplo. Quanto às leis, elas reproduzem a exata e incorruptível legislação cósmica, do mundo perfeito dos corpos imateriais. Por isso, ao passar do primeiro para o segundo mistério, temos a passagem da ordem dos corpos celestes às das cidades e casas. Todavia, o excerto cosmogônico realiza uma contraposição:

Um bando de homens faz uma horda, um exército, um acampamento ou uma expedição, sempre alguma coisa de nostálgico e errante; “um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, um aqui, de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições, que estaciona ou cresce segundo suas próprias forças e será talvez destruída, soterrada, e mesmo assim poderá esplender sobre a terra, em silêncio, das trevas, por vias do seu nome.” (LINS, 2004, p. 74)

Em sua *Ética a Nicômaco*, Aristóteles conceituava o justo como o “proporcional”, sendo a violação deste a própria injustiça<sup>555</sup>. Revelando, portanto, o vínculo entre justiça – que não fortuitamente foi representada pela imagem da balança – e simetria, o estagirita enfatiza o papel fundamental do dinheiro para a possibilidade da justeza, uma balança equiparada. Dinheiro se diz em grego *nômisma*, vez que não existe por natureza mas somente por lei (*nómos*)<sup>556</sup>: “deste modo, agindo o dinheiro como uma medida, torna os bens

---

<sup>553</sup> SADOUL, 1975, p. 147.

<sup>554</sup> COURDEC, 1961, p. 54.

<sup>555</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, 1975, p. 325. Texto da antiguidade grega.

<sup>556</sup> *Ibidem*, p. 328. Neste sentido, é importante notar que a origem da lei é sua oposição à natureza. Falar em “leis

comensuráveis e os equipara entre si; pois nem haveria associação se não houvesse troca, nem troca se não houvesse igualdade, nem igualdade se não houvesse comensurabilidade.”<sup>557</sup> Como uma espécie de representação que perde toda a possibilidade de referência, justamente para que toda referência seja possível – uma grande exceção eternamente capaz de ser regra, ou seja, de normatividade infinita –, o dinheiro se adequa à justiça por “dar o que é igual de acordo com a proporção” enquanto a injustiça seria “excesso e deficiência”<sup>558</sup>: aquele o que age injustamente, este, o injustiçado. A justiça seria, também, parte de uma diferenciação ontológica do homem já que, para Aristóteles, “justiça é algo essencialmente humano”<sup>559</sup>, e só pode estar presente em excesso na ordem divina, como privilégio dos deuses.

Antes de propormos qualquer leitura sobre o que estaria implicado na condição de santa de Joana, é preciso notar que a personagem cria um curioso interesse por “duas coisas que não custam dinheiro e lhe causam prazer: acompanhar enterros de crianças; um ninho de escorpiões, no fundo do quintal”<sup>560</sup>, fato este que leva o narrador, neste momento anônimo, a sublinhar a querela entre os habitantes dos arrabaldes do engenho acerca da possibilidade de Joana ter estabelecido “partes com o demônio, pois os aceitamos bem mais facilmente que os anjos.”<sup>561</sup> A referência aos bichos, por sua vez, remete-nos diretamente à casa zodiacal em questão, na qual o escorpião simboliza tanto “a natureza da nossa morte”<sup>562</sup> como “agressividade, violência, tendência mórbida e autodestrutiva.”<sup>563</sup> A aliança de Joana com o mal é, portanto, atrelada, na passagem, à afeição às coisas gratuitas, que não possuem preço, incomensuráveis, como a morte. Se o escorpião pode ser julgado pelo homem como o mal é por não ser um bicho de domesticação possível e que, por isso, afronta o homem, fá-lo sentir medo e impede que reine tranquilamente na natureza, *i.e.*: não há pacto possível com este animal. Por outro lado, há o gosto por ver, de perto, a morte, em sua forma mais insólita: quando ataca, justamente, aqueles que estão em fase incipiente da vida.

A imersão da personagem no obscuro é correlativa ao aspecto insólito de sua vida: Joana é “arrancada à imobilidade e à cegueira por obra de um milagre”<sup>564</sup>, fato este narrado por um viajante anônimo que se extasia pela menina, e, no entanto, anseia antever sua vida, pois, nela, deseja adentrar como um marido ou algoz. Diz o homem: “Desconheço que esta

---

da natureza”, filosoficamente, como percebeu o crítico literário Alexandre Nodari, é um paradoxo.

<sup>557</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, 1975, p. 329.

<sup>558</sup> *Ibidem*.

<sup>559</sup> *Ibidem*, p. 336


<sup>560</sup> LINS, 2004, p. 75.

<sup>561</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>562</sup> COURDEC, 1961, p. 54.

<sup>563</sup> SADOUL, 1975, p. 148.

<sup>564</sup> LINS, 2004, p. 77.

lançada ao som do hino solto pelas mulheres é semente cujos frutos ninguém pode antever e que”, finaliza, “as alegrias serão quase nenhuma ante os sofrimentos, as depredações em nossas vidas, sobretudo na existência de Joana, minha vítima.”<sup>565</sup> A flecha não é outra senão a de sagitário, um signo masculino cujo arqueiro ou centauro “lança a flecha, a flecha cai longe, isto é: no estrangeiro”<sup>566</sup> sendo, portanto, a simbolização, “aos olhos do astrólogo”<sup>567</sup>, do forâneo. O fato de as flechas errantes das mulheres extravazarem os limites da *pólis* desarticulando, por sua vez, a possibilidade da antevisão astrológica é, de certo modo, posta como irrelevante ao homem que se pretende domificador/domesticador de Joana: como sabe sobre seu futuro de miséria, presume torná-la sua vítima. É, talvez, este ímpeto do homem que inspira a alocação do sinal , que é símbolo de Marte, “quente, seco, masculino e maléfico.”<sup>568</sup> Como notamos, há uma grande presença masculina geralmente colocada sob a imagem de um princípio ativo – tal qual o olho de vidro de “Um ponto no círculo” – coercitivo da qual a figura feminina, como uma água fluida, tende, em maior ou menor medida, a escapar.

O testemunho de Totônia, mãe de Joana, acerca do casamento da filha revela que a existência da protagonista se inclina menos à administração da vida que à fruição desta. A narrativa não nos permite ter certeza que Jerônimo José, que desposa a moça, é o estrangeiro de outrora; todavia, a única preocupação da mãe, neste momento, é quanto a possibilidade de prazer carnal da filha: “maldei se Joana sentia mesmo prazer, prazer de mulher, em deitar-se com ele (...)”<sup>569</sup>, ao se referir a Jerônimo. Daí, conclui a senhora que “essa pode ser a razão de minhas outras filhas viverem tão nos sombrios, Suzana enveredada na luxúria, Filomena aduncando o nariz e as unhas na avareza, Lucinda irada com todos, até contra mim (...)”<sup>570</sup>. Então, a velha se indaga: “por que hão de nascer numa tendência de carne, sobre a qual no fim das contas ninguém tem governo, e não no teu modo habitual de agir, na tua falta de pulso, aqueles erros tão graves?”<sup>571</sup> A consciência da personagem oscila, como se vê, entre o julgamento da intemperança dos filhos como corolário da natureza do homem (tendência da carne, sobre a qual ninguém tem governo) ou fruta de sua omissão enquanto mãe (falta de pulso). Este peso na consciência instaura-se, curiosamente, em um “domingo de carnaval” – onde Jung via a manifestação da sombra –, com os sons dos “tambores, os bombos, os

---

<sup>565</sup> LINS, 2004, p. 77.

<sup>566</sup> SADOUL, 1961, p. 148.

<sup>567</sup> *Ibidem*.

<sup>568</sup> COURDEC, 1975, p. 46.

<sup>569</sup> LINS, 2004, p. 81.

<sup>570</sup> *Ibidem*.

<sup>571</sup> *Ibidem*, p. 81-82.

violões, as flautas e os ganzás” que, talvez, tenham exercido alguma influência na conclusão derradeira de Totônia, qual seja: “o homem vê o sol, mas não o sol aos homens; e que as pessoas, quando felizes, têm direito às suas alegrias, pois cada qual há seus dias de lágrimas e o pranto de um nem sempre é o de todos.”<sup>572</sup> Estamos, aqui, no quinto fragmento, correspondente, portanto, ao signo de aquário, prefigurado no emblema inicial e imediatamente procedido pela figura de um ponto dentro no círculo  $\odot$ , simbolização alquímica/zodiacal da pureza e da eternidade por excelência. Antes do símbolo temos, como cosmogonia, o ímpeto de um sujeito não determinado assumindo que “desejaria ter talvez”, diz o texto, “a definição das pedras; e nunca se define. Invisível. Visível. Trespasável. Dura. Inimiga. Amiga”: está posta, portanto, a questão da essência da matéria, do fundo da forma. Contudo, tal essência é colocada na figura de um peixe, um ser originário, origem de todos os outros: “Então este peixe, verde e ramal, de prata e sal, dele próprio se nutre? Bebe a sua própria sede? Come sua fome? Nada em si mesmo? Não saberemos nada sobre esse ente fugidio, lustral, obscuro, claro e avassalador. Tenho-o nos meus olhos, dentro das pupilas. Não sei portanto se o vejo; se é ele que se vê.”<sup>573</sup> A confusão entre sujeito e a matéria torna indiscernível o visto daquilo que vê, o objeto do conhecimento/visão e a imagem que dele se faz. Talvez esta lógica subjaza o pensamento de Totônia cujo desenlace sublinha a inexistência de um sol a observar impassível os homens, pois, assim como nós, o sol é matéria e possivelmente não há um princípio transcendental – um grande olho – além de toda *physis*, sobre a qual, por sua vez, ninguém tem governo.

Se, por outro lado, supusermos a inserção do ponto no círculo como a absorção do princípio passivo pelo ativo, José Jerônimo angariando Joana para uma relação matrimonial, teríamos, novamente, um fracasso. “Mas nem sempre a casa é onde está o marido”<sup>574</sup> era o que Jerônimo ouvia de Joana perante sua proposta de emprego na Amazônia feita pela empresa *Great Western*, a qual o processa, posteriormente, acusando-o de incendiário. A protagonista, logo, vive toda sua vida após o casamento longe de Jerônimo que teria ido ao Pará para destruir a floresta. Se a personagem masculina era o estrangeiro que faria de Joana sua vítima, ele resta apenas como homem impotente que, após anos de distância, volta ao sertão e diz: “Joana, vim morrer em casa”.

O falecimento do homem é espreitado por “mascarados” contemplando “o morto no

---

<sup>572</sup> LINS, 2004, p. 82.

<sup>573</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>574</sup> *Ibidem*, p. 83.

caixão” que é, por sua vez, “todo veias, tem olhos roxos, patas sangrentas.”<sup>575</sup> Indiscernível da figura de um animal, o homem morto revela o fim do qual nenhum ser vivente escapa. É a morte, finalmente, a grande personagem do emblema subseqüente ao enterro de Jerônimo, no qual é aventado que, por não existir outra coisa como finalidade última senão ela própria, o falecimento consta como o grande agente do qual nenhum ser escapa de ser afetado, assim como o sentido final de qualquer empreitada da vida. Temos:

#### *SEXO MISTÉRIO*

- Que faz o homem, em sua necessidade?
- Vara e dilacera. Mata as onças na água, os gaviões na mata, as baleias no ar.
- Que inventa e usa, em tais impossíveis?
- Artimanha e olho, braço e barão, trompas e cavalos, gavião, silêncio, aço, cautela, matilha e explosão.
- Não tem compaixão.
- Não. Tem majestade.
- Com necessidade?
- É sua condição.
- Acha sempre a caça? A pesca? Com sua rede escura, sua flecha clara, seu anzol de fogo, seu duro arcabuz, descobre o animal no voo, na sombra, no abismo?
- Não todas as vezes. E no fim lhe sucede ser executado.
- Por qual maior algoz?
- A morte, que devora, com seu frio dente, pesca e pescadores, caça e caçadores. (LINS, 2004, p. 84-85)

O excerto é especialmente interessante, pois, tal qual o olhar do gato de “O pássaro transparente” e nas citações dos animais em “Um ponto no círculo”, a natureza figura não apenas como sorte de negatividade, mas como algo positivo, presença sobre a qual, no caso, o homem, ao invés da compaixão, comporta como majestade, *potestas*. Soberania esta cuja incumbência direciona-se a matá-la em detrimento do convívio, da coexistência, como se fosse possível a vida sem os demais seres, sem a natureza, sem o mundo. Todavia, o trecho alerta que se o civilizado visa exclusivamente dominar e subjugar os animais – que ganham aspectos fantásticos, vez que baleias voam, o que torna a positividade uma presença ausente, não completamente redutível à ideia, paradoxal –, ao final, com o advento da morte, o homem se tornará a caça, a pesca.

Em determinada ocasião de seu estudo, Jacques Sadoul retoma um excerto da obra de Tycho Brahe, professor de Johannes Kepler, considerado pelo francês como “um dos três grandes astrônomos-astrólogos que marcam o apogeu desta arte após Ptolomeu”. Brahe, que

---

<sup>575</sup> LINS, 2004, p. 84.

escrevia na Dinamarca do século XVI e, portanto, sob a égide do cristianismo e da ciência renascente, apesar da imensa fé na astrologia, já entendia os astros como natureza, e não vontade da perfeita ordem divina. Por isso, ele tentava abjurar o homem do determinismo imputado pela domificação, alertando que “o homem concentra em si uma influência bem maior do que a dos astros; vencerá as influências se viver segundo os ditames da justiça.”<sup>576</sup> “Porém”, pondera o cientista, “se obedecer a suas irrefletidas tendências, se descer ao nível das feras e dos animais vivendo como eles – o rei da natureza não governará mais: será governado pela natureza”<sup>577</sup>. É preciso notar, todavia, que a fé irredutível de Brahe na astrologia se dava pelo entendimento que ela poderia servir para prever o “destino dos povos”, assim como anunciar nascimentos e mortes de soberanos. É provável que o único sujeito capaz de exterioridade ao regimento astrológico fosse o príncipe. Portanto, a denúncia de Lins quanto ao papel do homem frente a natureza mostra a face oculta da concepção de Brahe, a saber, de que a soberania é a contraface do ecocídio fruto da obnubilação, pelo homem, do seu destino, a morte. Então, se a astrologia tem uma função de administração do sensível humano e controle da natureza em geral, Lins pode tê-la resgatado para evocar nos astros o que são: natureza. Além de abrir na atribuição de bichos aos planetas um fundo animista que é bem provável que tenha, em algum momento, existido, como especula Hoffmann ao sublinhar serem os animais atribuídos aos astros “adorados pelos povos antigos”<sup>578</sup>. Não é por acaso que a exortação da morte como princípio último se dê na casa pisciana, na qual temos enfatizado a mutabilidade das coisas, sua inerente transformação, o que se opõe, por sua vez, à perenidade da perfeição da ordem cósmica. Portanto, os signos e animais adquirem função de suplemento<sup>579</sup>, ou seja, não uma adição ou falta, mas coexistência polissêmica que, todavia, revela entaves políticos/ontológicos subjacentes ao núcleo significativo de cada casa zodiacal.

Se Bachofen colocou a pureza solar sob a insígnia do patriarcado, é preciso notar que Joana é irredutível aos pretendentes, a grande maioria deles senhores de engenho do sertão nordestino. Podemos testemunhar tal situação quando do relato da volta de um ex-aluno de

---

<sup>576</sup> BRAHE *apud* SADOUL, 1961, p. 58.

<sup>577</sup> SADOUL, 1961, p. 58.

<sup>578</sup> HOFFMANN, 1981, p. 11.

<sup>579</sup> DERRIDA, 2004, p. 203-204. Diz Jacques Derrida acerca do suplemento: “A metafísica consiste desde então em excluir a não-presença ao determinar o suplemento como exterioridade simples, como pura adição ou pura ausência. É no interior da estrutura da suplementariedade que se opera o trabalho da exclusão. Paradoxo é anular-se a adição ao considerá-la pura adição. O que se acrescenta não é nada, pois se acrescenta a uma presença plena a que é exterior. [...] O conceito de origem ou de natureza não é pois senão o mito da adição, da suplementariedade anulada por ser puramente aditiva. E o mito o apagamento do rastro, isto é, de uma diferença que não é nem ausência nem presença, nem negativa nem positiva.”



Joana – que era professora em uma pequena escola do interior – cuja imagem de um tridente o vincula, ainda que erroneamente, ao demônio, pois, diz o garoto que “viam-me, decerto, como nunca fui”, arremata: “barbas de bode, cascos, cheiro de enxofre”<sup>580</sup>. O rapaz volta à cidade quando adulto para rever a ex-professora e fazê-la sua esposa, não sem antes se deitar com ela ou estuprá-la, o que permanece indescidível no conto. Enquanto isso, um dos filhos e a mãe de Joana morrem, até que o homem decide ir embora e conclui: “acabei achando que Joana Carolina foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério.”<sup>581</sup> Tal qual o algoz de “Conto barroco”, o rapaz de claros objetivos confessa sua vida exaurida de imaginação, para a qual Joana é sorte de sopro anímico. É preciso lembrar que o “*daimon*”, como coloca Flavio Cuniberto, “é aquilo que os latinos chamariam de *numen*: o divino em sua acepção impessoal, uma pura potência à qual a estirpe dos homens está sujeita.”<sup>582</sup> Assim, “há na demonicidade um aspecto residual, como vestígio luminoso, no qual convergem e chegam a coincidir as duas semânticas (...): aquela da disseminação (também da destruição) e aquela da luz ou da chama.”<sup>583</sup> Portanto, Joana parece reintroduzir os demônios – outrora ausentes pela extirpação dos mistérios – no mundo do homem, ou seja, recheiar sua vida de enigmas – onde as coisas sempre estão para além de si mesmas –, de um sopro de numinosidade, tal como fazem as sociedades ameríndias ressaltados por Eliade. Vê-se, portanto, que a personagem é reduzida à condição do demônio tal qual consta na concepção cristã: toda sorte de luminosidade telúrica corporal aglutinada sob a sombra do mal oposta à extrema pureza suprassensível. Resta, assim como em “Conto barroco”, uma espécie de máquina, capaz de reduzir infinitamente o mundo à servidão utilitária.

A mesma situação de recusa de Joana se repisa no episódio da fuga do jovem casal de um engenho, cuja história é inscrita na casa geminiana, imagem da mancebia. Cristina e Miguel são indicados pelas figuras do triângulo e do círculo, respectivamente, e o patriarca Antônio Dias, pai da moça, devido a herança de três engenhos que ficará à prole, “queria casar a filha com quem ele quisesse”: para tanto, Miguel deve morrer.<sup>584</sup> Joana atua como um princípio de possibilidade de vida onde ela parece não mais ser possível: conversa com capangas e o casal e salva a pele deste. O patriarca abonado a pede em casamento e ela recusa.

Assim, a protagonista, cuja cada passagem da vida vem do relato de alguém, muitas

---

<sup>580</sup> LINS, 2004, p. 85.

<sup>581</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>582</sup> CUNIBERTO, 2014, p. 108.

<sup>583</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>584</sup> LINS, 2004, p. 99.

vezes um cronista desconhecido, marca uma posição ética em favor das formas de vida, de fruição do corpo e insubmissão ao poder. Assim como se mostra contrária ao acúmulo material. É neste sentido, podemos propor, que seu microcosmos toca o cosmos e os planetas: no caos, na perda e na despesa. Esta posição é, por sua vez, derivada, em alguma medida, do seu enredamento no mundo, tal qual o de suas filhas, que entendiam os animais como “quase nossos irmãos, esses dois bichos (o carneiro e a ovelha): falávamos com eles, vivíamos juntos e, quando o frio mais cru, dormiam em nossas camas.”<sup>585</sup> Para exemplificar, podemos continuar com a imagem do carneiro trazida pelas filhas e notar que, justamente no *domus* do carneiro, de cujos pelos se fazem as linhas que atam os nós, que micro e macro espaço são colocados em contato:

Os que fiam-se unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ linhagem dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das LÃ LINHO CASULO ALGODÃO LÃ a seda, era como se ainda estivessem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo a ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos LÃ TRAMA CROCHÊ DESENHO LÃ humanos, iluminados pelo espírito do homem. (LINS, 2004, p. 89)

Em acordo com o trecho, o domínio da ordem perene é propriedade humana por excelência, vez que “é como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoais e carneiros, casulos, campos de linho novamente surgissem, com uma vida menos rebelde, porém mais perdurável.”<sup>586</sup> O discurso sobre a preensão é interrompido, como vemos, por substantivos colocados de maneira desordenada, aventando o princípio de caos em cada organização e ironizando o próprio sentido para o qual o trecho supracitado, em seu conjunto, aponta, qual seja: trazer as coisas à claridade por meio da ordem a partir da qual elas advêm humanas, ou melhor, iluminam-se com o espírito do homem. Este tipo de procedimento é também destinado às palavras. Com a disposição tipográfica/visual estabelecendo os vocábulos “palavra capitular palimpsesto grafia hieróglifo pluma códice livro pergaminho alfabeto papel pedra estilete iluminura escrita” à margem esquerda do texto, o emblema – que também podemos entender como mitologia – geminiano ressalta: “porque nenhum gêmeo é igual ao outro; só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo. Assim”, diz o texto, “gêmea inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece, é o centro, é a invariante, não

---

<sup>585</sup> LINS, 2004, p. 92.

<sup>586</sup> *Ibidem*, p. 89.

se contagiando da flutuação que a circunda e salvando o expresso das transformações que acabariam por negá-lo.”<sup>587</sup>

E por que pensar Joana como sinédoque do *caosmos*? Porque ela é o centro da narrativa, a invariável, seu nome é a palavra que permanece mesmo com toda a flutuação que circunda. Todavia, a realização do seu retrato, ou retábulo, por distintas vozes enunciativas – dentro das quais seus inimigos, desconhecidos e anônimos estão inclusos –, constitui uma imagem heterogênea, de um sujeito conflituoso, perpassado por desejos que se atravessam, contradizem-se, afinam-se, dispersam-se. Por isso, embora figure como princípio de injunção e permanência em meio a um grande quadro heterogêneo, revoltado e multiforme, Joana não pode ser concebida simplesmente como a ordem que repousa clareando e concedendo luz espiritual ao mundo múltiplo que a cerca. Joana, ao contrário, é como os substantivos em caixa alta (“FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ LINHO CASULO ALGODÃO TRAMA CROCHÊ DESENHO”) que cortam e atravessam histórias distintas – o namoro de Miguel e Cristina, por exemplo –, propondo imaginação onde a realidade tornava-se inimaginável, onde a ordem parecia não poder ser rompida, onde a objetividade massacrava as subjetividades, as formas de vida. Joana como centro, portanto, não reflete um princípio de proporção, mas de excesso e falta, de despesa. E é assim que ela segue: como algo incaptável que não rumo à beatificação, mas à morte.

Durante um diálogo, uma amiga de Joana lhe diz que “a velhice é feito um caranguejo, não envelhecemos por igual. Ela vai estendendo, dentro de nós, suas patas. Às vezes, começa pela espinha, outras pelas pernas, outras pela cabeça”<sup>588</sup>. As palavras da amiga servem de prelúdio (ao) e imagem do processo que começa a se instaurar no corpo da protagonista:

Em Joana, esse caranguejo estendeu de uma vez as suas patas. Atacou-lhe os rins e o rosto, as articulações, os dentes e a memória, a digestão, a audição, o sono, arrancou-lhe quase todas as poucas amizades, levou Nô e Álvaro, mortos antes da mãe, arrebatou Suzana, Filomena, Lucina, atingiu-a de quase todos os modos possíveis. (LINS, 2004, p. 107)

Neste momento, não há “alquimia, de álgebra, de mágica” que permitiria “uma vida menos rebelde, porém mais perdurável”, a promessa da existência como puro espírito. Tudo é corroído pelo tempo. Antevendo, portanto, sua morte, Joana resolve se confessar com um padre. O que ela nos revela neste ensejo extingue qualquer possibilidade de santificação ou

---

<sup>587</sup> LINS, 2004, p. 98.

<sup>588</sup> *Ibidem*, p. 107.

inclusão de Joana nos moldes de São Paulo e demais ditames cristãos. Ela assume: “muitas vezes desejei matar” e “também devo ter feito injustiças. Devo ter feito.”<sup>589</sup> Se o sinal da cruz usado por Osman Lins no ensejo deste diálogo propõe identificar a presença do sacerdote, podemos lembrar que ele é o mesmo usado pela filologia para demarcar “palavras que o editor considera corruptas.”<sup>590</sup> Joana, portanto, não deslinda uma verdade iluminadora no momento de sua morte; apenas o padre vê uma “ressurreição fugaz, mais perturbadora que a dos mortos” que, no entanto, é instantânea e imediatamente procedida pelo testemunho do homem exprimindo: “essa face pretérita esvaíra-se, subsistindo apenas seus resíduos, seu pó”<sup>591</sup>.

O pó, a morte, o tempo, a destruição, a transformação, a passagem: a perda de centro, de referência, de proporção. A morte é imensurável, seu nome nomeia o nada, aquilo sobre o qual pouco se pode falar. E é nesta última cena que a “horda dos sem nome”, “nostálgica e errante”, sem casa, sem referência, ou, como diz o texto, a horda dos “nós, os ninguéns da cidade”<sup>592</sup>, levantam-se para o enterro de Joana. É também neste momento o excesso irrompe no texto, no qual a natureza, os homens, as coisas, convulsionam-se em assimetria, e as próprias palavras advêm indomesticadas, indomáveis como a vida, a *zoé* que, por sua vez, jamais se apartou do homem. Joana é esta imagem: a imagem do silêncio no qual se inscreveu mundos e vida inteiras.

Tarda o Esperado, e os pedaços desses mundos, desses imóveis convivas sem palavras, vão sendo devorados. Humildemente, Joana Carolina toma o seu lugar, as mãos unidas, entre Prados, Pumas e Figueiras, entre Açucenas, Pereiras e Jacintos, entre Cordeiros, Gamboas e Amarílis, entre Rosas, Leões e Margaridas, entre Junqueiras, Gallos e Verônicas, entre Martas, Hortências, Artemísias, Valerianas, Veigas, Violetas, Cajazeiras, Gamas, Gencianas, entre Bezerras, e Peixes, e Narcisos, entre Salgueiros, e Falcões, e Campos, no vestido que era o das tardes de domingo e penetrada do silêncio com que ficava sozinha. (LINS, 2004, p. 117)

---

<sup>589</sup> LINS, 2004, p. 111.

<sup>590</sup> WEST, 2002, p. 106.

<sup>591</sup> LINS, 2004, p. 111.

<sup>592</sup> *Ibidem*, p. 113.

#### 2.4.1 Excerto teórico: alguns cárceres da Grécia

I. O décimo mistério do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, ao qual a insígnia de câncer é subjacente, além de retratar o advento do tempo na vida da Joana por meio da descrição do desenlaçamento de sua velhice – o caranguejo que lhe corrói o corpo, como mostrado –, após uma longa descrição da natureza (“continentes e ilhas”, “acerados picos”, “planícies”, “cordilheiras”, “vales”, “dunas”, “falésias”, “terremotos”, “vulcões”, “lodo”, “relva”, “flores”, “os bichos do chão” etc.) salienta que a vida da matéria terrena se dá no “rolar das estações, dentro de uma estação mais ampla, civilizações inteiras florescendo e morrendo em um só Outono gigantesco, em um só Inverno de milênios.”<sup>593</sup> Este tipo de descrição é interessante pois Lins coaduna uma espécie de história natural, geológica – mais que uma cosmológica ou mitológica –, com a história do homem, ou de apenas um ser humano, na maioria das vezes anônimo ou um qualquer, como Joana e os “ninguéns da cidade” (um “eu” do qual parte do cosmos). Este trecho, por outro lado, também nos remete a uma específica passagem destinada a abordar a astrologia presente no livro de Louis Rougier. Trata-se d’*A religião astral dos pitagóricos*, um dos estudos mais importantes para o escritor nordestino. Baseado em Porfírio – “que se inspira em uma exegese pitagórica, o que Homero teria querido simbolizar com sua descrição do antro de Ítaca ou grota das Ninfas”<sup>594</sup> –, o estudioso salienta que foram designados pela antiguidade como “portas do Céu os dois polos opostos pelos quais a Via Láctea corta o zodíaco”, *i.e.*, “dois pontos extremos que limitam o curso do sol”, quais sejam: “o trópico do inverno sob o signo de Capricórnio e o trópico do verão sob o signo de Câncer. Pela porta de Câncer”, diz Rougier, “chamada porta dos homens, se faz a queda das almas sobre a Terra”, já “pela porta de Capricórnio, chamada porta dos deuses, se faz o retorno das almas do éter divino”<sup>595</sup>. De tal sorte, o processo de domificação deve se instaurar devido ao fato de o homem “ter sofrido a atração enganosa da matéria” a partir da qual “a alma, tomada de vertigem, perde as suas asas. Cai pelo trópico de Câncer para a constelação de Leão. Entre Câncer e Leão, ela bebe na taça de Baco, que é a taça do esquecimento e da embriaguez sensível.”<sup>596</sup> Doravante, “possuída pela desordem inerente a toda matéria, (a alma) vacila e perde sua forma esférica, aquela da natureza divina, para alongar-se e esticar-se em um tronco de cone, como um foguete que torna a cair.”<sup>597</sup> Ela,

---

<sup>593</sup> LINS, 2004, p. 105.

<sup>594</sup> ROUGIER, 1990, p. 76.

<sup>595</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>596</sup> *Ibidem*.

<sup>597</sup> *Ibidem*.

assim, começa a correr “ao longo do Zodíaco até as esferas planetárias inferiores: de cada uma das órbitas planetárias ele empresta um vestimento etéreo e uma faculdade correspondente.”<sup>598</sup> Neste momento, o homem está condenado a uma “eterna escravidão” devido à união da alma a um “corpo de carne”, até que, após “expiar em sua vida presente as faltas da sua vida anterior” – livrando-se, portanto, da “roda de renascimentos”, um “eterno” retorno que, então, encontra seu fim – ele deverá realizar uma odisséia em sentido inverso para ser “lavado” e “purificado” pelas tempestades e fogos atmosféricos. Finalmente, “ele abandona à Lua seu corpo purificado” – esta era a última casa da descida telúrica, na qual a alma adentrava o corpo – para “penetrar na porta de Capricórnio, branca, esférica e nua no coração cantante das estrelas.”<sup>599</sup>

O outono está entre a primavera e o inverno, e poderíamos especular que Osman Lins estaria se referindo à vida como oscilação entre sensível e inteligível. No entanto, o escritor incumbe o ciclo da vida na terra também como “grande Inverno”, o que impede que uma dialética entre o polo negativo e o positivo seja instaurada. Por outro lado, levamos em conta que neste mistério estamos na porta de câncer, que se refere precisamente ao advento do tempo por meio da velhice que destrói o corpo de Joana. E sua ressurreição relatada pelo padre – subsequente à confissão que explicita o caráter profano e errático de sua vida – é instantânea, restando, posteriormente, apenas sua morte sem sentido ulterior. Para Osman Lins o perene (o grande Inverno) é o efêmero (a embriaguez) sensível? É uma das nossas hipóteses.

Como a história geológica, ou cósmica, toca a vida ordinária – e dos cidadãos ordinários – sublinhamos, conforme infere Rougier, que o processo de domificação – a entrada na casa de Capricórnio – propõe elevar a alma à pureza por meio da extirpação de qualquer vínculo com o corpo, mas, também, elevar o homem à condição de “poeta, de artista e de filósofo”<sup>600</sup>. Isto quer dizer que a domificação produz, outrossim, um efeito imediato, neste mundo, a saber: alocar o homem numa categoria qualificada segundo a tradição grega, justamente aquela inversa a de Joana e os “ninguéns da cidade”, a ralé. Objetar-se-á que Joana era professora: mas sabemos que ensinar crianças em escolas do sertão nordestino representado neste conto pouco se assemelha ao refinamento do porte de “poeta” ou

---

<sup>598</sup> Diz Rougier: “De Saturno, a inteligência discursiva; de Júpiter, a vontade militante; de Marte, o humor combativo; do Sol, os sentidos e a imaginação; de Vênus, a impulsão dos desejos; de Mercúrio, o dom da palavra; da Lua, que é o sedimento da matéria celeste, o princípio que permitirá a seu veículo, a partir de então aumentado, unir-se a um corpo de carne.” (ROUGIER, 1990, p. 75)

<sup>599</sup> ROUGIER, 1990, p. 76.

<sup>600</sup> *Ibidem*, p. 75.

“filósofo” a que se refere aqui. Aliás, tal condição não se conecta fortuitamente à pureza da alma, apesar daquela se referir a homens de corpo que pisam sobre o chão, pois a domificação, para Rougier, é uma das ramificações do entendimento de Pitágoras acerca do cosmos enquanto bipartição, concepção esta continuada, ainda que com respectivas especificidades, por Platão e Aristóteles. Tal parecer, para Rougier, consistiu-se em “um quadro maravilhosamente apropriado para acolher a visão do mundo das economias de salvação e das religiões de mistério do Oriente mediterrâneo.”<sup>601</sup> Assim, segundo o estudioso, o ocidente e grande parte do oriente pôde fazer pairar sob os princípios basilares de suas antigas mitologias um “conflito de dois princípios”, quais sejam: “o do Bem, cercado das milícias celestes, e o do Mal, com suas coortes infernais.” “O mundo celeste” seria o “império do primeiro”, já “o mundo sublunar, submetido à necessidade, à corrupção e à morte, é o domínio maléfico”, “do segundo.”<sup>602</sup> À alma irracional (*psyché*), contrapor-se-ia a alma racional (*noûs*).<sup>603</sup> Esta “crença a na imortalidade celeste da alma” promovida pela substituição da “sobrevivência das sombras (...) no Reino subterrâneo dos mortos” pela “ideia de uma alma de essência celeste” exilada no “mundo baixo” e destinada a retornar a imortalidade junto aos deuses siderais, transfere os “órficos das entranhas da terra para o campo das estrelas e fez do Reino dos Mortos o Reino dos Céus.”<sup>604</sup>

Mas não é só. O procedimento pitagórico, para Rougier, teve seu êxito assegurado pela comunhão de mitologia com aquilo que se começava a conceituar como conhecimento ou ciência – que tanto para Platão quanto Aristóteles, diferia-se da opinião. Isto se deve à pretensa “possibilidade de explicar os movimentos caprichosos dos planetas como simples ilusão de ótica, resultante da combinação geométrica de movimentos simples” que “forneceu razões científicas para crer no caráter divino dos astros, na dualidade do mundo, no parentesco das almas e dos astros, (...) de onde resultou a origem celeste das almas.”<sup>605</sup> O conhecimento se insere na esfera supra-sensível, extra-mundana, e, no entanto, deve incidir sobre a comunidade (as vidas sensíveis) para separar alguns da ralé, mostrando que algo

---

<sup>601</sup> ROUGIER, 1990, p. 98.

<sup>602</sup> *Ibidem*.

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>604</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>605</sup> *Ibidem*. Diz o pesquisador: “Formulada pelos pitagóricos, desenvolvida nos mitos alados de Platão, sistematizada na filosofia primeira de Aristóteles proclamada como evangelho no *Epinomis*, exposta por Cícero sob a forma de apocalipse neopitagórico no *Sonho de Cipião*, ensinada por Anquises nos versos do Livro VI da *Eneida*, celebrada como o testamento religioso do helenismo, cantada no fim do Paganismo, nos Versos de Ouro de Hierocles, infundida, sucessivamente, nas economias de salvação orientais, o Essenismo, o Gnosticismo, o Mitriacismo, o Cristianismo, o Maniqueísmo e o Islamismo, essa religião foi, durante mais de dez séculos, a verdadeira fé das elites ribeirinhas do Mediterrâneo. Sobreviveu ao triunfo do Cristianismo. Atravessou a Idade Média e inspirou a Divina Comédia, não recebendo seu golpe de misericórdia senão da nova Astronomia de Kepler e da Mecânica moderna de Galileu e Newton.” (ROUGIER, 1990, p. 9)

associado à ideia de morte (no caso, vida eterna) organiza a vida. O olho de vidro (dispositivo tecnológico e fenomenologia), a astrologia, a alquimia, a escrita, acúmulo, a reificação, a trindade cristã se mostraram, em Osman Lins, métodos com este sentido. Mas aqui há um detalhe chamado política, pois se pretende ordenar não os indivíduos tomados separados, mas os considerando entre si. E o ensejo é pertinente: “O retábulo” a apresenta a miséria de “Joana e os ninguéns da cidade”, assim como sublinha a capacidade da astrologia de controlar tanto o corpo quanto a comunidade, uma vez que era antevisão dos soberanos.

Na citada carta que o anônimo astrólogo enviara à Couderc e este reproduzia em seu estudo tão caro a Lins, era salientado que o Zodíaco traz o termo *zoé*, que o astrólogo afirmava ser utilizado para designar “vida”; aquilo que Osman Lins chamava ou de “desordem”, ou de “bicho indomesticável”. O *zôon*, ou *zoé*, portanto, consta, também, na definição de Lins de vida e, como já dito, o Zoroastro é sua inserção no *domus* (latim)/*oikos* (grego) zodiacal por meio do controle dos humores. Mas o vínculo entre esta *zoé*, “bicho indomesticável”, ou “tendência de carne, sobre a qual ninguém tem governo” – expressão da mãe de Joana – e a política, que é o nosso foco neste momento, remonta não apenas à astrologia (o governo futurólogo dos soberanos), mas funda a mais importante definição de homem construída pelo ocidente, qual seja, “o homem é o animal cívico”<sup>606</sup> (o termo seria *politikòn zôon*<sup>607</sup>), conforme *A Política*, de Aristóteles. Devemos ter em mente que o estagirita propala esta obra justamente por já se ter havido com a “felicidade do indivíduo” (*Ética a Nicômaco*). Além disso, era necessário demonstrar que a diferença entre um “magistrado da república” e um “senhor” ou “pai de família”<sup>608</sup> não era redutível ao número de súditos. Se o governo doméstico é realizado por uma só pessoa, o governo civil, aparentemente em contraposição, “pertence a todos que são livres e iguais”<sup>609</sup> e podem “votar nas Assembleias”<sup>610</sup>.

Mas há um ponto de contato entre senhor e magistrado que era fundamental conhecer, qual seja, a autoridade: “a primeira é a da alma sobre o corpo; a segunda exerce sobre as paixões humanas o poder da razão.”<sup>611</sup> Por isso, entre “alma e corpo, entre o homem e o animal, existe a mesma relação; isto é, todos os que não têm nada de melhor para nos oferecer do que o uso de seus corpos (...) são condenados pela natureza à escravidão.”<sup>612</sup> De tal sorte,

---

<sup>606</sup> ARISTÓTELES, *A política*, 2006, p. 5. Texto da antiguidade grega.

<sup>607</sup> AGAMBEN, 2010, p. 10.

<sup>608</sup> ARISTÓTELES, *A política*, 2006, p. 1.

<sup>609</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>610</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>611</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>612</sup> *Ibidem*.



afirma o estagirita: *o Estado também “precisa de temperança (grifo nosso)”*<sup>613</sup>.

“A temperança deve relacionar-se com os prazeres corporais”<sup>614</sup>, coloca Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco* e, atribui-se a qualidade de intemperante a “espécie de prazeres que é compartilhada pelos outros animais”<sup>615</sup>, como o tato e o paladar. Se estes deveriam servir para a “discriminação de sabores”, no caso dos intemperantes “só interessa o gozo do objeto em si, que sempre é uma questão de tato, tanto no que toca ao comer como ao beber e à união dos sexos.”<sup>616</sup> Então, como arremata o estagirita, a intemperança “parece ser justamente o motivo de censura porque nos domina não como homens, mas como animais.”<sup>617</sup> Ao passar para a *pólis*, a defesa que o pensador faz do emprego da lei – a pura objetividade em detrimento da subjetividade – passa por esta questão: “querer que o espírito comande equivale a querer que o comando pertença a Deus e às leis. Entregá-lo ao homem é associá-lo ao animal irracional. Com efeito”, diz o estagirita, “a paixão transforma todos os homens em irracionais. (...) A lei, pelo contrário, é o espírito desembaraçado de qualquer paixão.”<sup>618</sup> Aliás, deve-se considerar que para Aristóteles a cidade deveria ter apenas *um* magistrado. A cidade, por fim, submetida ao *theos*<sup>619</sup> prescinde da temperança, controle das paixões, *i.e.*, do animal que há no homem, controle este que deve incidir sobre o sujeito tomado separado e nas outras instâncias: no *oikos* – mulher, criança e escravos são intemperantes, não são “senhores de si” – e na *pólis*.

A questão é que a diferença entre *oikos* e *pólis* traçada por Aristóteles advém de sua crítica à unidade que Platão queria imputar à cidade, ou seja, não nos parece que tenha algo a ver com elogio da multiplicidade<sup>620</sup>. A igualdade platônica vituperada pelo estagirita provém justamente de um determinado efeito da temperança, uma vez que ela “faz com que soem em

---

<sup>613</sup> ARISTÓTELES, *A política*, 2006, p. 68.

<sup>614</sup> *Ibidem*, *Ética a Nicômaco*, 1973, p. 295. Texto da antiguidade grega.

<sup>615</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>616</sup> *Ibidem*.

<sup>617</sup> *Ibidem*.

<sup>618</sup> ARISTÓTELES, *A política*, 2006, p. 153.

<sup>619</sup> Afirma sobre sua ideia de deus: “afinal, como é possível haver ordem no universo sem que haja algo eterno, independente e permanente?” (ARISTÓTELES, *Metafísica*, 2006a, p. 268).

<sup>620</sup> Poderíamos pegar a geometria, tão cara a Osman Lins, como exemplo. Platão, em conversa com o estrangeiro, diz que se a “geometria é o conhecimento daquilo que é sempre”, “de forma alguma” seria aconselhável que “os cidadãos de tua bela cidade se mantenham afastados de sua geometria” (PLATÃO, *A república*, 2006, p. 285). No entanto, Aristóteles realiza uma grande objeção, em sua *Metafísica*, àqueles que “sustentam que o número matemático constitui a realidade primária”, uma vez a matemática “gera uma substância após a outra, atribuindo distintos princípios a cada uma”, subtraindo, portanto, “a coesão da substância do universo” e oferecendo, por fim, “uma multiplicidade de princípios.” (ARISTÓTELES, *Metafísica*, 2006a, p. 314) Daí, conclui o filósofo com uma frase de Homero: “o mundo, porém, não deve ser mal governado. O governo de muitos não é bom; que um seja o governante.” (ARISTÓTELES, *Metafísica*, 2006a, p. 314)

uníssonos completos as vozes dos mais fracos, dos mais fortes e dos medianos”<sup>621</sup> e, por isso, ela deve “governar na cidade e também no íntimo de cada um (grifo nosso).”<sup>622</sup> Doravante, a questão de Aristóteles era: “que vantagem terão os chefes?”<sup>623</sup>. Portanto, se o ponto é que a temperança deve governar a cidade e no íntimo de cada um, nos parece que há concordância entre os dois filósofos. Como n’*O banquete* Platão salientava que por meio do exercício do conhecimento “o mortal participa da imortalidade tanto no corpo como em todos os outros aspectos, embora o imortal esteja situado em outro nível”<sup>624</sup>, não nos deve causar surpresa que na *República* ele coloque que o “temperante chega-se ao divino e semelhante aos deuses”<sup>625</sup>, uma vez que a “ciência nada admite que seja sensível.”<sup>626</sup>

Seja em Jung ou em Ghyka e sua pesquisa acerca dos números, de Rougier sobre “a religião astral dos pitagóricos”, no estudo sobre a alquimia de Lenep, na astrologia, no referido texto de Rougier, enfim, em quase toda bibliografia na qual Lins se apoiou era possível inferir que o excesso, a intemperança, o sensível era colocado sob o matiz selvagem, in-consciente, ou seja, do não-saber, como dizia o próprio Lins. Então, o fato de ter coadunado esta *parte maldita* à natureza e aos bichos – assim como ir às sociedades indígenas em busca de uma cultura que se soubesse lidar com o que nunca deixamos de ser – é compreensível. O que parece profícuo e, em alguma medida, distinto no projeto do pernambucano, é não apenas o ato de retirar a proximidade entre *zoé* e *physis* da consubstancialidade (identidade) arquetípica, mas como fazer ruir a concepção do sobrepujamento do afeto pela clareza universal, do múltiplo pelo uno, como “inelutável resultado de um processo teleológico”<sup>627</sup>. Em sua literatura, esta configuração revela toda sua natureza histórico-política-ontológica, *i.e.*, decisão sobre a vida (soberania) e posição frente à natureza, como foi visível em “Conto barroco” ou “O retábulo”. Finalmente, devemos agora realizar um desvio, sair da biblioteca de Lins com o objetivo de propor “atribuições errôneas” e “anacronismos deliberados” para que seu texto revele sua contemporaneidade. É preciso optar por caminhos obtusos, ou por uma “genealogia bastarda” para podermos evidenciar a urgência de seu projeto.

---

<sup>621</sup> PLATÃO, *A república*, 2006, p. 153. Texto da antiguidade.

<sup>622</sup> *Ibidem*.

<sup>623</sup> ARISTÓTELES, *A política*, 2006, p. 265.

<sup>624</sup> PLATÃO, *O banquete*, 2012, p. 105.

<sup>625</sup> *Ibidem*, *A república*, 2006, p. 249.

<sup>626</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>627</sup> ROMANDINI, 2010, p. 13

II. Em 1946, Martin Heidegger endereçava a Jean Beaufret sua carta *Sobre o humanismo* na qual intentava analisar os princípios da metafísica e a constituição do homem. Ao se deter em Aristóteles, o filósofo alemão prontificou que “(...) no animal, *Zoon*, já se põe uma interpretação da ‘vida’, que, necessariamente, se baseia numa interpretação do ente como *Zoe* e *Physis*, no qual o ser vivo aparece.”<sup>628</sup> Reconhecendo a pertinência da busca da essência do homem o distinguindo da planta, de um deus ou do animal, Heidegger alerta, contudo, que esta mesma singularidade (a noção de homem) sempre estará relegada ao “vigor da *animalitas*”, uma vez que esta resta como parâmetro para que separação seja realizada. Daí, a dificuldade de uma ontologia é “o modo próprio da metafísica” porque ela, finalmente, “pensa o homem a partir da *animalitas*. Ela não o pensa na direção de sua *humanitas*.”<sup>629</sup>

Quase meio século depois de Heidegger e, após uma contumaz análise da antiguidade grega sob o prisma da sexualidade, Michel Foucault não tergiversou em concluir que “o homem, durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política”. O “homem moderno”, entretanto, continua sendo “um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão.”<sup>630</sup> Daí que Foucault opte por conceder grande relevância à temperança, salientando que ela não teria apenas a função de “dominar os desejos”, como mostramos, como a de reduzir “as imaginações”<sup>631</sup>: Galeno, segundo o francês, por meio de sua *doxa*, recomenda a abdicação dos excessos, assim como

---

<sup>628</sup> HEIDEGGER, 2009, p. 40.

<sup>629</sup> *Ibidem*. Em 1999, Peter Sloterdijk retoma a carta de Heidegger e o problema da animalidade e do humanismo voltam com outra força – sua leitura é publicada sob o título de *Regras para o parque humano*: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Nesta, o filósofo alemão coloca que “o tema latente do humanismo é, portanto, o desembrutecimento do ser humano, e sua tese latente é: as boas leituras conduzem à domesticação” (SLOTERDIJK, 2000, p. 17). Nota-se, portanto, que o problema da percepção da *zoé* ou *physis* no interior do homem, como havia notado Heidegger, seria o mesmo que havia na Grécia, qual seja: o de submeter esta animalidade à casa por meio de “boas leituras”. Assim sendo, Sloterdijk recorre a Platão e diz: “Desde *O político*, e desde *A república*, correm pelo mundo discursos que falam da comunidade humana como um parque zoológico que é ao mesmo tempo um parque temático; a partir de então, a manutenção dos seres humanos em parques ou cidades surge como uma tarefa zoopolítica. O que pode parecer um pensamento sobre a política é, na verdade, uma reflexão basilar sobre regras para a administração de parques humanos.” (SLOTERDIJK, 2000, p. 49) Para o filósofo, portanto, Platão desenvolve uma “antropotécnica política; trata-se ali não apenas da condução domesticadora de rebanhos já por si dóceis, mas de uma neocriação sistemática de exemplares humanos mais próximos dos protótipos ideais.” (SLOTERDIJK, 2000, p. 50) Assim, Sloterdijk nos lembra que para Platão, não apenas a desigualdade entre os seres humanos gera o poder mas o estadista deve ser como o tecelão, para interconectar as naturezas corajosas e moderadas, fazendo o melhor dos tecidos sociais possíveis por meio do uso da antropotécnica. Notamos que Fabián Ludueña Romandini visa ampliar este trabalho de Sloterdijk para chegar, em alguns momentos, a conclusões opostas. Sendo assim, Romandini avisa não compreender a antropotécnica como algo inelutável, teleológico ou irreversível, que teria gerado o “humanismo clássico” e a contemporânea eugenia, mas como dispositivo historicamente localizável que seria ele mesmo responsável pela fundação do homem no animal humano (ROMANDINI, 2010, p. 12). Assim, diz o argentino, que “la política es originariamente zoopolítica pues implica una decisión fundacional acerca de cómo dirigir el animal en su devenir hombre.” (ROMANDINI, 2010, p. 13)

<sup>630</sup> FOUCAULT, 1988, p. 156.

<sup>631</sup> *Ibidem*, 1984, p. 136.

não se deixar “levar por representações (...) que não têm nenhuma correspondência com o organismo”, evitando “imagens (*phantasiai*)” e abstendo-se “completamente de espetáculos, de pensamentos e de lembranças capazes de excitar desejos venéreos”<sup>632</sup> (o controle da imagem que Jung reivindicava está, portanto, longe de ser casual). Especificamente sobre a sexualidade, o autor foi enfático em notar que ela não chegou a ser posta como portadora de males, mas como “*ontologicamente inferior: porque comum aos animais e aos homens (não constituindo uma marca específica destes últimos)*”<sup>633</sup>.

Foucault, desta forma, propôs que o substrato biológico do homem estivesse desde sempre entre as engrenagens do Estado, e por isso cunhou o termo biopolítica<sup>634</sup>. Porém, o filósofo Giorgio Agamben, aluno de Heidegger e continuador de Foucault, sugere haver na Grécia dois termos para se referir à vida: “*zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou a maneira própria de viver de um indivíduo ou de um grupo.”<sup>635</sup> Contudo, para o italiano em maior parte da *Política* de Aristóteles constava que a política humana era “distinguida daquela de outros viventes porque fundada, através de um suplemento de politização ligado à linguagem, sobre uma comunidade de bem e de mal, de justo e de injusto, e não simplesmente de prazeroso e doloso.”<sup>636</sup> A partir de então, Agamben iria definir a *bíos* enquanto vida qualificada, política, logo, no interior da *pólis*, diferentemente de uma vida nua, a *zoé*, exterior à cidade. “Falar de uma *zoé politiké* dos cidadãos de Atenas não teria sentido”<sup>637</sup>, diz Agamben

Tanto Jacques Derrida<sup>638</sup> quanto Fabián Ludueña Romandini evocaram a carta de Heidegger *Sobre o humanismo* para lembrar que a divisão entre *bíos* e *zoé* que teria proposto Giorgio Agamben ao ler Aristóteles não era clara no estagirita. Poderíamos dizer que o

---

<sup>632</sup> FOUCAULT, 1984, p. 139.

<sup>633</sup> *Ibidem*, 1985, p. 62.

<sup>634</sup> Foucault, ao descrever a prática governamental da antiguidade grega e da Idade Média europeia, coloca que ela era baseada na insígnia do *fazer morrer e deixar viver*, na qual, por meio do suplício espetáculo, colocava-se em prática uma *tanatopolítica* onde os transgressores eram estraçalhados em público, sendo a morte o objeto do estado e a vida abandonada por este. Em relação a modernidade, há uma mudança nesta prática que passa ao *fazer viver e deixar morrer*, onde a vida – *bíos* – era o centro, portando-se como número nos dados do Estado, daí a *biopolítica*. Cf. FOUCAULT, 1999.

<sup>635</sup> AGAMBEN, 2010, p. 9. Esta distinção é retirada por Agamben da leitura que Hannah Arendt realiza do legado grego, sobre a qual comentaremos posteriormente.

<sup>636</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>637</sup> *Ibidem*, p. 9. Para este pensador, a partir de uma inclusão-exclusiva da *zoé* no interior da *pólis* seria produzida uma vida matável, porém insacrificável, ou seja, que se pode matar sem que se produza sacrifício, memória – momento este anterior ao diagnóstico de uma *zoé aiónius* no interior de um governo cristão que coincide, por sua vez, com a economia.

<sup>638</sup> Diz Derrida: “(...) el atributo de la vida desnuda del ente llamado hombre, es político; ésta es su diferencia específica. La diferencia específica o el atributo del ser vivo del hombre en su vida de ser vivo, en su vida desnuda, si quieren ustedes, es ser político.” (DERRIDA, 2002, p. 384) Ou seja, como não há separação em *zoé* e *bíos*, a política é ela mesma o instrumento de hominização do animal.

trabalho de Foucault com a temperança segue na exata mesma direção (tendo em mente o francês que propomos nossa leitura da Grécia), principalmente por perceber que “prazeroso e doloso” eram tão ou mais importantes que “justo e de injusto” para a formação da comunidade – e aquele não dependeria de uma coerção física do Estado, mas, fruto de uma produção, configuraria como uma “afirmação de si”, do modo por meio do qual o sujeito é dado à existência enquanto homem. Destarte, ficou claro para o filósofo que era a animalidade do homem que estava em jogo, ainda que Foucault continue usando o termo *bíos*. Por isso, sugere Romandini (como também fez anteriormente, ainda que com outros intuitos, Sloterdijk) a substituição da *biopolítica* pela *zoopolítica*, pois o que esteve em jogo foi uma animalidade. Portanto, a própria política é um princípio de gestão da *zoé* no interior da *pólis* como uma forma de “fabricar lo humano como ex-taxis de la condición animal”<sup>639</sup>, segundo a sentença de Romandini, que já poderia ser encontrada em um enunciado de Derrida. De tal sorte, para Romandini, “el proceso de hominización y la historia misma de especie *homo sapiens* hasta actualidad coincide con la historia de las antropotecnologías”<sup>640</sup>, que são, por sua vez, as técnicas usadas pelos homens sobre sua própria natureza animal com o “fin de guiar, expandir, modificar o domesticar su sustrato biológico con vistas a la producción de aquello que, la filosofía (...) y las ciencias biológicas y humanas, suelen denominar ‘hombre’”<sup>641</sup>.

---

<sup>639</sup> ROMANDINI, 2010, p. 11.

<sup>640</sup> *Ibidem*.

<sup>641</sup> Aqui fazemos notar que Romandini salienta que a morte nos caracteriza enquanto natureza. O dispositivo principal da *zoopolítica*, segundo o pensador, seria a *exposição*, cuja constituição basilar é o abandono ou a venda de crianças recém nascidas entregues, devido a problemas de formação corporal ou pobreza dos pais, aos sacerdotes ou governantes para a seleção eugênica de entrada no mundo humano. A decisão sobre a constituição do humano, vá dizer, a postulação de uma ontologia, só pode vir acompanhada, portanto, de uma eugenia, pois, ao passo que seja possível instituir o que é o homem, será, igualmente, pertinente e admissível estabelecer o que não é, e, somente, por fim, a partir de tais limites, selecionam-se as crianças. Não obstante, a implementação contumaz do que o filósofo entende por *zoopolítica* dar-se-ia por meio do mito judaico-cristão. Se, conforme Ludueña, a vida humana é uma *animalitas* e a morte consagra tal condição (ROMANDINI, 2010, p. 164) a *Bíblia* e sua precedente leitura – a teologia – a transformaria numa realidade *contra naturam*, *i.e.*, mera passagem para a vida eterna, qual seja, o reino de Deus. Seríamos todos, de tal sorte, espectros, imagens momentâneas subservientes a uma projeção futura, sobrenatural, sobre a qual os *arkontes* do poder imortal – como os anjos, por exemplo – teriam a faculdade de decidir quanto à sobrevivência. Esta é, precisamente, a causa do triunfo de Cristo – o primeiro homem e o primeiro ressuscitado –, pedra de toque de sua soberania, a saber: sobreviver à morte e voltar à vida como senhor desta, impedindo que o luto, minorado, por sua vez, pela brevidade do hiato entre falecimento e ressurreição fosse instaurado. O estrato biológico mortal – a *zoé* – sobrepujado pela reparação do espírito coadunado à não assunção da morte – o luto – põe em glória uma vida completamente destituída de animalidade, *i.e.*, de finitude, permitindo, como diria Viveiros de Castro citado por Alexandre Nodari, em momento distinto, que, em nosso mundo, alguns vivos (os que controlam o dispositivo espectral baseado na ressurreição/entrada no reino divino) “governam os mortos que governam os vivos.” (NODARI, 2011) Ao criar o humano abjurado da natureza, destituindo-o de toda matéria corpórea cujo aspecto subjacente é a morte, administra-se, concomitantemente, a própria animalidade do humano, suposta ou cinicamente preterida em detrimento da vida póstuma, cuja admissão depende, obviamente, dos sacerdotes vivos. Não deixa de ser muito próximo ao que mostraríamos com São Paulo em “Conto barroco”, correlativo ao que Jung queria por com seu “controle da imagem” realizado pela religião e exatamente como queria a alquimia com ao relacionar o sacrifício do Cristo à transformação dos materiais.

Esta tese de Romandini, entretanto, poderia ser vista como um desdobramento de seu estudo anterior sobre Marsilio Ficino e a escola neoplatônica florentina: grupo este que estava no centro dos estudos mais apreciados por Osman Lins, como o de Gustav R. Hocke. E o que estava em jogo em Ficino, entre outras questões, era justamente o papel da astrologia, pois seu aspecto governamental implicava uma forma de “cuidado de si” atenta aos processos corporais e da alma.<sup>642</sup> Assim, por meio do Zoroastro, Ficino acreditava estar o homem capaz de “ordenarse a sí mismo, (...) gobernar luego a su familia, administrar la ciudad, regir las naciones y ordenar al universo entero”<sup>643</sup>, sendo sua teologia uma “gestión de la vida animal de los hombres, de sus humores corporales, de su fisiología misma.”<sup>644</sup> Exatamente como mostramos que Lins poderia ler em Couderc e outros, Ficino propunha que “el cuerpo humano, por naturaleza, es bastante parecido al cielo’, a cada signo del zodíaco le corresponde una parte de ese cuerpo.”<sup>645</sup> Assim, tais “ciencias del gobierno que toman a cargo la vida en tanto que *zoè*.”<sup>646</sup>

Finalmente, se entendemos a *zoé* como o excesso (ausência de proporção e mensurabilidade), variação/inconstância (tempo e não-saber), sexualidade<sup>647</sup> (intemperança) e morte (impossibilidade da pureza transcendental), tal qual consta na herança grega posteriormente adaptada pelo cristianismo (Dante foi um dos maiores promotores desta junção), diríamos sem qualquer medo que a pedra de toque da literatura de Osman Lins é a zoopolítica. Que seu trabalho com a natureza e a própria condição do homem enquanto natureza se aproxima mais da tradição imediatamente supracitada que daquela que constava em sua biblioteca. Talvez justamente por desferir um olhar crítico para a matriz junguiana (Paes), o “Novo Romance” (Nitrini), modernismo e regionalismo. Assim, Lins alcança um projeto muito próprio para o qual tentamos fornecer uma leitura condizente. *Nele, o “olho de vidro (dispositivo tecnológico e fenomenologia), a astrologia, a alquimia, a escrita, o acúmulo, a trindade cristã” estão, para quem lança um olhar borgeano a modo de “Kafka e seus precursores”, muito mais próximo das antropotecnologias, i.e., dispositivos aplicados sobre um “bicho indomesticável” em benfazeja de um projeto ontológico (“perfis exatos”, diria Lins), que de uma noção arquetípica.*

---

<sup>642</sup> ROMANDINI, 2006, p. 90.

<sup>643</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>644</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>645</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>646</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>647</sup> Como mostra Foucault, o “prazer e gozo, segundo Protógenes, não pode ser amor de verdade: o primeiro, porque comum a todos os animais; o segundo, porque ultrapassa os limites racionais e prende a alma às volúpias físicas.” (FOUCAULT, 1985, p. 200)

Por isso falamos em uma *economia da natureza* (*zoé e physis*) na literatura de Osman Lins, pois a relação econômica, como consta em Platão e Aristóteles, e como define Agamben em momento distinto, “é um paradigma que poderíamos definir como ‘gerencial’, e não epistêmico”, *i.e.*: “trata-se de uma atividade que não está vinculada a um sistema de normas nem constitui uma ciência em sentido próprio.”<sup>648</sup> Ela não possui fundamento pois o próprio fundamento do homem ocidental advém pela economia de sua própria animalidade da qual, por sua vez, decorre a política (esta postula leis, mas que só existem por meio do governo das paixões, vez que seriam pura objetividade). Então, propomos não haver na Grécia uma distinção de *natureza* entre economia e política, mas somente *de grau/intensidade*, que, obviamente, pode mudar de acordo com cada autor.<sup>649</sup> Uma arqueologia das ruínas, contrariando Jung, permitiu a Lins ver que no homem subsiste um animal que jamais o abandona e que sua rasura só é possível com uma quantidade de barbárie inaudita.

Daí, temos no pernambucano um “viveiro sombrio”, selvagens enjaulados, vingança da vida e toda a carga histórica (Canudos, os índios etc) destes cárceres resultantes, por sua vez, de uma específica posição frente ao mundo – ao objeto – triunfante na maior parte do globo. Por outro lado, seu interesse pelos tratados de botânica e pela antropologia demonstra que a *zoé*, em Lins, jamais poderia ser entendida somente como algo do qual se vale o poder, e sim como forma(s) de vida(s). Sua literatura, de “um viveiro sombrio”, passa a ser, portanto, um imenso inventário da pluralidade de formas de habitar o mundo, de culturas. E aí há um salto da história à mitologia selvagem sendo esta uma realidade em transformação, o sexo, a natureza falante e animada, antropofagia, a dança, a poesia, a pintura: a arte advindo vida, a reinvenção periódica do mundo inteiro por meio da imersão no caos. Literatura, poesia, vida, mundo: multi-verso.

---

<sup>648</sup> AGAMBEN, 2010, p. 29.

<sup>649</sup> Agradeço imensamente a Fabian Ludueña Romandini que numa generosíssima conversa confirmou algumas destas hipóteses assim como esclareceu inúmeras outras sendo o responsável por esta frase.

## 2.6. NO INTERIOR DOS HOMENS, UM ELEFANTE

*Ó acaso, raro  
Animal, força  
de cavalo, cabeça  
que ninguém viu;  
ó acaso, vespa  
oculta nas vagas  
dobras da alva  
distração; inseto  
vencendo o silêncio  
como um camelo  
sobrevive à sede,  
ó acaso! O acaso  
súbito condensou:  
em esfinge, na  
cachorra de esfinge  
que lhe mordida  
a mão escassa;  
que lhe roia  
o osso antigo  
logo florescido  
da flauta extinta:  
áridas do exercício  
puro do nada.*

João Cabral de Melo Neto, *Fábula de Anfion*

A presença da *zoé* no interior da *pólis* era um tópico tão caro a Osman Lins que diríamos ser exatamente este o tema do conto “O pentágono de Hahn”. Avultamos, antes, que a referida forma geométrica presente no título se cristaliza no texto em função do foco narrativo fracionado em cinco pontos cardinais constituídos, por sua vez, pelo testemunho da chegada de uma elefanta a uma pequena cidade pernambucana pelas personagens distinguidas entre si por meio de símbolos mais ou menos semelhantes, finalmente, as notas musicais. Todavia, no conto precedente, em acordo com a edição brasileira, é possível testemunhar, como bem notou Gaby Friess Kirsch<sup>650</sup>, uma importante menção ao pentágono: trata-se de “Um ponto no círculo” que, como lembra a pesquisadora, para descrever o ato de amor, *i.e.*, a celebração do *contato* que encerra a narrativa já analisada por nós, escreve: “(...) passarei minha perna direita sobre as dele e 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.”<sup>651</sup> A figura geométrica em questão define o que, pregressamente, Lins

<sup>650</sup> KIRSCH, 1998, p. 180.

<sup>651</sup> LINS, 2004, p. 28.



alojava sob o distintivo de “desordem”, ou “um bicho indomesticável”, como consta em “O retábulo de Santa Joana Carolina”. Não testemunharíamos um paradoxo ao conceber que, agora, o escritor outorga à geometria seu entendimento de vida quando, outrora, esta se revelava sob o epíteto do imensurável? Não caso considerarmos o ponto de Sandra Nitrini a ser verificado, segundo o qual “o pentágono de Hahn”, ao encenar, por meio de umas das personagens, “a reflexão sobre a arte de escrever como uma saída para a vida e a descoberta do processo criador”<sup>652</sup>, correlaciona “os temas do trabalho consciente com a palavra, e da arte, em geral como”, continua a pesquisadora, “trabalho de domesticação, de domaçoão do informe”<sup>653</sup>. Daí, a elefanta quando dança – “graças à sua domesticação”, diz Nitrini – aos olhos de seu domador, fornecer-nos-ia uma “metáfora da arte de escrever” e, portanto, uma saída para a vida. Tal dança pode ser conferida no estrato no qual o homem que observa a “Senhorita Hahn”, ao ser indagado por um velho, confessa:

Perguntou-me o velho se não acho cruel prender o animal, isolá-lo de seus companheiros, amestrá-lo com banhos, cânticos, agrados enganosos, gritos, tudo por dinheiro. Sorri sem responder. Como poderia concordar, se acho que palavras não domadas, soltas no limbo, sós ou em bando, em estado selvagem, são potestades inúteis? Num gesto onduloso, Hahn alongou a tromba; sopra-me entre os dedos. (LINS, 2004, p. 34)

A redução da vida à forma matemático-espacial perpetrada por Lins pode ser, por sua vez, reguardada nos tratados de botânica ou zoologia cuja remissão é feita por Matila Ghyka durante sua ressalva ao fato de que o pentagrama é mais recorrente nos animais e plantas – utiliza-se, aqui, exemplos de flores pentagonais –, *i.e.*, nos sistemas vivos que no reino inorgânico composto, por sua vez, pelos cristais e outros minerais. Assim como “seu derivado superior”, o “dodecaedro caro a Platão”<sup>654</sup>, a simetria pentagonal, insígnia da “Confraria Pitagórica”, derivava dos estudos relativos aos números *irracionais* descobertos por este grupo abscôndito da antiguidade, cuja exortação “da pureza do coração e limpeza do corpo”<sup>655</sup> coadunava-se à *interdição da “existência de números irracionais e seu emprego”*<sup>656</sup> à *ralé*. Luca Pacioli prossegue tais pesquisas na Renascença italiana propondo a “seção dourada” ou *Divine Proportion*, que intitula, por sua vez, sua obra publicada em Veneza em

---

<sup>652</sup> NITRINI, 1987, p. 132.

<sup>653</sup> LINS *apud* NITRINI, 1987, p. 132.

<sup>654</sup> GHYKA, 1953, p. 119.

<sup>655</sup> *Ibidem*, 1952, p. 37.

<sup>656</sup> *Ibidem*, p. 38.

1509 e que é ilustrada por Leonardo Da Vinci<sup>657</sup>. Desenvolvem-se daí as *espirais* que, conseqüente das e junto às formas citadas, engendram as estruturas dos receptáculos morfológicos da vida, em acordo com F.M. Jaeger lido pelo moldávio<sup>658</sup>, permitindo, por meio de uma eficaz economia da matéria, não apenas sua adaptação e perpetuação como suprir ou potencializar sua necessidade teleológica em lutar contra a gravidade terrestre e chegar à luz, processo, outrossim, representado pela arquitetura grega e gótica<sup>659</sup>, segundo Ghyka. Não obstante, a simetria pentagonal, também possível de ser extraída da organização espacial do corpo humano, é de onde deriva a sucessão Fibonacci<sup>660</sup> que, em conjunto com a seção dourada, transigir-nos-iam não prever o “devenir” das coisas, como pondera Ghyka em ressalva ao ímpeto subjacente à proposição destas expressões matemáticas na antiguidade e Renascença, mas, como é sugerido a partir da modernidade, unir-se às demais ciências formando a biotécnica, a biometria, a economia política, as estatísticas de mortalidade etc. Portanto, o paradoxo parece ser a pedra de toque desta figura: as fórmulas (série de ouro, Fibonacci) derivadas das proporções espaciais (pentágono) que guardariam o segredo da vida – embora fracassando, restringiram-se a administrá-la – são, ironicamente, taxadas de “irracionais”, uma vez que consistem em contas infinitas cuja resolução se consiste na seqüência de números aleatórios não sistematizáveis advindo, assim, exclusivas das classes dominantes. A irracionalidade no coração do (não) sentido do mundo e dos seres vivos torna-se o segredo que os privilegiados escondem sob a exortação da temperança.

Se voltarmos ao conto de Lins, veremos que a personagem comentada por Nitrini não é, como poderia pensar o velho que a indaga, o adestrador de Hanh, o animal fincado na terra pelo seu imenso porte, mas um escritor que, ao correlacionar a elefanta à palavra, admite não ser cruel a domesticação daquela na mesma medida em que vitupera esta em estado não submetido ao *domus*, no limbo. Este é, também, sorte de oxímoro: uma potestade inútil, *i.e.*, uma instância de força normativa ou coercitiva, entretanto, inócua, inoperante. O interessante é que, ao sair de Recife em direção à casa de sua avó em uma pequena cidade pernambucana onde se encontra o circo que abriga Hahn – momento ao qual o diálogo com o velho se circunscreve –, a personagem se dá conta “do quanto minha vida se tornou estéril e quão hostil é o meio onde flui a mor parte dos meus dias.”<sup>661</sup> Daí, ele se vê na elefanta, ou seja, sua imagem se consubstancia na do bicho que assiste, ou na ideia que faz daquele animal no qual

---

<sup>657</sup> GHYKA, 1952, p. 49.

<sup>658</sup> JARGER *apud* GHYKA, 1953, p. 119.

<sup>659</sup> GHYKA, 1953, p. 121.

<sup>660</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>661</sup> LINS, 2004, p. 38.

passa a se projetar: “um monstro, ao sol e no silêncio; um paquiderme, não de grandeza, mas de aridez e pobreza interior; com o agravante”, confessa, “de que tudo em mim é secreto, não provocando, ainda que acidentalmente, o interesse alheio (...)”<sup>662</sup>. O ar incógnito, todavia, é arrefecido pela sua propriedade de, ao contrário da elefanta, “não ser mudo, mas dispor da palavra, instrumento que manejo mal, podendo amestrar-me, para consignar, se não o meu exílio, minha constância no sentido de rompê-lo.”<sup>663</sup> Se se leva em conta que, conforme revela o subsequente desabafo do escritor, ele busca na casa da sua avó “certo indefinido sabor que (...) existiu em minha infância”<sup>664</sup>, caracterizando a si mesmo como um “pusilânime”, *i.e.*, um covarde, tratar-se-ia de uma personagem em saliente similaridade com o protagonista de “O pássaro transparente”. No entanto, ele supõe, valendo-se de uma “lógica dos indigentes”, que este “gosto” da infância, esta “atmosfera”, típica dos domingos, teria migrado deste dia da semana para outros. Ou seja, temos um problema de *tempo*: ou melhor, uma temporalidade heterogênea – a infância que ressoa na maturidade – e não opressora pode ser acessada na casa de sua avó, momento no qual sua covardia é arrefecida. E isto é percebido pelo protagonista através de uma “lógica dos indigentes”.

Como a narrativa é globalmente composta por fragmentos irreduzíveis uns aos outros, o que, todavia, não impede a existência de potente interpenetração entre os quadros, instaura-se uma mudança quase imperceptível, sutil, porém intensa, nas atividades do escritor: se antes subia o muro para vislumbrar o enorme paquiderme, num procedente trecho ele invade sorratamente a casa de sua avó, onde se instalava, *embora não possa, por razão ignorada, dar testemunho consciente sobre o ato*: “em que misterioso espaço penetrei, ao franquear o muro e invadir, por uma via que não a habitual, esta casa em silêncio?”<sup>665</sup>, indaga a si mesmo. A partir de então, a fragilidade de sua autoconsciência se torna evidência do seu estado de possuído, de não mais sujeito das próprias ações, uma vez que executa, por exemplo, “gestos banais, penetrados – por que razão? – de uma substância transcendente.”<sup>666</sup> Assim sendo, o escritor relata uma “vívida impressão de que sou conduzido, como um andor, rumo a qualquer coisa de vago, e nem por isto menos solene” que, no entanto, promove uma confusão em seu aparato sensorial produzindo um tempo múltiplo e levando-o, por fim, a concernir a si mesmo na primeira pessoa do plural: “fogem, simultâneas, todas as correntes do tempo? Existirão, acaso, diques, desvios, épocas estagnadas, voltarão certas horas, encarnando-se, por espécie

---

<sup>662</sup> LINS, 2004, p. 38.

<sup>663</sup> *Ibidem*.

<sup>664</sup> *Ibidem*.

<sup>665</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>666</sup> *Ibidem*.

de transmigração, na substância de cheiros e rumores, de claridades, de temperaturas, e *envolvendo-nos?*”<sup>667</sup> Outros sujeitos, destarte, estão na ação, quais seriam? O discurso prossegue lembrando, talvez nostalgicamente, do tempo no qual os elefantes eram reverenciados, e não, como agora, domesticados apenas para garantir lucro: “O elefante branco, por meio raro, foi por longo tempo honrado com homenagens, velas sagradas, representações teatrais, vestes de luxo, joias, procissões. Intimidava.”

Após esta sorte de transe, o protagonista retorna à sua individualidade e confessa determinado temor em relação ao surgimento da temporalidade heterogênea, a partir da qual seu “eu” se fende e ele, contrariando sua anterior posição crítica, passa a elogiar os elefantes. Por outro lado, subsequentemente, seu discurso volta, novamente, a uma convulsão, denotando uma quase subsunção de sua consciência aos objetos – sobretudo sensórios, ou seja, antes percepções ou relações com as coisas que estas em si –, às palavras, nas quais o “eu” se rarefaz, como é possível ler:

Também eu me sinto amedrontado ante o pressentimento de que um tempo morto, blocos gigantescos, frota de navios fantasmas, cheios de astrolábios, ventos, bússolas, sons de pé descalços, bater de corações, mesas desertas, três vultos concentrados numa espera vã, porões com tonéis cheios de água fresca, que outrora desdenhei, buscando-a em dornas secas. Estalar de velas, oscilar de mastros, ondas. (LINS, 2004, p. 42)

Nesta ponta do pentágono, a personagem, em primeiro momento, parece ser invadida por um impulso alheio e levada a violar um lugar que lhe era, antes, familiar – o *domus* ou o *oikos* advém estranho ao escritor ou ele à casa –, assim como por um discurso contrário à domesticação do elefante, *i.e.*, à própria submissão do paquiderme ao *domus*: como se Hahn tivesse o possuído, sua fala exorta certa condição de sujeito do animal perante os humanos em determinada época, ao passo que tempos imemoriais são resgatados pelo sensível – temperatura (tato), cheiro (olfato), claridade (visão) – do homem, precisamente no instante exato em que ele *é nós*, a saber, *insere-se em um lugar plural, coletivo de enunciação*. Estas seriam as palavras não domadas, soltas no limbo, sós ou em bando, em estado selvagem? Desancado da posição de sujeito o mundo o adentra tal qual o discurso (as palavras em bando) contrário ao imediatamente antes propalado ao velho, como se fosse a elefanta que, antes muda, agora tomasse a voz, embora não exista uma estada positiva, mas um rastro, uma presença ausente, indecifrável deste bicho. E se, em algum tempo primevo, os elefantes

---

<sup>667</sup> *Ibidem*, p. 42.

intimidavam os homens, ao ser infestado pelo que passa a designar como “tempo morto”, aquilo que anteriormente se inseria num matiz transversal de explosão tempo-sensorial, a personagem se sente ameaçada, amedrontada, como o garoto a partir da mirada do gato em “O pássaro transparente”. O medo, de fato, enreda-o no mundo mais uma vez e sua relação de mão-dupla com o ambiente circundante aflora em detrimento do eu. Não há sublime, superioridade frente às coisas, ao bicho: o ambiente o fita por meio das palavras, potestades capazes de afetá-lo: “estalar de velas, oscilar de mastros, ondas”.

Com efeito, há algo imensurável, um número irracional que emana do centro do pentágono (Hahn) e alcança, contamina as pontas (o escritor). Ghyka atribui ao polígono o caráter de arquétipo e Jung, por sua vez, constata que nas imagens arquetípicas não apenas os animais possuíam presença proeminente, como, também, “os símbolos vegetais, (...) flor de lótus (a maioria de forma pentagonal, lembramos) e rosa. Estas últimas conduzem às formas geométricas como círculo, esfera, quadrado, quaternidade, relógio, firmamento, etc.”<sup>668</sup>, diz o psicólogo. No conto de Lins, entretanto, a sombra irrompe, e a imagem, ainda que geométrica, não assegura os ciclos de “conversão natureza-cultura-natureza”<sup>669</sup> (da flor à geometria), como cirurgicamente Gilles Deleuze e Félix Guattari caracterizaram o arquétipo junguiano seguido por Ghyka; o pentágono, em Lins, converte-se em um *ponto cinza*, no qual cultura e natureza pendem à indiscernibilidade. Homem e animal, Hahn e o escritor se contactam no momento ou por meio do advento da “coisa vaga”, da “transmigração”, do “tempo morto” e não através de uma relação de correspondência – como Deleuze e Guattari atribuíram ao totemismo das estruturas simbólicas de Claude Lévi-Strauss –, muito menos de semelhança, identificação ou imitação, mas, antes, “o sentimento de uma Natureza desconhecida, dado pelo afeto” que não é, finalmente, “um sentimento pessoal”, todavia, a efetuação de uma multiplicidade que “subleva e faz vacilar o eu”<sup>670</sup>: *nós*. Não é o caso, destarte, do escritor retroceder ou evoluir à elefanta, pois seu “devir-animal (...) é real, sem que seja real o animal que ele se torna” assim como, simultaneamente, o “devir-outro” de Hahn é “real sem que esse outro seja real”<sup>671</sup>: o real é o próprio momento de simbiose, desta intensidade irreduzível à classificação: “rumo a qualquer coisa de vago, e nem por isto menos solene”, balbuciava o protagonista de Lins. A antiga ideia que fazia de Hahn (“um paquiderme, não de grandeza, mas de aridez e pobreza interior”) consequência da imagem que tinha de si (“tudo em mim é secreto, não provocando, ainda que acidentalmente, o interesse alheio”) esvaece dado que a

---

<sup>668</sup> JUNG, 2006, p. 118.

<sup>669</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2008b, p. 18.

<sup>670</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>671</sup> *Ibidem*.

interioridade de ambos – pobreza interior ou segredo não contatável – se subsume a um contato inaudito que estabelecem, levando-os a uma exterioridade singular-plural<sup>672</sup>. *Portanto, é este devir que libera o homem de seu degredo interno, o que é possível apenas pela saída do animal do seu próprio exílio na domesticação circense.*

O malogro, no entanto, volve ao escritor como transparece em sua procedente assunção de que a inominável experiência vivida não poderia ser reestabelecida, tomando-o, doravante, um estado, como define, de “pobreza em relação ao presente”, sendo este “um tecido não inteiramente são, onde áreas mortas continuam a existir, afetando as partes vivas”<sup>673</sup>. Estas partes (o tempo morto?) deveriam, para o homem, serem removidas para que ele interditasse a “desagregação” de si, como manifesta. Pois sem esta possibilidade ele confessa não poder “assumir a direção dos meus dias”: ora, ele requer autonomia, mas um tempo primevo, alguns afetos impossíveis de serem removidos o impedem. É precisamente durante estas confabulações que, ao lembrar-se do velho que o indagara acerca da domesticação de Hahn, a personagem volta a exprimir apoio à submissão do animal: para tanto, venera o ato dos antigos caçadores aniquiladores de elefantes em utilizar teias de aranha para saber a direção do vento, pois, com esta informação, anteveriam a chegada dos bichos que destruiriam suas casas. Daí, a mesma estratégia caberia à escrita: “silêncio, perseverança, audácia, paciência, teias, os sentidos alerta, armas para cercar as palavras, amestrá-las depois com agulhão e banhos”<sup>674</sup>; o que denota, outrossim, um cuidado de si, uma atlética, como diz: “meditação, amadurecimento, esforço, exercício”<sup>675</sup>. O revés neste intento perdura, cristalizando-se em uma ampla conjuntura de prostração até que, enfim, o protagonista avista uma multidão que seguia, em cortejo, a despedida de Hahn. Entrementes, ele reforça sua velha imagem da elefanta: “ela é um morto – digo com raiva. Vai para o cemitério com suas próprias patas. Morre em todas cidades em que chega.”<sup>676</sup> Inesperadamente, contudo, uma música emana da multidão e, “num contágio”, anima “o motorista do ônibus” que “tenta acompanhá-la com a buzina”, assim como “o homem do olifante”, que continua, por sua vez, “indiferente à melodia e ao ritmo”, embora “soprando como um possesso.”<sup>677</sup> A música e o animal sobrepujam a vida normatizada, qualificada, colocando-os, todos, no momento de acaso, de surpresa, exatamente como descrevia João Cabral de Melo Neto na citada por nós

---

<sup>672</sup> O termo é de Jean-Luc Nancy. Fazemos um uso livre, correspondente à inferência que construímos acerca do conto de Lins. Para todos os efeitos, Cf. NANCY, 2006.

<sup>673</sup> LINS, 2004, p. 50.

<sup>674</sup> *Ibidem.*

<sup>675</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>676</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>677</sup> *Ibidem.*

em epígrafe “Fábula de Anfion”, que integra sua *Psicologia da composição*. Não fortuitamente, a surpresa, neste poema, é trazida por uma música capaz de desdobrar o tempo, transformando-o em multiplicidade, como lemos:

Quando uma flauta soou  
um tempo se desdobrou  
do tempo, como uma caixa  
de dentro de outra caixa. (NETO, p. 66)

A multiplicidade temporal corolário da imprevisibilidade que se instala é, em acordo com as imagens cabralinas, comparável apenas à adventícia força do animal indomesticado – a força de um cavalo cuja cabeça ninguém vê, o inseto que vence o silêncio ou o camelo que sobrevive à sede. Como eles e, concomitante à música de Verdi, capaz, também, de desdobrar caixas sobre caixas temporais, Hahn desfilava com “tapetes na testa, no dorso”, mostrando-se, como diz o escritor, “animar-se, revestindo-se a meus olhos de inesgotáveis significações”<sup>678</sup>: o exílio interior, de uma vez por todas, dá lugar à pluralidade, mormente de sentidos, *i.e.*, uma polissemia no istmo dos olhares que se entrefitam – homem e animal – comparável somente ao fulgor da experiência inominável de outrora. Se no caso da poesia de Cabral a não submissão animal abriria o mundo à ventura, em Lins esta se dá na mesma medida em que a animalidade do homem irrompe abrindo uma fenda no tempo. Instaure-se, portanto, na despedida da elefanta, a cena mais importante da narrativa responsável, inclusive, por encerrá-la: o “posseiro” homem do olifante, surpreendentemente, dirige-se ao escritor, e diz-lhe:

“Enterra os mortos. Escreve, não importa como nem o quê. Do passado, senhor que hoje te absorve e trava as forças do viver, faz um servo, não mais uma entidade soberana, um parasita. Sejam as recordações, não renegadas, campo sobre o qual exerce tua escolha, que virá talvez a recair sobre tuas próprias mortes, sobre elefantes que nunca mais verás, para entregar tudo aos vivos e assim vivificar o que foi pelo Tempo devorado. Atravessa o mundo e suas alegrias, procura o amor, aguça com astúcia a gana de criar.” A música de Verdi, estropiada e áspera, avoluma-se. Serei eu capaz de obedecer aos brados do olifante? Hahn vai mais rápida, agitando as orelhas. Parece-me alada, animal translúcido, quase imaterial, mais alto do que todas as casas, não mais um morto, emblema do grande e do impossível, de tudo que é maior do que nós e que, embora apanhemos algum tempo, raras vezes seguimos para sempre. (LINS, 2004, p. 62)

O homem genérico aconselha ao protagonista se valer do “tempo morto” para,

---

<sup>678</sup> LINS, 2004, p. 62.

precisamente a partir dele, vivificar os objetos perdidos cuja presença ausente a memória sedimenta na forma de um afeto que não pode ser removido. Instiga-o a abandonar, portanto, o ímpeto de amover as recordações, tarefa que julgava necessária, pois, nos resquícios do passado o escritor se amarra através de uma resignação melancólica em face da falta. Deveria, segundo o instrumentista que estrofia a música de Verdi, para tanto, não adotar um “trabalho de domesticação, de domaçoão do informe” através do metódico cuidado de si e como imputavam ao animal, mas “escrever não importa como nem o que”: ou seja, é demandada *uma despesa, e não uma economia*. E, exatamente neste mesmo momento, Hahn passa de um “volume morto” a um animal alado, translúcido, emblema do impossível, o número irracional, que a vida reificada não nos permitiria acompanhar. É preciso procurar o amor e, com ele, a escrita, diz o homem contaminando o protagonista com a música áspera: porque, como alertavam Deleuze e Guattari, “é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos imperceptíveis, é pela música que nos tornamos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso”<sup>679</sup>: o devir-animal, o devir-flor, ou o “estranho devir-imperceptível” é o mesmo “de amar”<sup>680</sup>. Deste amor, desta intensidade, dizem-nos os filósofos franceses, não é procedente uma filiação ou continuidade, mas, antes, torna-nos “criadores”<sup>681</sup>. Como as palavras selvagens, soltas no limbo, Hahn voa, como algo maior que os homens, uma força que lhes é superior, que os sobrepuja estando, contudo, para além de toda utilidade; uma potestade inútil, como agora deveriam ser as palavras do escritor para que a escrita vença a esterilidade e flua: selvagens.

José Paulo Paes inferiu que a elefanta junto às demais personagens encenam seus “desejos de fuga para longe da mesquinha e da repetitividade de um cotidiano onde os sonhos jamais se poderão realizar”<sup>682</sup> e, por isso, acreditamos que, se a escrita seria saída para a vida, a domesticação, antes, interditaria ambas. É exatamente o caso da adolescente designada por uma flecha que passa a acompanhar Hahn – sendo esta antes uma “banda de música ou exibição de fogos de artifício” que “um bicho lerdo e ruidoso”<sup>683</sup> aos olhos da garota – desde a sua chegada ao pequeno vilarejo: o advento do paquiderme é caracterizado pela personagem como “o início de acontecimentos graves em minha vida apagada”<sup>684</sup> e, tal qual o escritor, ela experimenta uma saída de si: “ignoro vou sendo conduzida (...), e só, pela

---

<sup>679</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2008a, p. 57.

<sup>680</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>681</sup> *Ibidem*, 2008b, p. 19.

<sup>682</sup> PAES, 2004, p. 204.

<sup>683</sup> LINS, 2004, p. 32-33.

<sup>684</sup> *Ibidem*, p. 32.



corrente, e olho para Hahn”<sup>685</sup>. Afora a espiada da elefanta, a garota é marcada pelo olhar de Bartolomeu, jovem adestrador do bicho cuja mirada recobre simultaneamente a protagonista e o lombo da elefanta pela cor azul que emana dos seus olhos. A contaminação pela coloração insere a anônima jovem em um vórtice de luz e sombra subjazido pelo não-saber, aquilo que Lins alocava como pedra de toque do primitivismo: a personagem enunciava, por exemplo, que sondar a figura de Bartolomeu era como “perscrutar, nas trevas, um trecho de terreno onde vagos movimentos nos indicam uma articulação de intenções, um assalto, uma fuga, uma conspiração, algo cuja natureza e fim desconhecemos”<sup>686</sup>. O azul eterno e sereno converte-se em bruma e assombramento, tal qual constava no poema de Stéphane Mallarmé<sup>687</sup>, e esta vertigem, na qual a personagem sente-se como um “Rei ou Lobo”<sup>688</sup>,

---

<sup>685</sup> *Ibidem.*

<sup>686</sup> LINS, 2004, p. 37.

<sup>687</sup> Escrevia o poeta francês que:

De l'éternel Azur la sereine ironie  
Accable, belle indolemment comme les fleurs,  
Le poète impuissant qui maudit son génie  
À travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde  
Avec l'intensité d'un remords atterrant,  
Mon âme vide. Où fuir? Et quelle nuit hagarde  
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?

Brouillards, montez! versez vos cendres monotones  
Avec de longs haillons de brume dans le cieux  
Que noiera le marais livide des automnes  
Et bâtissez un grand plafond silencieux!

(...)

– Le Ciel est mort. – Vers toi, j'accours! Donne, ô matière,  
L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché  
À ce martyr qui vent partager la litière  
Où le bétail heureux des hommes est couché,

Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée  
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,  
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,  
Lugubrement bâiller vers um trépas obscur..

En vain! l'Azul triomphe, et je l'entends qui chante  
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus  
Nous faire peur avec sa victoire méchante,  
Et du métal vivant sort em bleus ângelus!

Il roule par la brume, ancien et traverse  
Ta native agonie ainsi qu'un glaive Sûr  
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?  
Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur! (MALLARMÉ, 1998, p. 14-15.)

O azul celestial olha com certo desprezo para o poeta cuja alma está vazia ante a constatação de que o céu está morto. A pureza da eternidade celestial se torna, assim, brumas, sombras para o eu lírico que, no entanto, coloca-

promove violenta mudança espacial e temporal em seu corpo: de um lado, um oculto assovio da “Marcha triunfal” da *Aída* a persegue e provoca o advento de dimensões desconhecidas em sua constituição corpórea, tornando-a semelhante à Hahn; de outro, após uma relação amorosa-sexual com Bartolomeu na qual o tempo se torna imensurável, a garota se transforma em uma “lembrança” – juntos aos enfermos que sucumbiram no antigo hospital sobre cujas ruínas o ato amoroso se dava. Na forma de uma imagem carregada de tempo, de caixas temporais dentro de outras, a garota escreve uma carta ao parceiro, que havia deixado a cidade no dia posterior à relação sexual: transfigurando-se, a menina, agora, é uma mulher madura que enfrentou, inclusive, a perseguição dos moradores da cidade por ter se enamorado a um rapaz tão jovem quanto o domador da elefanta – um *banimento* se dá por ela ter transgredido o interdito, ou seja, saído da cultura. Ao final de sua carta, coeva à despedida de Hahn da cidade, ela escreve: “despeço-me também do nosso amor incompreendido, que tão pouco viveu e tão feliz me tornou. Foi, apesar de tudo”, diz, “o que de mais belo conheci na vida. Amar-te-ei sempre. Tua...Hahn.”<sup>689</sup>

Quem assina a carta? Destoante da metamorfose da garota em Hahn (zoomorfose provocada pelo assovio da *Aída*), a assinatura sotopõe, sincronicamente, a antropomorfia devido à compleição ambígua da presença do animal, vacilante entre as possibilidades de a mulher, simplesmente, tê-la indicado como autora ou de Hahn, mais uma vez, ter tomado a linguagem humana – seguindo as probabilidades indeterminadas. Tratar-se-ia, ademais, de um disfarce do autor – seja ele o próprio Osman Lins? Talvez, se se leva em conta o sentido do termo que consta n’“O elefante” de Carlos Drummond de Andrade, publicado junto ao já comentado “A flor e a náusea”. O paquiderme do mineiro, como inferiu José Paulo Paes,

---

se revoltoso perante o triunfo inútil e maldoso desta metafísica da presença e não corporal. De qualquer forma, mesmo neste olhar – um olho de vidro? – da Eternidade o poeta só testemunha um assombro – a repetição do signifiante que o esvazia é um correlato performativo da sombra que subjaz a imagem da clareza, qual seja, o próprio azul. Em Lins o processo é muito próximo: dos olhos de Bartolomeu emana um azul que a tudo contagia e, posteriormente, torna-se trevas, fuga, conspiração, assalto ou, melhor, algo cuja “natureza desconhecemos”. À diferença da revolta mallarmaica, no conto de Lins a sombra advém devir, primitivismo e forma de vida.

<sup>688</sup> Justamente quando as fronteiras entre natureza e cultura começam a se arrefecer devido ao contato da garota com Hahn, aquela assume se sentir como “Rei ou Lobo”. Isto é profícuo na tradição ocidental: poderíamos rapidamente exemplificar com a análise que Giorgio Agamben realiza – trinta anos depois da publicação de *Nove, novena* por Osman Lins – do enunciado *homo homini lupus* propalado por Hobbes. Para o italiano, em obra já comentada por nós, o soberano é o único que pode borrar as delimitações entre *nómos* e *phýsis*, ou seja, entre natureza e cultura, e por isso o *homem seria o lobo do homem* (HOBBS *apud* AGAMBEN, 2010, p. 41). Por outro lado, diante da transgressão de um interdito por alguém que não o rei haveria para Agamben *dissolutio civitatis*, *i.e.*, a perda da cidadania. Por conseguinte, com a perda da vida política o homem se transformaria em *zoé*, em *vida nua*, havendo, como diz o filósofo, “lupificação do homem e hominização do lobo” (AGAMBEN, 2010, p. 105). Foi mesmo Agamben que notou uma ambiguidade semântica em *in bando* e *a bando*, propondo que a expressão “bandido” signifique tanto “excluído” – banido – quanto “aberto à todos, livre” (AGAMBEN, 2010, p. 111), pedra de toque para o devir-animal que a menina do conto de Lins desenvolve com Hahn.

<sup>689</sup> LINS, 2004, p. 61.

perfaz o símbolo da “sempre frustrada busca de fraternidade, amor e aventura num mundo avesso a valores não-pragmáticos”<sup>690</sup> – ao relacioná-lo ao conto de Lins o paulista se lembra, também, do “O elefante que fugiu do circo”, de Cassiano Ricardo<sup>691</sup>. Construído pelas mãos do eu-lírico, o semovente elefante drummondiano desponta dos poucos recursos do criador – à maneira de um *bricoleur*<sup>692</sup> – e, tal qual um homem, sai às ruas em busca de amizade, malgrado enfrente “(n)um mundo enfasiado / que já não crê em bichos / e duvida das coisas”<sup>693</sup>. Inanimado pela mudez da natureza que o compõe, o ambiente melancólico circundante ao bicho provindo, por sua vez, da arte manual do sujeito do poema, encontra respiro exclusivamente naquilo que advém dos materiais coloridos utilizados para a concepção do elefante: as “alusões”. Diz o poema:

Ei-lo, massa imponente  
e frágil, que se abana  
e move lentamente  
a pele costurada  
onde há flores de pano  
e nuvens, alusões  
a um mundo mais poético  
onde o amor reagrupa  
as formas naturais. (ANDRADE, 1973, p. 168)

O ambiente no qual o amor se uniria às formas naturais seria, portanto, o mais próximo da poesia, o que nos revela a íntima consonância entre o poema de Drummond e Hahn, de Lins, se colocarmos em relevo, sobretudo, o exemplificado caso do escritor que desafia sua esterilidade criativa. A poesia, a música, capazes, como no poema de Cabral, de por em relevo, novamente, o acaso, assim como – ou por isso mesmo – de desdobrar o tempo,

---

<sup>690</sup> PAES, 2004, p. 204.

<sup>691</sup> Em sua tese sobre as aulas de história da arte de Osman Lins, Elizabete Ribas nos informa que o escritor levava aos alunos um quadro da Idade Média de autoria desconhecida no qual figurava “portentoso elefante de combate”, animal que Lins julgava ser, provavelmente, desconhecido do pintor anônimo. Daí, provavelmente, a origem da personagem que pinta estes animais sem conhecê-los, como mostraremos à frente. (RIBAS, 2011, p. 84)

<sup>692</sup> Cinco anos, portanto, após o poema de Drummond, escrevia Claude Lévi-Strauss que “o *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matéria-prima e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-los com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto (...) porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso pode servir’”. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 34)

<sup>693</sup> ANDRADE, 1973, p. 168.

tal qual se passa com a adolescente de Lins, entretanto, foge à procura do elefante de Drummond, pois:

Ele não encontrou  
o de que carecia,  
o de que carecemos,  
eu e meu elefante,  
em que amo disfarçar-me.  
Exausto de pesquisa,  
caiu-lhe o vasto engenho  
como simples papel.  
A cola se dissolve  
e todo o seu conteúdo  
de perdão, de carícia,  
de pluma, de algodão,  
jorra sobre o tapete,  
qual mito desmontado.  
Amanhã recomeço. (ANDRADE, 1973, p. 168)

Imagem propositalmente criada pelo eu lírico cujo fim é a busca de um ambiente animado e não previsível, de formas naturais em contato com o homem, o elefante aparenta proceder em relação àquela imagem já traçada por Drummond ao se valer da flor como ruptura na continuidade dos processos repetitivos – em Lins, a saída de “um viveiro sombrio”. Se o elefante é um disfarce do homem, por meio do qual ele assume a tarefa desta perscruta, é através do animal que ele abandona o aspecto pusilânime, tal qual o escritor de Lins em “O pentágono de Hahn” e, não apenas: é a dissimulação em bicho que confere, principalmente, a disposição de repisar, ou seja, em tornar ininterrupto o caráter processual desta criação, desta indagação. Se, por um lado, o elefante é apenas a máscara do sujeito do poema, por outro, ele não representa sua chegada em um mundo ideal: antes, dilui os mitos, as verdades estabelecidas de antemão para que este eu lírico se aloque em um processo sem fim de saída e volta a si no afã de desautomatizar sua vida. Portanto, mais que o próprio elefante, o correlativo à flor de “A flor e náusea” no poema supracitado parece ser a desmontagem do mito e sua proveniente construção no dia subsequente atravessada, por sua vez, pela transfiguração do eu lírico no paquiderme. Propomos, por este viés, que o que Lins visa com a assinatura da carta da garota – ou o fulgor que acomete o escritor – esteja presente em Drummond na forma de uma “involução” perpassada pelo animal, *i.e.*, um processo sempre parcial nos limites do contato com o bicho; um lugar, finalmente, de ida sem chegada previamente instituída acometido por uma natureza desconhecida – embora animada – que nos coloca, finalmente, abertos às “formas naturais”. Por conseguinte, não seria o caso de,

simplesmente, construir uma imagem, como de um elefante de papel, mas da sombra que advém quando ela se “dissolve em brumas”, como diz Jung e, também, Mallarmé, o que é possível apenas em um limiar entre construção e destruição – o mito desmontado –, em *recomeçar amanhã*, como sugere Drummond e que, por último, borra o lugar da autoria: quem escreve a carta, Lins, Hahn, a garota?<sup>694</sup>

Uma das grandes preocupações de Drummond era, como revela seus poemas, insurgir contra aquilo que chamava de “madureza”, o que nos parece outro nome para designar a vida sem surpresa. Como denota o seu elefante, requer o poeta uma posição de abertura do homem ao mundo que prescindir de sua constante reinvenção, da abdicação de seu posto hirto de sujeito de conhecimento que reduz, por sua vez, o ambiente à ideia, silenciando-o. Se Jung propôs o selvagem como um infantil devido a constante reatualização da representação que possuía do universo, Osman Lins se preocupa em desvincular a juventude da marca biológica para colocá-la, de uma vez por todas, como uma posição urgente frente às coisas quando descreve, por exemplo, o inter-esse de duas velhas homônimas, as irmãs Helônia, por Hahn. Se antes de contatar o animal elas, por terem um irmão padre, orgulhavam-se de sua “reputação, família e virgindade”<sup>695</sup>, com a chegada do circo o desejo de ambas por Nassif Latif, o homem de “trinta e tantos anos, irresponsável, vadio, meio louco”<sup>696</sup>, rompe o torpor. Daí, uma das idosas manifesta que “conheci dezenas de velhices, centenas. (...) Vi gente envelhecer dez anos numa viagem de meses, vinte numa operação, trinta na morte de um filho”<sup>697</sup>. A relativização da concepção de velhice parece se dirigir ao entendimento da mancebia enquanto abertura dos sentidos e rompimento da anestesia: talvez por isso o enterro do padre seja pouco reverenciado pelas irmãs e demais populares em detrimento da despedida de Hahn que lhe era coetânea, momento no qual uma das mulheres deixa a casa para presenciar, na rua, a irmã “sobre os chinelos vazios, suspensa num cordão de anafáia, roçando o chão com os artelhos. Como essas aves da terra que se alçam, mas não conseguem voar.”<sup>698</sup>

---

<sup>694</sup> Talvez o que estabelece por Osman Lins com a assinatura só encontre correspondência naquilo que escreveria Michel Foucault alguns anos depois. Para este, a literatura não nasceria de uma interiorização mas, ao contrário, de uma “passagem para ‘fora’ na qual “a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo”. Assim, a literatura não seria “a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação ‘fora de si’, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que o retorno do signos sobre eles mesmos. O ‘sujeito’ da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala)”, portanto, assim como o sujeito que assina a carta de Lins, “não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do ‘eu falo’.” (FOUCAULT, 2009, p. 220-221)

<sup>695</sup> LINS, 2004, p. 32.

<sup>696</sup> *Ibidem*.

<sup>697</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>698</sup> *Ibidem*, p. 62.

Em acordo com o dicionário Houaiss, a anafáia, que sustenta a incomum forma da mulher em seu momento de transe, seria os “primeiros fios produzidos pelo bicho-da-seda antes da formação do casulo”<sup>699</sup>. Além desta imagem, a figura da ave reforça o matiz de animalidade que compõe a caracterização do frenesi de uma das Helônias. Mais que uma trans-forma, a mulher beira ao informe corolário tanto do interesse por Latif quanto pela simbiose com a elefanta. Não seria a desestruturação da forma proposta pelo informe, a *deformação* justamente a imagem usada por outra personagem – a restante ponta do pentágono em nosso comentário – para designar Hahn, que lhe abre os sentidos com o espetáculo circense? Diz o conto:

(...) fascinava-me aquele ser informe, gravado nas cavernas quando nosso destino de homens não se fixara, cunho de moedas, transporte de reis, montaria de deuses, ele próprio reverenciado e apontado como bicho que suporta o mundo sobre o dorso. Além disto, sabê-los de raça tendente a desaparecer impressionava-me, talvez, por ser celibatário. Senhorita Hahn entrava ao som da “Marcha triunfal”, da Aída. (LINS, 2004, p. 30)

A deformação parece, por outro lado, ser conspícua na estruturação da figura do próprio protagonista, uma vez que ele, como confessa, tem “dois irmãos bem diferentes e sou talvez a fusão, o meio-termo entre eles”<sup>700</sup>: se esta associação é bipartida entre um irmão apolíneo e outro dionisíaco, como proporemos, a narrativa, ainda, produz um retrato deste “meio termo” enquanto criança. Esta (in)forma se consistiria, portanto e mais uma vez, em uma criança que, posteriormente, se bifurca em artista, de um lado, e em um comerciante, de outro, além de ser retratada, também, a própria figura do “intermediário”, do “meio-termo” entre os dois irmãos que alça, também, uma determinada condição de sujeito como é o caso, finalmente, da passagem em bloco de citação. Nesta, vemos a elefanta em sua força de entregar a personagem à imaginação pelo deslumbramento causado pela sua dança, a partir do qual se precipita um entressonho mencionando um tempo primitivo do homem, quando ele não possuía “destino fixo”. O primitivismo enquanto inconstância a partir da qual o animal advém sujeito é a mola propulsora do fascínio, do inter-esse. Todavia, quando o “fascinado” recolhe-se sob a figura de Oséias, o encantamento é uma exceção em seu estado “frígido e vazio”<sup>701</sup>, acentuado pela sua condição de celibatário. Já seu irmão, Armando, vivia isolado em seu ateliê no qual pintava, como diz, “santos, paisagens escandinavas e animais nunca

---

<sup>699</sup> HOUAISS, 2009. Versão digital.

<sup>700</sup> LINS, 2004, p. 34.

<sup>701</sup> *Ibidem*, p. 34.

vistos: hipopótamos, garças, baleias, tubarões”<sup>702</sup>: por isso atribuímos àquela a qualidade de conservador, enquanto este como uma vida dispendiosa uma vez que é devoto de uma atividade não utilitária, qual seja, a arte. Hahn é o ponto em comum de ambos, que os atravessa promovendo, ademais, uma reflexão sobre a imagem, como temos no diálogo:

- Já foi lá? (ver a elefanta)
- Não.
- Você gosta de pintar bichos?
- Não se trata de gostar. É uma necessidade.
- Mas por que não vai ver um elefante de perto?
- Não preciso vê-lo. Sei muito bem como é um elefante.
- Isso é o que você pensa. Que direção têm as rugas do lombo? São ao longo do corpo, ou de cima para baixo?
- De baixo para cima.
- Errado. Têm a forma de um bote. Lembram uma canoa, desenhada de perfil. (LINS, 2004, p. 44)

O diálogo esclarece sobre o problema que perpassa o irmão conservador, uma vez que ele, também criticando em si a ausência de coragem, diz que não poderia ser “ávido pelas coisas do mundo” se não fosse “capaz de olhar de frente, seja onde for, as representações do terrível.”<sup>703</sup> Aliado a isso, acusava sobrar em si “senso do real”, impedindo-o de “transcender pela imaginação o trivial e o mesquinho”, bem como de “segregar um ser inexistente, tirar à maneira de Adão uma mulher” de suas próprias “entranhas, sem mácula, perfeita, invulnerável – e amar, com um amor real, essa personagem imaginária.”<sup>704</sup> A imaginação torna-se um problema para, exatamente como no poema de Drummond, romper a vida reificada. Queria Oséias fazer como seu irmão e ser capaz de retirar do real anestesiado uma imagem capaz de afetá-lo, assim como de recriar seu mundo: Armando já tateava um caminho, a saber, produzir imagens com lacunas de conhecimento. Ora, se a imagem ao se tornar uma bruma, como mostramos, realiza uma reinvenção do sujeito, não é fortuito que, ao final das vicissitudes pelas quais passam as citadas personagens, um irmão não apenas veja o outro envolto de sombras, como, nesta mirada, reconhece “um fiorde” – a desconhecida paisagem escandinava – e “algum bicho inventado”<sup>705</sup>: concomitantemente, ao testemunhar a despedida de Hahn, Oséias revelava haver “qualquer coisa de antigo ritual na multidão que marchava

---

<sup>702</sup> LINS, 2004, p. 34.

<sup>703</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>704</sup> *Ibidem*.

<sup>705</sup> *Ibidem*.

lentamente”<sup>706</sup>. Hahn, então, poderíamos dizer, de fato carregava um mundo nas costas e parecia provê-lo a cada uma das personagens, pois seu contato com elas se transfiguraria em sorte de ritual primitivo: o mundo se animava, o informe permitia que a relação com as coisas se renovasse, a criação de novas formas de viver no ambiente. Todavia, se Armando já havia conseguido, por meio da arte, um contato com a vida, seu irmão finda sua empreitada indagando se “não haveria nenhuma moça ao mesmo tempo real e fictícia, para dissipar a invisível nuvem que me separava da vida?”<sup>707</sup> – o celibato, a pureza corporal, correlativa à atlética, é, de fato um problema. Por isso, ao ver a elefanta se despedindo, ele “seguia sem rumo uivando dentro de mim”<sup>708</sup>.

Este uivo parece estar mais propenso à saída da interioridade durante a infância da personagem, que vivia entre o amor por Adélia, uma mulher adulta e casada, e a construção de um papagaio para substituir o outrora perdido cujo nome era “índio”<sup>709</sup>. Daí, seu contato com Hahn é marcado pelo que denomina como “Acontecimento” ou “Novidade”, que se consiste no advento de um papagaio desconhecido que alçava voo em meio ao circo assim como um encontro com a elefanta marcado pelo *estranhamento*<sup>710</sup>: “senti-me de repente o personagem de não sei que filme, ou de que livro, ou de que pesadelo, atirado invisível num mundo que não era o meu e que jamais ouviria minha voz”<sup>711</sup>, assumia a criança ao passo que reforçava seu estado de não coincidência consigo: “como poderia ouvir-me, se havia dois decênios entre nós, se eu lhes gritava de longe, do ano de 1930?”<sup>712</sup> Hahn representa um corte no tempo a partir do qual a voz do garoto lhe é estranha, em que ele se torna estrangeiro ao seu próprio corpo. Daí advém o ímpeto em realizar um trabalho criativo que se consistia na construção de uma pipa. É profícuo notar que tal desejo era comparado pela personagem a uma “dádiva”, tal qual a “água que não nos custa um centavo”<sup>713</sup>: a partir de então, a “imaginação se transvia, desespera-se” e, abruptamente, diz o menino, “o papagaio esta noite nasceu em meu espírito,

---

<sup>706</sup> *Ibidem*.

<sup>707</sup> LINS, 2004, p. 35.

<sup>708</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>709</sup> Trata-se, em acordo com o dicionário Houaiss, de um regionalismo: “índio” é um termo nordestino para designar a pipa ou papagaio.

<sup>710</sup> Em 1919 Sigmund Freud nos dava a definição daquilo que chamava de *unheimlich*, segundo a qual “o inquietante (*unheimlich* de acordo com a tradução que estamos usando, mas que, também foi traduzido como o estranho) é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. (...)” (FREUD, 2010, p. 331) Coadunando-se às imagens que se tornam sombras, este *inquietante* seria, para Freud, um resquício de nossa infância, pois, ali experimentaríamos uma vivência anímica do mundo. O animismo teria sido reprimido no processo civilizatório e irrompe quando a fronteira entre realidade e fantasia é apagada, segundo o estudioso.

<sup>711</sup> LINS, 2004, p. 45.

<sup>712</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>713</sup> *Ibidem*.



com seu arcabouço de linhas, de superfícies, e outras coisas que o subsequente fazer irá desvendando, intuindo, alcançando (...)”<sup>714</sup>. O produto do arrebatamento pelo qual passa o garoto é algo que não se concluirá em acordo com um plano estabelecido de antemão, mas se formará no transcurso do processo: ele modificará o que tem em mãos para conceber a pipa, assim como os objetos lhe ditarão o caminho. Desta sorte, o trabalho criativo – saída para a vida –, seja ele a escrita literária ou mesmo a simples construção de uma papagaio, não passa por domar o informe, mas, justamente, nele imergir, em experimentar a imaginação se transviar. Se, posteriormente, o papagaio do garoto é cortado e ele apedrejado pela multidão – mais uma vez, o banimento –, momento no qual reencontra Adélia, ele experimenta este informe em uma relação que transgride os interditos da sociedade como os da heteronormatividade sexual:

(...) entro em minha amiga, entro numa feira, ela me espera, prendo-lhe a mão e avanço, avanço com ela, nua, dentro da feira, através do seu corpo. Barracas de lona, mulheres da vida, cavalos com cangalha, mercadores, carros de boi cobertos com chitão, mel de engenho em potes, toalhas de crochê, redes coloridas, esteiras de pipiri, bichos de barro, frutas, verduras, papagaios. Adélia se curva, apanha um índio vermelho e caminha para mim, descalça, nua, o papagaio esvoaçando a breve altura de sua cabeleira, como um pálio, a inquieta sombra manchando o corpo branco. Adélia, o vestido molhado, penetra-me e descobre, em minhas pupilas, de cócoras, chorando, espreitador, um homem temporão. Sorri compreensiva e afaga-me a cabeça húmida. (LINS, 2004, p. 58)

Penetrando e sendo penetrado por Adélia, o sexo alça o aspecto de uma simbiose tão ampla quanto obscura, a partir da qual as personagens são colocadas em meios aos objetos, às palavras, ao passo que o corpo de Adélia era entrevisto em luz e sombra. Sorte de uivo primitivo, de ritual selvagem no qual os interditos são transgredidos<sup>715</sup>, um homem maduro insurge em meio ao corpo infantil do menino quando ele se encontra destituído de suas vestes, assim como a parceira, em meio a uma feira pública. Desta maneira figura a *vida nua* em Osman Lins: atuando por meio da intensificação de suas forças emancipatórias – as múltiplas formas da sexualidade – e revelando suas cores e feições. Por isso a *zoé* não se mostra somente pela própria presença da elefanta no vilarejo, mas também pelo poder de irrupção de um uivo primevo nos próprios homens, através do qual eles encetam uma fruição da experiência do excesso, da dádiva. É por isso que Lins, desconfiado da temperança,

---

<sup>714</sup> *Ibidem.*

<sup>715</sup> Lévi-Strauss nos lembra, inclusive, que era bastante comum em tribos indígenas que a iniciação sexual dos jovens fosse realizada com os mais velhos da tribo. Cf. LÉVI-STRAUSS, 1996.

demonstrava um grande apreço pela *ars erotica* – aquela que o ocidente, como lembrava Michel Foucault<sup>716</sup>, jamais fora capaz de erigir – construída por saberes não ocidentais. O escritor lia, por exemplo, no *Ananga ranga*, o tratado hindu do amor conjugal de Kalyana Malla – Hahn não seria uma remissão direta à Índia, talvez como a “vacca celeste” de “Um ponto no círculo”? –, que o *Yoni* (a vagina) “se assemelha a uma flor de lótus”<sup>717</sup>: onde Jung via advento da geometria, portanto, Lins poderia inferir prazer sexual – como o de Adélia e o garoto –, origem da vida, exortação e deleite do corpo. E, se como notava Ghyka, a matemática dos pitagóricos “fora resultados de estudos de intervalos musicais”<sup>718</sup>, o pentágono – tal qual era a flor de lótus – sofre, em Lins, o processo inverso: ele advém música, experiência eminentemente sensível, como mostra a *Aída* de Verdi – e suas inabituais execuções –, além dos sinais que caracterizam as personagens.

Diz Alfred North Whitehead que “a natureza é processo” sendo a “simultaneidade”, portanto, seu fator último, “imediato para apreensão sensível”<sup>719</sup>. Por isso “o passado e o futuro se encontram e se misturam no presente”<sup>720</sup>, sendo o sujeito “o fim do processo sensível”<sup>721</sup> e não pré existente a ele. Osman Lins com sua Hahn não apenas dão intensa dimensão a esta constatação como mostram como as culturas não ocidentais se comportavam ou adquiriam hábitos condizentes a ela. Se isto pode ser entendido como crítica à cultura ocidental, nota-se que, por outro lado, o escritor aponta a música, a escrita literária e a criação como este uivo selvagem que resiste no subsolo da civilização, capaz de nos retirar do degredo que a reificação nos colocou. Lins não nos dá uma solução, mas devemos estar atento aos seus exemplos, como o de Hahn: a *antropotécnica* cedendo espaço ao amor que reagrupa heterogeneamente os homens às formas naturais e à multiplicidade temporal de uma música.

---

<sup>716</sup> Cf. FOUCAULT, 1988; 1984; 1985. Obras já comentada por nós.

<sup>717</sup> MALLA, s.d, p. 30.

<sup>718</sup> GHYKA, 1974, p. 50.

<sup>719</sup> WHITEHEAD, 1993, p. 70.

<sup>720</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>721</sup> *Ibidem*, 1941, p. 25.

## 2.7 O VIDRO E O INSETO: DO OPERÁRIO DAS RUÍNAS, AS POSSIBILIDADES DO MUNDO

*sou o cu-  
pim, ani-  
mal meta-  
físico,  
abro o  
nada na ma-  
téria;  
meu  
gosto  
é o  
sólido,  
minha voca-  
ção é o va-  
zio;  
quero o oco, po-  
rém man-  
tenho fe-  
chado o que arru-  
íno;  
sopro, ilu-  
são e  
fera  
sou no labi-  
rinto;  
cai i-  
nerme o  
pó,  
deixo em  
pé o va-  
zio, a-  
té que a  
porta en-  
fim  
plena do  
oco (a verda-  
deira  
casa)  
abra-se definitiva-  
mente para o  
nada; e a  
porta con-  
verta-se em um  
híbrido entre a  
rua e a  
casa (...)*

Pádua Fernandes, “Do único senhor dos senhorios, glebas, officios, céus, casas e frutos:”, *Cinco lugares da fúria*.

O engenheiro estaria em oposição ao *bricoleur*, segundo Claude Lévi-Strauss, por procurar a matéria prima somente na medida em que ela é funcional ao seu plano estruturado anteriormente. Se o material daquele é fechado em relação ao deste, é preciso salientar que o selvagem lida com sorte de possibilidade múltipla da natureza circundante que, embora limitada, contém utilidade eclética e casual. Ao contrário, o engenheiro possui uma variedade descerrada de utensílios malgrado cada um deles já esteja determinado de forma homogênea pelo projeto estabelecido de antemão. Traçado cinco anos antes do ensejo teórico do antropólogo francês, diríamos que o engenheiro de João Cabral de Melo Neto, por sua vez, transpõe a objetividade dada aos elementos naturais ao seu olhar, levando-a ao âmago de sua subjetividade – a percepção impermista –, como consta na pureza do seu pensamento abdicado de véu sobre uma cidade cujo pulmão, a partir de então, torna-se de cimento e vidro, como já comentamos. Doravante, um edifício cresce “de suas forças simples” em meio ao rio e à natureza.

Tais forças são colocadas em xeque, e todo o pulmão de cimento e vidro fornecido pela obra do engenheiro à cidade vai, aos poucos, tornando-se ruínas devido a ação dos insetos que, junto à água, “se conjugariam para arruinar o prédio”<sup>722</sup> no qual trabalha Mendonça, militar veterano de guerra, protagonista do conto “Noivado”, de *Nove, novena*. A narrativa, ironicamente, recebe este título, pois a personagem Giselda, como confessa, “percebi(eu) minha (sua) ruína” ao se dar conta que “estava noiva há vinte quatro anos e de modo algum tencionava ainda casar-me com este homem”<sup>723</sup>. De tal sorte, a trama se desenrola a partir do último diálogo que o casal estabelece entre si quando, de forma bastante similar ao poema de João Cabral de Melo Neto, encontram-se em um dos últimos andares de um edifício em Recife no qual, como dizem, “podemos ver a cidade como se estivéssemos de pé sobre o telhado.”<sup>724</sup> Mendonça, um burocrata que ingressa no serviço público de forma corrupta, assiste a uma transformação em sua vida, tal qual depreende-se da interlocução com a noiva, quando sua aposentadoria, mesmo após trinta anos de serviço, não lhe é concedida pelo seu superior sem que ele solucione, antes, o apodrecimento que acomete as vidraças<sup>725</sup> e

---

<sup>722</sup> LINS, 2004, p. 163.

<sup>723</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>724</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>725</sup> Em 1933 Walter Benjamin escrevia que “não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza?” (BENJAMIN, 1996, p. 17) É interessante notar que o pensador, ao passo que mantém uma postura crítica em relação ao advento do vidro, notando que ele exaure todas as possibilidades de mistério, assim como sublinha sua frieza e sobriedade que reforçava aquilo que a sociedade

as demais estruturas do edifício da repartição. Ao constatar que são os insetos os responsáveis pelo abalo nas edificações, o burocrata imerge em um agudo estudo dos vidros e dos bichos, caracterizado por ele como subterfúgio à transformação do homem em máquina que acusava nos colegas de trabalho, conforme especulava: “o chefe sabia que eu desprezava todos os gestos mecânicos. Foi por isso que me confiou o problema dos vidros.”<sup>726</sup> Ora, se com a eminência da aposentaria pretendia o protagonista, a partir de então, conduzir sua vida “com a invenção de um maquinista que fizesse avançar sua locomotiva para fora dos trilhos”, ou seja, eximindo-a de “caminhos feitos” para que, finalmente, improvisar fosse “a regra”<sup>727</sup>, ele, por outro lado, declarava-se “propenso à unidade” – a personagem é caracterizada pelo símbolo do uno, qual seja, “I” – “fazendo tudo para manter-me íntegro, dentro do presente, sem extraviar-me no passado e sem admitir que invasores de outro tempo me perturbem a rigorosa inteireza do que desejaria ser ou sou?”<sup>728</sup> Em rija conexão com o escritor de “O pentágono de Hahn”, Mendonça insurge contra a anacronia de sua experiência sensível a qual, por sua vez, tem acesso sua mulher, que dialoga, simultaneamente, com o noivo em várias idades. “O (Mendonça) de sessenta anos”, diz a noiva caracterizada pelo símbolo do infinito em posição vertical com a ponta superior incompleta, “me faz lembrar um zoológico onde todos os bichos estivessem mortos e mesmo assim visitados”<sup>729</sup>: ou, valendo-nos das palavras que constam em “O pássaro transparente”, um “viveiro sombrio”. Daí, o texto passa a se valer da imagem do animal em geral como insígnia do acaso ao qual Mendonça, por sua vez, havia anteriormente requerido à sua vida.

- Você fala, Mendonça, como se tivesse grande amor por gatos ou cavalos. Como se fosse capaz de dar um passo por qualquer coisa viva.
- Como não? Certas noites de calor, abro a janela do quarto e estendo-me na cama. Entram mariposas, às vezes sucede entrar algum besouro. Não os mato. Gosto de vê-los.
- Porque são feitos de arame, de mica, de aparas de cobre. E têm olhos de vidro. (LINS, 2004, p. 155)

Se, em uma mão, temos a figura animal posta como via pela qual a vida pode existir

---

burguesa já admirava na antiguidade grega; por outro lado, Benjamin constata ser o vidro um inimigo da propriedade – o pensador é um marxista –, embora não desenvolva o tópico. Apenas ressaltamos como o especificado material compõe perfeitamente o quadro de uma modernidade reificada – talvez a “nova pobreza” de que diz Benjamin –, sendo este o problema de Osman Lins. Posteriormente, voltaremos a este assunto para abordar o problema da fenomenologia.

<sup>726</sup> LINS, 2004, p. 168.

<sup>727</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>728</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>729</sup> *Ibidem*, p. 154.

em detrimento da burocracia reificante, em outra, os insetos são avultados sob o distintivo de máquinas cujos olhos, inclusive, são de vidro, assim como o homem de “Um ponto no círculo”. Daí retira-se duas conclusões: a primeira é a de que, segundo a mulher, Mendonça pouco se assemelha com a imagem que, em primeira instância, divulgou de si mesmo, a saber, de um homem que propenso à surpresa: neste sentido, colocamos em relevo a confissão de Giselda segundo a qual “para gastar minha face, houve o tempo e esse homem”; aquele “arrancou-me os dentes”, este “entortou-me a boca”<sup>730</sup> – sendo a violência doméstica não apenas demonstração da brutalidade do burocrata militar como, também, seu caráter autoritário. A segunda é a de que os insetos são, nestas circunstâncias, entendidos como máquinas, tal qual constava em René Descartes<sup>731</sup>. Conforme prossegue a narrativa, à descrita figura do bicho soma-se a qualidade de parasitas, como se fossem os artrópodes pequenas engrenagens cujo trabalho repetitivo proveria, por um lado, a absorção das qualidades de qualquer outro sistema com fins sua própria proliferação em detrimento da coexistência e, por outro, o aniquilamento da edificação. Mendonça chega a relacionar os animais vítimas de alguma epidemia aos “gatos ou cavalos de vidro”<sup>732</sup>: sendo estes, por sua vez, colocados em acordo com o produto “Calorex-Athermane”, sorte de veneno utilizado pelo burocrata para impermeabilizar e interditar o vidro aos insetos aos quais, finalmente, é atribuída a imagem de um veneno maquínico que visa apenas a destruição de formas inteiras de vida.

A narrativa, então, passa a ser intercalada por fragmentos entre parêntesis que dissertam acerca dos pequenos animais corroborando a visão que as personagens destinavam aos bichos como se fossem, pode-se especular, os estudos que Mendonça desenvolvia atravessando abruptamente a descrição dos eventos ou os diálogos entre os protagonistas. Em um destes excertos presenciamos uma breve dissertação acerca dos pequenos cogumelos que “crescem, invadem-nas (as moscas), roem seus tecidos, bebem com sede o líquido sanguíneo, multiplicam-se, destroem os órgãos todos”, restando as vítimas “imobilizadas, como se estivessem mortas, envolvidas em fina e alvacentas poeira.”<sup>733</sup> Posteriormente, à obediência

---

<sup>730</sup> LINS, 2004, p. 115.

<sup>731</sup> A caracterização dos animais como máquinas se deve, sobretudo, ao que René Descartes propõe na quinta parte do seu *Discurso do método*, na qual diz: “O que não parecerá de modo algum estranho aos que, sabendo (os animais) quanto autômatos diferentes, ou máquinas que se movem, o engenho dos homens pode fazer só empregando muito poucas peças, em comparação com a grande quantidade de ossos, músculos, nervos, artérias, veias, e todas as demais partes que há no corpo como uma máquina que, feita pelas mãos de Deus, é incomparavelmente mais bem ordenada e tem em si movimentos mais admiráveis que qualquer uma das que podem ser inventadas pelos homens” (DESCARTES, 2011, p. 93-94). Daí, Descartes argumentará que o homem, por ter linguagem e, portanto, pensamento, seria capaz de ascender ao cogito e, por isso, os animais seriam simples máquinas.

<sup>732</sup> LINS, 2004, p. 115.

<sup>733</sup> *Ibidem*, p. 156.

dos insetos aos parasitas é adicionada uma exemplificação de como aqueles podem desenvolver, outrossim, uma ação parasitária: o exemplo é o das vespas que envenenariam e paralisariam os porcos, levando-os aos seus ninhos onde serviriam como alimento de suas larvas. Como, no caso do casal de “Noivado”, os insetos passam a representar a possibilidade de não apenas fazer ruir a vida de um mamífero, todavia, roendo pouco a pouco a tesa matéria, abalar as estruturas de um edifício inteiro, eles despertam ou intensificam, doravante, a temeridade do burocrata compelida, sobretudo, pela constatação atordoada de que não apenas estaríamos “na época dos insetos”<sup>734</sup>, como estes animais seriam resistentes “a todo e qualquer tóxico e serão, um dia, os senhores da terra.”<sup>735</sup> Não obstante fosse possível se defender dos efeitos destrutivos da água que infiltra pelos poros do cimento, seria inócuo, argumenta Mendonça, tentar se livrar dos animais “justamente por serem tão pequenos” tendo, assim, “probabilidades enormes de sobreviver. Matam a sede numa gota d’água; num fragmento de palha escapam às inundações”, arremata a personagem. Só haveria, então, “uma esperança: a extinção de numerosas formas foi precedida de uma tendência para o gigantismo. Crescer, para eles, é um inimigo mais fatal que os pássaros, os batráquios e os répteis. Nenhuma espécie de mimetismo os defende contra crescer muito.”<sup>736</sup> Além disso, ao incitar suas recordações de sua mãe, o protagonista revelava que “quando eu me deitava, ela trazia algodão e me punha nas orelhas, para as formigas não entrarem”<sup>737</sup>. Finalmente, poder-se-ia concluir que a forma nanica provê aos bichos a perduração de suas vidas os concedendo, por conseguinte, a qualidade de senhores do mundo, assim como a possibilidade de penetrar em toda implacável matéria, sendo ela um vidro, concreto ou o próprio corpo humano.

O assombro que acomete Mendonça já poderia ser presenciado na poesia de Augusto dos Anjos quando este, em 1912, publica o poema “O deus-verme”, no qual o bicho, na condição de divindade, era posto como “fator universal do transformismo”<sup>738</sup> e “filho da teleológica matéria”, seja na “superabundância ou na miséria”<sup>739</sup> – no mesmo ano Franz Kafka escreve *A metamorfose*, conto no qual temos um homem transformado em um imenso inseto e que só seria publicado em 1915. De tal sorte, a metafísica instaurada pelo animal de Augusto dos Anjos seria a do devir, que a tudo transforma e transfigura, tal qual o tempo, que o homem jamais poderá vencer – êxito este prometido pela mesma metafísica grega ou

---

<sup>734</sup> LINS, 2004, p. 160.

<sup>735</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>736</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>737</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>738</sup> ANJOS, 2011, p. 100.

<sup>739</sup> *Ibidem*.

monoteísta. Ele agiria contra o antropomorfismo uma vez que seria capaz de retirar a imagem humana do lugar onde ainda resta, inclusive dos nossos próprios rostos que serão, por eles, deglutidos, como diz:

Jamais emprega o acérrimo exorcismo  
Em sua diária ocupação funérea,  
E vive em contubérnio com a bateria,  
Livre das roupas do antropomorfismo  
(...)  
Ah! Para ele é que a carne podre fica,  
E no inventário da matéria rica  
Cabe aos seus filhos a maior porção! (ANJOS, 2011, p. 100)

Nota-se que o verme se coloca, igualmente, contra o acúmulo e a herança na medida em que o inventário humano seria apenas uma refeição de maior porte para os seus filhos. Em outro poema de “Eu”, a condição deste animal enquanto algo ao qual a humanidade não sobreviverá o concede determinada subjetividade, embora com menor grau de importância se comparado a uma divindade: trata-se do poema “Psicologia de um vencido”, que se enceta com as lamentações de um eu lírico submisso às suas patologias – as “más influências dos signos do zodíaco”, como colocamos em epígrafe à análise do conto “O retábulo de Santa Joana Carolina” – e inapto ao próprio ambiente que o circunda tamanha a profundidade de seu caráter de hipocondríaco: o nojo e a náusea o repelem do contato com o ambiente circundante. Em oposição ao eu lírico se encontra, novamente, o verme que, segundo o poema:

Já o verme – este operário das ruínas –  
Que o sangue podre das carnificinas  
Come, e à vida em geral declara guerra,  
  
Anda a espreitar meus olhos para roê-los,  
E há de deixar-me apenas os cabelos,  
Na frialdade inorgânica da terra! (ANJOS, 2011, p. 94)

O homem se sente olhado pelo operário das ruínas ao conceber que sua condição de sujeito observante é possibilitada pelos órgãos de sentido que, por sua vez, serão, inevitavelmente, deglutidos pelo bicho. Este exercício de perspectiva é resultado direto do assombro sofrido pelo humano diante da constatação da morte: prevendo sua finitude e a partir da certeza de que um dia será invadido por outros seres que o levarão, por fim, à completa desintegração, ele se dá conta de que não é o único ser vivente do mundo, isto é, que



é parte da natureza e não esta parte dele, assim como os outros bichos são capazes de atividade ou “subjetividade” – pois ele “espreita” o sujeito do poema –, não estando somente a serviço ou submetidos a um animal que dominaria completamente o ambiente. Um processo mais ou menos semelhante, todavia, já podia ser deflagrado no barroco, quando em um poema atribuído a Gregório de Matos o rio segue em oposição ao eu lírico devido à repetição perene das atividades daquele em detrimento da finitude deste imposta, por sua vez, pela morte corpórea. Ainda que ressalve que, após esta, irá se encaminhar a Deus – o que parece o ponto do qual diverge Augusto dos Anjos – há, em Gregório, certa repetição do caráter destrutivo da defunção que acaba lhe fornecendo um ar trágico – como aquele que consta no declínio da beleza de Maria, em poema citado por nós –, a partir do qual o homem se sente enredado no mundo por meio de um sentimento de imanência, telúrico: como se, embora acreditando na vida supraterrânea ou sobrenatural, sorte de assombramento continuasse a avisar ao eu lírico em sussurro de que a vida não necessariamente se encerra na natureza, mas, nela prosseguirá, especificamente, na transubstanciação da matéria promovida pela digestão realizada pelos vermes. Diz o poema:

Enfim certamente és rio,  
foste mar, mas hás de ser,  
mas eu só devo crer,  
que fui, e serei pó frio:  
assim creio, assim confio,  
nele me hei de converter,  
os bichos me hão de comer,  
hei de todo acabar,  
hei de estreita conta dar,  
Finalmente hei de morrer. (MATOS, 1982, p. 771-772)

O insigne contraste elaborado neste poema é fundamentado em uma subdivisão que, por um lado, aloca na figura do rio a perenidade (“tudo é repetir”), e, no outro polo, onde o eu lírico se faz presente, o “estrago”, “fenecer”, “acabar”, “sepultar”: porém, se há contraste entre o homem e uma natureza indiferente, a figura dos bichos famintos parece dar impulso à inclusão deste em um mundo material, para o qual ele retorna. Talvez por isso que João Cabral de Melo Neto, em seu poema dedicado à térmita denominado “Paisagens com cupim”, presente na obra *Quaderna*, de 1959, ao propor uma diferenciação entre Recife e Olinda, reconsidere e exalte os “pais de nosso barroco”. Antes, notamos que tal distinção entre as cidades possui lugar uma vez que Recife, na qual se encontra o casal de “Noivado”, seria uma organização urbana que “cai contra o mar sem dele se contaminar”, ou seja, como explica o

poema, “sabe cair: limpo e exato / e sem contágio: em só contato”<sup>740</sup> sendo este, por sua vez, “isento”. Não há, quer o poema, simbiose entre a cidade e a natureza circundante, como se os materiais interditassem a contaminação assim como a pedra proibia a perfuração da terra pelo “Áporo”, presente no poema de Drummond. Olinda, por sua vez – assim como os pequenos vilarejos pernambucanos –, “se mistura com o mar na praia: / que é por onde vão se infiltrar / em seu corpo os cupins do mar.”<sup>741</sup> Não apenas por se contaminar com as águas na região litorânea, a entrada dos cupins na cidade é correlativa, no poema, ao material que compõe as edificações da cidade, pois, “Olinda não usa cimento. / Usa um tijolo farelento. / Mesmo com tanta geometria, / Olinda é já de alvenaria.”<sup>742</sup> A geometria, portanto, seria sorte de guarda chuva de concreto cuja função é vedar a interpenetração entre *pólis* e mar, assim como a entrada dos cupins. Este animal, por sua vez, teria não só o desígnio de corroer todo material propondo contaminação da cultura (cidade) pela natureza (bichos e mar), mas intensificar, destarte, o que era inerente à Olinda: alteada por meio do uso de um material que, ao contrário do pulmão de concreto e vidro, seria mais maleável ao e pelo tempo, pela natureza. Doravante, em um dos fragmentos mais admiráveis, diz a poesia cabralina:

Eis o cupim fazendo a vez  
do mestre-de-obras português  
finge robustez na matéria  
carcomida pela miséria.

Eis os pais de nosso barroco,  
de ventre solene mas oco  
e gesto pomposo e redondo  
na véspera mesma do escombros. (NETO, 2008, p. 214 -15)

O inseto<sup>743</sup> seria como um artista ou poeta barroco que testemunha, como já constava

---

<sup>740</sup> NETO, 2008, p. 211.

<sup>741</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>742</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>743</sup> Seguindo esta mesma tradição, o concretista Haroldo de Campos, em 1998, publica na obra *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um o “Poema qohelético 2: elogio da térmita”, no qual lemos:

“os cupins se apoderam da biblioteca  
ouço o seu áfono rumor  
o canto zero das térmitas  
os homens desertaram a biblioteca  
palavras transformadas em papel  
os cupins ocuparam o lugar dos homens  
gulosos de papel peritos em celulose  
o orgulho dos homens se abate madeira roída

tudo é vão

em Walter Benjamin, a diluição das estacadas fronteiras entre cultura e natureza quando diante do declínio, da decadência ou, por fim, do próprio advento do tempo – o rosto de Maria que iria se desfazer ou o verme que comeriam o corpo do sujeito de enunciação do poema, como avisava Gregório. Ora, voltando o olhar sobre o texto de Lins, há uma reviravolta na imagem dos insetos que derrubam as edificações como os cupins de João Cabral: ao confessar à noiva temer a ameaça que tais bichos oferecem à civilização, o burocrata escuta que “não são os insetos que invadirão a terra. E sim os burocratas, Mendonça. Imagine que mundo.”<sup>744</sup> Ao passo que o comentário de Giselda separa a figura dos insetos da comparação preambular com os burocratas que lhes imputava não apenas Mendonça, mas também os fragmentos destinados a dissertar sobre os bichos (cotejo que se dava pela imagem do parasita pois, se o burocrata suga de forma destrutiva o Estado e a sociedade, os bichos fariam o mesmo com a vida em geral), sua reivindicação estabelece um amplo movimento no interior da narrativa de modo a desagregar os animais de tal epíteto. Doravante, a exposição acerca da forma de vida dos pequenos seres volta a cortar o texto, que passa a dizer:

Os insetos parecem criação de algum gênio ocioso e imaginativo. Corpos esféricos, em forma de gravetos, de sementes, de moedas, a cabeça alongada como faca, ápteros de asas estendidas ou incrustadas no dorso, armados de pinças, de brocas, de agulhões, de mandíbulas, olhos facetados, antenas, as pernas curtas, ou longas, ou incontáveis, negros, coloridos, mudos, vozes da Noite, cantores do Verão, úteis, predadores, habitantes das águas, da superfície, das profundezas, do ar, eles, mais do que nenhuma outra espécie viva, sondam as possibilidades do mundo. (LINS, 2004, p. 168)

A associação do homem ao animal sobrevém irreduzível ao caráter de peça integrante da máquina do mundo ao aderir à imagem de um fruto provindo da mente de um gênio ocioso e imaginativo. Neste azo, os animais, ao revelarem suas múltiplas e amplas formas, dão testemunho de que, como diz Alfred North Whitehead, a “natureza é pletórica”<sup>745</sup>. Como o verme avisou aos homens dos seiscentos que ele não é uma sobrenatureza livre de todo

---

a lepra dos cupins corrói o papel os livros  
o gorgulho mina o orgulho  
assim ficaremos cadáveres verminosos

escrevo este elogio da térmita” (CAMPOS, 1998, p. 38) Há, como vemos, o papel do cupim enquanto aquele que destrói, para usar a expressão de Drummond, as “sinistras bibliotecas” dos homens. Ao fim, lemos um reconhecimento muito próximo àquele de Gregório de Matos, qual seja, que os vermes um dia comerão os homens. Aventamos que no conto de Osman Lins a relação com os insetos ganha nova perspectivas em uma configuração diferente. A título de lembrete, notamos o excelente poema do poeta brasileiro contemporâneo Pádua Fernandes colocado em epígrafe.

<sup>744</sup> LINS, 2004, p. 166.

<sup>745</sup> WHITEHEAD, p. 54.

aspecto corporal, por este viés segue sua imagem ao início do século XX com Augusto dos Anjos e, em João Cabral de Melo Neto, adquire o matiz de uma querela em cujo cerne se posta de o entrave entre cultura e natureza de forma ampla – a cidade e o mar com seus bichos. Assim como os pais do barroco, o cupim cabralino abre a *pólis à vida nua*, à *zoé*, e, após a separação entre cupim e burocrata, imagem a qual tais agentes se consubstanciavam no conto de Lins, *eles sondam as possibilidades do mundo, suas potências, suas formas possíveis*. Trazendo as duras estruturas consequentes, por sua vez, de uma cultura rígida à ruína, eles cavam um porvir na matéria, retirando a sua funcionalidade previamente estabelecida – como queria o engenheiro – para que este mesmo mundo se abra não em quantidade, mas em intensidade ao advir do eclético e casual, como proporia o *bricoleur*. E, precisamente neste momento, o conto de Lins promove um salto em relação à tradição poética que lhe é pregressa, uma vez que os insetos invadem os corpos das personagens não para elaborar a decomposição do cadáver, mas tornando-os indiscerníveis dos bichos, como relata Giselda:

Duas aranhas saem da boca de Mendonça, descem pelo ombro, saltam para o chão, um grilo põe-se a cantar. Mariposas giram em torno da lâmpada. Pela janela aberta entra zumbindo uma nuvem de mosquitos. Na veneziana fechada aparece uma lagarta, gafanhotos pousam no sofá e na moldura do espelho. Na face exterior da vidraça vejo um louva-a-deus olhando-nos. Três besouros enormes irrompem zumbidores. Formigas vermelhas passam por debaixo da porta, seguem em fila cerrada na direção do meu quarto. Enorme borboleta azul adeja sobre nós. Sinto na perna esquerda o rastro de uma centopeia. (LINS, 2004, p. 168)

Daí, Mendonça é enfático afirmando: “você não vai voltar a me ver, Giselda. Em idade nenhuma.”<sup>746</sup> Instaurando um corte no noivado, a condição parasitária de Mendonça é desfeita – o que só tinha lugar devido sua própria condição de burocrata à qual, anteriormente, seguia em acordo com as imagens que portava acerca dos bichos. Poderíamos, então, inferir sem reservas que a simbiose com os animais, que se inicia, por sua vez, a partir de um contato elaborado pelo conhecimento, pelo *interesse* que Mendonça cria pela natureza, exaure a sua propensão à unidade: o que ele *é*, sua subjetividade está, definitivamente, invadida por outros seres. Assim, não é fortuito que se sinta apto a deixar Giselda livre. Ele, agora, não é um grande inseto, mas vários, que, uma vez livre de um noivado interminável, de um processo sem fim, como aquele de Kafka, enfim, poderá sondar as possibilidades do mundo, assim

---

<sup>746</sup> LINS, 2004, p. 168.

como sua mulher. E, ainda sim, se pensarmos no grande bicho no qual o Gregório kafkiano se transforma – a personagem de Kafka reclamava do quão cansativa era a profissão que havia escolhido<sup>747</sup> –, é preciso levar em conta, como disseram Deleuze e Guattari, que a metamorfose não era para “fugir do pai”, mas para “encontrar uma saída, precisamente onde o pai não conseguiu encontrar, para escapar ao gerente, ao comércio e às burocracias, para alcançar essa região em que a voz parecia um zumbido.”<sup>748</sup> Pois a essência do animal em Kafka, assim como vemos em Lins, seria, sobretudo, uma “saída”<sup>749</sup> para longe, inclusive, da própria metáfora, simbolismo, ou significação; rumo a uma região na qual “já não há homem nem animal”<sup>750</sup>. Se Giselda, enfim livre, passa a se lembrar da infância (“fecho os olhos e recordo os alegres rumores cuja volta esperei em vão ao longo destes anos, sinetas de colégio, guinzos, maracás, sons de brinquedos de corda, balanço de criança rangendo compassadamente em sombreados galhos de mangueira”<sup>751</sup>) a certeza que temos sobre Mendonça é a de que ele não é mais um “zoológico onde todos os bichos estivessem mortos e mesmo assim visitados”. Mas espaço do qual emana uma biodiversidade assombrosa, que sai por aí perfurando e transformando o imutável ou a essência – seria o mesmo dizer – em pó para sondar-lhes as possibilidades do mundo.

---

<sup>747</sup> KAFKA, 1997, p. 8.

<sup>748</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 34.

<sup>749</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>750</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>751</sup> LINS, 2004, p. 169.

## 2.7. PRAIA, O LIMIAR: A GEO-LITERATURA DE OSMAN LINS

*O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo. Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico – então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia.*

Michel Foucault, *As palavras e as coisas*

*A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes...(...)*

*O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numerados desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número. (...)*

*- Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.*

Jorge Luís Borges, *O livro de areia*.

“Ignoro como pude haver cedido à insistência, que sequer foi muita, e estar banhando-me, se não vejo meu filho, se ninguém me dá informações sobre ele, se é provável que esteja há poucos metros de mim, o rosto na areia”<sup>752</sup>: o rastro de um rosto humano na areia da praia, imagem residual que se engendrou na infinitude dos grãos tornando, por sua vez, presente a ausência de Z.I., o filho, o objeto que promete seus restos na orla de Recife após desaparecer dos olhos paternos de Renato no conto “Achados e perdidos”, de *Nove, novena*. Esta máscara coloca o pai não apenas em desespero, como lhe propõe questões acerca da origem mesma da vida: “começou (a vida na Terra) no mar? Exatamente onde, se antigas montanhas jazem sob os oceanos e se esqueletos marinhos aparecem por vezes em grandes altitudes?”<sup>753</sup>, indaga-se, interpenetrando tal reflexão pela confissão do desalento diante da possibilidade do fenecimento da própria cria. A morte e, por conseguinte, a origem da vida, insere-o, simultaneamente, em contato com as eras geológicas, com os movimentos amplos do corpo do próprio planeta: “por longo período cambriano a terra era deserta: a vida confinada às águas sem peixes. Nenhum vertebrado. Moluscos, esponjas, medusas, longos trilobitas varejavam as espessuras marinhas, à deriva. Não haviam surgido bichos nadadores.” Então,

---

<sup>752</sup> LINS, 2004, p. 174.

<sup>753</sup> *Ibidem*.

“calva, estéril e morta, como nos tempos de que nem os fósseis têm memória, assim revejo agora a terra sem meu filho”<sup>754</sup>, confessa. Osman Lins encerrava uma de suas aulas de história da arte com a “máscara mortuária” após iniciá-la com a imagem da luz, aventando que aquela, em oposição a esta, diz respeito não apenas ao inevitável falecimento do homem como sobre sua cegueira “em face do universo”<sup>755</sup>. Uma vez cego, imaginando a antiface de Z.I. – sua sombra –, a personagem revolve ou ascende à pré-história: “depois do cambriano, grandes como homens, e até maiores, surgiram os escorpiões marinhos”, e completa, “milhões de anos mais tarde (...) transportaram-se para as águas doces ou salobras (...)” e já no “permiano haviam desaparecido”. Portanto, “este mar que talvez haja levado meu filho é para mim como as águas de após o cambriano, cheias de escorpiões com palmos de tamanho e aguilhão irado, parecendo anjos de asas secas.”<sup>756</sup> A praia engoliu objeto (Z.I.) que, por sua vez, fendeu o sujeito (Renato). Diluído o ponto de referência, tempo e espaço não apenas se multiplicam tornando o mundo inteiro e sua temporalidade num livro de areia – no qual pontos distantes se interpenetram –, como este mesmo mundo se animou aos olhos patológicos do pai, cujo interesse pela história do planeta é inseparável do desvanecimento de sua condição humana-histórica. Portanto, ao assistir o desaparecimento de um exemplar da espécie humana, ele especula sobre as origens não apenas da humanidade como da vida na Terra: borrados os limites de tempo e espaço, a personagem se sente em qualquer ponto de um ou de outro, para colocarmos nos termos de Borges, que escrevia cinco anos depois de Lins. Daí é possível conceber a dimensão da pequenez da própria ideia de homem que, provavelmente, desvanecer-se-á como, quinze anos depois, propôs Foucault. É este desaparecimento, qual seja, o do Homem no tempo, da situação/posição *histórica* do sujeito, que experiencia a personagem de Osman Lins por meio da fresta ou corte instaurado pela perda do filho numa praia do Recife moderno. Como, precisamente, coloca a narrativa, “tempo perdido. (Os gelos e os desertos.) O coração me diz que ele morreu. (Evoluem os reptéis no permiano.) O que foi que eu fiz, Albano, pra merecer isto?”<sup>757</sup>, indaga-se o pai de Z.I.

Conquista e desaparecimento, acúmulo e perda, vida e morte, cultura e natureza, esta condição intermitente da vida humana – como uma máscara mortuária fixada, em qualquer ponto do tempo, na frágil areia de uma praia – encontra ponto alto, na narrativa, na imagem mesma do litoral. Abre-se “Achados e perdidos”, inclusive, com uma dissertação impessoal acerca dos movimentos da praia coadunados aos bichos e às circunvoluções do planeta

---

<sup>754</sup> LINS, 2004, p. 174.

<sup>755</sup> RIBAS, 2011, p. 75.

<sup>756</sup> LINS, 2004, p. 176.

<sup>757</sup> *Ibidem*, p. 183.

provocadas pela relação de sua força gravitacional junto àquelas dos outros corpos celestes responsáveis, por sua vez, pelas marés, cujos impulsos encontram, na orla, maior atuação sobre a vida em geral que deve, finalmente, adaptar-se às grandes mudanças ou simplesmente sucumbir diante da força das águas. A praia, desta maneira, é o ponto de intercessão de mundos, quais sejam, as águas profundas e a terra firme. Doravante, a vida que a habita deve procurar seus meios para sobreviver a um espaço híbrido e condicionado às intempéries, o que implica, justamente, a faculdade de mutabilidade, volubilidade, *i.e.*, relação variável porque de mão dupla – além do constante risco da morte e ameaça de destruição – com o meio circundante. Dizem as primeiras linhas do conto:

A praia é uma terra de ninguém que as águas perdem e reconquistam. Regidos pelos ciclos das marés os bichos que povoam esta fronteira e que na origem foram habitantes do mar desde muito cedo aceitaram a ingrata condição de seres disputados pelos mundos talássico e terreno. Se alguns (animais) perfuram galerias para esquivar a invasão da montante, outros aderem aos seixos, imobilizam-se entre pedras úmidas, asilam-se nas poças. Há os que absorvem uma reserva d'água e que morrerão ressecos se ficarem ao sol por demasiado tempo. Bichos que vivem em conchas, fecham-nas; muitos penetram na areia úmida. Sobe a maré, invade galerias, tritura seus habitantes, traz peixes grandes, ágeis, ceifadores, de olho vigilante e dente sôfrego. Tudo revolvido, sobrevém a vazante, afasta-se logo o fragor da ressaca, vão-se os peixes. Descem então sobre as anêmonas ocultas entre as rochas, sobre os moluscos e crustáceos miúdos abrigados nas águas mortas da praia, sobre os fugitivos das inúmeras galerias que reaparecem medrosos entre conchas ocas e fragmentos cuspidos pelo mar, descem, mais vorazes que os peixes, as sombras das aves costeiras – agudos bicos, os olhos terrestres. (LINS, 2004, p. 171)

A terra de ninguém é uma terra sempre em potencial: se as águas a conquistam, posteriormente, elas as perdem, deixando-a, sempre, como espaço da intermitência, indescidível, enfim, que *é e não é*. É na praia, justamente que, em acordo com João Cabral de Melo Neto, não apenas cultura e natureza se interpenetram advindo indiscerníveis, como também se infiltram os cupins do mar que vão à cidade colocá-la no tempo, fazer ruir os produtos dos projetos dos engenheiros. Se o trabalho corrosivo dos insetos, junto às “camadas geológicas” e à “força selvagem do animal indomado” se consubstanciam em uma despesa, por sua vez, movimento basilar da literatura de Lins, como aventava Perrone-Moisés, diríamos ser no espaço híbrido da praia de “Achados e perdidos”, portanto, que todas estas instâncias se reúnem. É no litoral, por conseguinte, o lugar no qual desaparece Z.I., sumiço este que põe em relevo, por sua vez, o tópico da *coisa perdida* que se insinuava durante a infância de Lins e que inspira, finalmente, a escrita de “O fiel e a pedra”. A melancolia em



torno da impossibilidade da presença imposta pelo tempo se converte, agora, em uma ampla ecologia, ou melhor, em uma *geo-literatura* – parafraseando Deleuze e Guattari, que reivindicavam uma *geo-filosofia*<sup>758</sup> para colocar em cena uma terra por vir – que intensifica o movimento já indicado por nós n“O retábulo de santa Joana Carolina” ao correlacionar a (des)ventura humana com os movimentos geológicos, resultando na conversão da *geometria* em uma *mito-geologia-poética* subjazida pelo tempo, singular na literatura brasileira. Z.I., de tal sorte, assim como os cupins de João Cabral ou os animais atingidos pelas marés, é, no conto de Lins, o ponto para o qual convergem não somente as personagens como a própria imagem engendrada pela narrativa acerca da figura da praia. Para tanto, poderíamos lembrar daquela que seria sua única aparição ou confissão em “Achados e perdidos” – no referido fragmento, temos a insígnia de dois círculos entrecruzados como se fossem a intercessão de grandes sistemas, quais sejam, a água fluida e a terra firme (a própria praia), indicando que se trataria de um excerto sobre a criança, uma vez que todas as personagens são, igualmente, indicadas por figuras. Se não há um dado positivos confirmando se tratar de Z.I., o extrato expõe que alguém cruza a praia “como um zumbido, gerado no âmago de muitos outros rumores, atravessa-os, sem história nem destino, surgirei”, diz a personagem, “em minha bicicleta, lentamente cruzarei a praia, tendo à minha esquerda as ondas altas, à direita os carros na avenida, os edifícios, os consulados com grandes bandeiras hasteadas”<sup>759</sup>. Planejando atravessar uma praia recifense em um sete de setembro, dia no qual se comemora a independência do Brasil, descrevendo-a minuciosamente e reafirmando a natureza (o mar), de um lado, e a cultura (os prédios), de outro, o protagonista propõe, destarte, que “tudo cruzarei, registrarei, sem que ninguém me lance um mínimo olhar, desaparecerei como termina um zumbido, para nunca mais ser recordado.”<sup>760</sup> Sua imagem, portanto, deve ser como uma terra de ninguém, ou seja, sobre a qual nenhuma pessoa teria propriedade – pode-se ganhar na mesma medida em que se perde, tal qual realizam as águas do mar com a areia – e que, com o passar do tempo, desarvoraria por completo. E seu nome parece se referir ao Z como última das letras do alfabeto, e o I como a vogal do meio: a derradeira criança, a esquecida, que se torna o meio, o ponto ao qual tudo converge e, no entanto, caminha para sorte de entre lugar: o ponto cinza no qual tudo entra em contradição, sendo posto no tempo.

---

<sup>758</sup> Deleuze e Guattari propõem um pensamento que acolhesse a terra como “puro plano de imanência”, isto é, que “absorve a terra (ou antes a adsorve). A desterritorialização de um tal plano não exclui uma retorialização, mas a afirma como a criação de uma nova terra por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 117), concluem.

<sup>759</sup> LINS, 2004, p. 173

<sup>760</sup> *Ibidem*.

A questão, porém, não reside exclusivamente na projeção do desaparecimento da imagem de Z.I. no futuro: como o conto parte do seu sumiço, a imagem da criança é construída somente a partir das recordações das demais personagens, sobre as quais há profundo dissenso, como, por exemplo, a impossibilidade de determinar seu gênero sexual. Se Renato se referia à Z.I. como “meu filho”, uma obscura personagem, indicada por um círculo atravessado por uma linha diagonal – a imagem da matemática para designar o conjunto vazio –, sobre a qual nos é dado a saber ser um “amigo” do pai da criança que, inclusive, o “auxilia” na busca do filho, além de possuir três filhas e ser casado com uma “esposa prosaica”<sup>761</sup>, refere-se ao infante da seguinte forma: “assim estou chamando por Z.I., aquela noite, vendo-a afastar-se e certo de que não me olhará de frente.”<sup>762</sup> Assumindo já ter vivido “o que viverá Renato” – este se refere a um amigo chamado Albano, que pode ser o obscuro homem – uma vez que teria perdido tudo na vida de maneira cruel, como se fosse o responsável mesmo pela desaparecimento da criança, o ignoto homem não apenas propalava ter preparado com “cuidado aquele desastre” como iria registrar “com minúcias” as idas de Renato “às trevas”<sup>763</sup>. O interessante é que, ao observar a desfortuna do pai de Z.I., o homem diz que o espírito de Renato, “tomado pela ideia de que o filho está morto, e confortado pela não perdurável esperança de que dentro em pouco irá reencontrá-lo, assemelha-se à praia, que as ondas cobrem e abandonam, tornam a invadir.”<sup>764</sup> Há, portanto, um processo geral de consubstanciação das personagens na imagem da praia: como Z.I., que não podemos dizer se é masculina ou feminina, seu pai, entre a perda e a possibilidade de encontrá-la, advém, outrossim, este limiar incontornável, a indecisão enquanto tal. O mesmo segue para o homem que, aparentemente, seria o algoz de Z.I. e seu pai: com o afluoramento de seu relato, ele se revela numa relação talvez incestuosa com a criança. Porém, trata-se, igualmente, de algo indefinido, uma série de encontros sobre os quais diz a estranha personagem: “nem sequer nos tornamos amantes, apenas discutimos sobre tal problema”<sup>765</sup>; todavia, como relata, “nossas entrevistas são ternas e aflitivas, os beijos exaltados, terríveis os adeuses.”<sup>766</sup> Doravante, conclui o homem que as perguntas de Renato sobre o destino do filho seriam como as indagações de Z.I. sobre “a situação em que vivíamos, indecisos entre aceitação da aventura e o temor de ousar, parecia entrevar seu espírito”<sup>767</sup>. Exatamente neste momento, para colocar

---

<sup>761</sup> LINS, 2004, p. 179.

<sup>762</sup> *Ibidem*.

<sup>763</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>764</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>765</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>766</sup> *Ibidem*.

<sup>767</sup> *Ibidem*, p. 183.

uma indeterminação geral sobre tudo o que se passa, uma confissão surge entre parêntesis, aventando que “até conhecê-lo, eu vivia em paz com os meus filhos, meu marido, dedicava-me a eles.”<sup>768</sup> Caso fosse Z.I. o autor desta frase, ele seria, então, uma mulher adulta – em determinada passagem, Z.I. empresta ao obscuro homem uma edição bilíngue dos *Sonnets from the Portuguese*, de E.B. Browning –; caso fosse o homem, o enunciado contraporía o que antes havia pronunciado sobre sua vida familiar e seu gênero sexual.

A dúvida, a insegurança, a incerteza, a indeterminação e a irresolução consequentes da refletida imagem litorânea proposta por Lins se transfiguram em todas as personagens talvez devido àquela conclusão que o sujeito que, nos subterfúgios, encontrava-se com Z.I., enunciava: “*jamais somos alheios ao que nos sobrevém.*”<sup>769</sup>: os objetos afetam os sujeitos. Depreende-se que, por meio do sumiço do menino(a) – o que sobrevém a todos –, cuja remissão à condição natural do desaparecimento de todo ser humano é efetuada, há um irrestrito processo de *praificação* das demais personagens que, por sua vez, permite o procedente desenlace do suposto algoz: “a vida não concede notas de aplicação: o que parece justiça é desconcerto e acaso.”<sup>770</sup>

O litoral servia, outrossim, de inspiração para o psicanalista francês Jacques Lacan que, seis anos após Lins, utilizava-o para propor aquilo que chamou de letra-litoral, imagética, produtora, por sua vez, de uma “borda no furo do saber”<sup>771</sup>. Tal letra se fazia presente em Joyce, por exemplo, cujo texto literário seria, de tal sorte, mais *litter* (lixo, excesso) que *letter* (carta, comunicação); daí, uma *litureterra*. Ora, se a imagem de uma literatura telúrica é colocada, não é de se espantar que o problema entre cultura e natureza, ainda que sutilmente, preocupe Lacan, como denota, por exemplo, sua crítica a Jakob Von Uexküll. Para este pensador os animais estão presos “a um determinado mundo”<sup>772</sup> que eles habitam (o *Umwelt*), ao que Lacan retruca que “a fronteira ao separar dois territórios, simboliza que eles estão iguais para quem a transpõe, que há entre eles um denominador comum.”<sup>773</sup> Talvez como ironia a tal conceito, portanto, que neste mesmo texto Lacan diga sem ressalvas: “civilização (...) é o esgoto”<sup>774</sup>, e, ainda, proponha que a “letra...litoral”, por relevar uma cavidade no saber, aspire uma ponte entre os mundos estrangeiros entre si sem, no entanto, estabelecer

---

<sup>768</sup> LINS, 2004, p. 183.

<sup>769</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>770</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>771</sup> LACAN, 2003, p.18.

<sup>772</sup> UEXKÜLL, s/d, p. 115.

<sup>773</sup> LACAN, 2003, p. 18.

<sup>774</sup> *Ibidem*, p. 11.

“reciprocidade”<sup>775</sup>. Isto parece fulcral no conto de Lins não somente pela *praificação*, que não é outra coisa senão a “borda no furo do saber”, mas, também, por outros dois motivos: tanto o hipotético vilão poderia ser entendido como a materialização desta poluição quanto pelo fato de Lins, antes de Lacan, elaborar, por meio do litoral, uma conexão entre estes estrangeiros, como os animais segundo a compreensão de Uexküll – e se a civilização é o esgoto, o mundo mesmo poderia ser pensado como este “estrangeiro” –, sem se valer de um denominador comum capaz de mensurá-la previamente, qual seja, o próprio Saber, o transcendental. Ora, no decorrer da narrativa, o homem, no que seria um suposto assassinato/sumiço de Z.I., embrenha-se na lama, em lugares poluídos e podres, numa contaminação geral pela abjeção, até chegar a sua casa, da qual é expulso pela mulher. Após isto, um militar e um padre emprestam-lhe vestimentas. Já durante o primeiro encontro com Z.I., a personagem manifestava que “seu rosto, na sombra, tem qualquer coisa de um animal eriçado”<sup>776</sup>, assim como, ao beijá-lo, ele dizia que “sua boca tem a temperatura de um pássaro, exposto ao sol do estio”. Na ocasião do encontro com a mulher, na qual esta o enxota de sua residência, ele confessava ver “dois vultos de mulher se distanciam, e uma é Z.I. Clamo por seu nome, sigo-a ferindo os pés, ambas começam a correr, avanço decidido, agarro-a pelo braço. ‘Eu te amo!’<sup>777</sup>, diz o homem. Daí, Z.I. “volta-se, cospe-me no rosto. Então vejo, vi, vejo então que ela é feita de bichos ajustados. Ouço um rumor frouxo, um ruflar de asas, Z.I. desfaz-se em pássaros noturnos, vespas, mariposas, besouros e morcegos”<sup>778</sup>. Ora, se ele é o pai de família cuja esposa é uma mulher prosaica e que parece ser alentado pelos padres e militares – ou tais vestes lhe caem bem –, é visível que a personagem esteja alinhada a uma determinada normatividade ocidental: o patriarca, o militar, o padre, nas quais se encontra, respectivamente, os ideias de atividade, ausência de temeridade e pureza, que já comentamos. No entanto, ele só aufere produzir uma negatividade “pura”: a violência com uma criança, seu assassinato, ou o gozo típico de um torturador – em 1964 um golpe coloca os militares no poder no Brasil, nunca é demais lembrar – ao acompanhar metodicamente o sofrimento de Renato em busca de seu filho, procura esta que o homem já sabia ser vã. Trata-se daquela parte maldita, a qual se referia Georges Bataille<sup>779</sup>, que nunca nos abandona: o excesso que

---

<sup>775</sup> LACAN, 2003, p. 18.

<sup>776</sup> LINS, 2004, p. 187.

<sup>777</sup> *Ibidem*.

<sup>778</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>779</sup> Como desdobramento de um estudo iniciado em 1933 – escrito a partir das aulas de Alexander Kojève sobre Hegel e dos ensinamentos do antropólogo Marcel Mauss –, a saber, “A parte maldita”, Georges Bataille publica, em 1949, o trabalho intitulado “A noção de despesa”, no qual propõe que “a humanidade consciente (...) se reconhece no direito de adquirir, de conservar ou de consumir racionalmente, mas exclui, em princípio, a

deve ser escoado em barbárie pura quando de uma sociedade positiva. Por isso, a personagem, após a confissão na qual revelava ser o mundo fruto e destinado ao acaso, dizia “Deus deve existir, já que existe o demônio”<sup>780</sup>. Ou seja, para ele, o acaso e sua multiplicidade não seriam adequados: era preciso a distinção entre bem e mal, ou a própria aderência a uma positividade que deixa, na outra mão, a negatividade extrema, o maldito. Ele é o próprio esgoto, a imagem da civilização, a contraface da pureza que se revela no assassinato de uma criança, com a qual estabelecia uma relação adúltera. Z.I., por sua vez, parece estar, justamente, no polo oposto: ela é uma pluralidade indiscernível dos animais, pássaros, insetos, que implode a dicotomia *unwelt* e *innenwelt* (seu negativo), transitando, a partir de zonas desconhecidas, entre a natureza, na qual sua própria imagem se borra, dissolvendo-se em brumas. Por isso, o próprio algoz-amante de Z.I., quando resolve presenteá-la pelo seu aniversário – o momento da gratuidade –, oferece-a “um álbum com desenhos de rosas, no centro das enormes folhas de papel, sobrepostas às denominações latinas”, que dizem: “*fusca superba, corona rubrorum, gemma rubra, omnium calendarum, glauca, virginalis, scandens, balearica, reclinata, rubra, hispida, sulphurea, corimbosa, mutabilis. Mutabilis.*”<sup>781</sup> Tudo se transforma; Z.I. é uma transformação, uma praia ou letra-litoral.

Aflito, no decorrer de sua busca pelo filho, Renato declara que “o comissário, em Boa Viagem, tudo ignora sobre crianças e salamandras perdidas, nenhuma lhe foi entregue nesse domingo.”<sup>782</sup> Entremeado pelo desenvolvimento das formas de vida na Terra e perpassado por alguma loucura pela situação na qual se encontra, ele se demanda: “focas? Elefantes do mar? Morsas? Crianças anfíbias? (...) Alguns, como bichos-da-seda, hibernaram, depois rompem o

---

despesa improdutivo.” (BATAILLE, 1975, p. 29), como a sexualidade sem fins reprodutivos, a festa e outros. Isto contradiz a teoria econômica de sua época pois se acreditava que o índio viveria em subsistência. Ao assistir as aulas de Mauss, ele percebia que com o *potlatch*, o excesso já estava na natureza devido a destruição proposital. Em sentido contrário, portanto, a civilização teria mudado, em algum momento do tempo, a atividade da inteligência em “aquisição” que reduz, por sua vez, “os objetos de pensamento a coisas” (BATAILLE, 1975, p. 111). Todavia, como “ninguém pode ao mesmo tempo conhecer e não ser destruído, ninguém pode ao mesmo tempo consumir a riqueza e aumentá-la” (BATAILLE, 1975, p. 111), esta parte excessiva e, portanto, amaldiçoada, é escoada na guerra, produzindo uma barbárie sem precedentes. De qualquer forma, como diz Bataille ao mostrar como super e infraestrutura estão conectadas, “na ação (na história) ou na contemplação (no pensamento)”, o que buscamos é uma “*sombra* – que por definição não poderíamos apreender – que em vão chamamos de poesia.” (BATAILLE, 1975, p. 111) Bataille era bastante próximo a Roger Caillois e Osman Lins parece ter uma relação com aquele filósofo sobre a qual pouco se pesquisou. Para além da necessidade da destruição e da gratuidade contraposta à ideia hegeliana de subserviência utilitária das coisas, de sua subsunção à ideia, bastante importante em Lins, como mostramos, faz-se notar que *O livro por vir*, obra de Blanchot de 1959 citada por Lins em *Guerras sem testemunhas*, resenha *Madame Edwarda*, livro que Bataille publica sob o pseudônimo de Pierre Angélique. Trata-se de um diário cuja uma das personagens se chama Oenone. Em *A rainha dos Cáceres da Grécia*, de Osman Lins, temos, igualmente, um diário cuja autora se chama Júlia Marquezim Enone, o mesmo nome, portanto, da personagem de Georges Bataille.

<sup>780</sup> LINS, 2004, p. 187.

<sup>781</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>782</sup> *Ibidem*, p. 187.

casulo, fazem-se morcegos, alçam-se às alturas da noite.”<sup>783</sup> Há uma sugestão de que Z.I. teria se tornado, então, uma criança-anfíbia, uma salamandra antropomórfica que não teria se reduzido completamente à natureza, ou seja, a morte mesma, mas que, ao habitar uma imensurável fronteira entre as águas e a terra firme tenha se convertido neste limiar, representado, agora, pela figura de um ser híbrido, que circula entre os biomas, tal qual o anfíbio: embora, no texto, isto seja somente uma vaga sugestão – como quase todas as informações acerca das personagens e suas vicissitudes. Quando as referências às transformações do planeta começam a ganhar ares de loucura ou poesia ao serem subjazidas pela profunda angústia de Renato, temos a evocação das condições sobre as quais se daria o advento do próprio homem: “os continentes unem-se e desunem-se, vêm o gelo e o fogo, pedras transformaram-se em rinocerontes, ventos em cavalos, cuias em tatus, sombras de ramagem em tigres, auroras em leões, esponjas em preguiças, tranças de ramos em renas e veados”, diz o pai de Z.I., que continua: “enchem-se a terra de bramidos, urros, silvos, relinchos e mugidos, e de repente há um silêncio, eis a hora do homem.”<sup>784</sup> O silêncio, a impossibilidade do conhecimento, do saber, e não a linguagem enquanto comunicação, testemunham ou são o próprio produto do advento da humanidade: este silêncio que persegue os destino de Z.I., ou que não cessa de assombrar seu pai. Por isso, a história mesma da vida na terra é permeada pela presença de seres imaginários, como aqueles de Borges, que Lins lia via tradução de Roger Caillois, como temos:

Um cinturão existe, bordejando a terra de ninguém, nunca descoberto pelas águas, maior que seja a vazante da maré. Habita-o, há milhões de anos, uma fauna de seres indolentes, temerosos de aventuras e alheios à mudança, indecisos entre bicho e planta, entre os continentes e os mares. Um peixe invade esse país arcaico e mortal, juncando de longos cílios vibráteis, de tentáculos iguais a samambaias e cabeças semelhantes a cálices. De súbito, atingido por flechas, já não pode mover-se. Também o matador não sai do lugar: espera que as águas tragam a vítima ao alcance de sua apatia e leva-a sem pressa à abertura que faz as vezes de boca. Sucede acorrerem a essa zona triste, aí multiplicando-se, animais outrora diligentes. Perdem a agilidade, a cor, a decisão, o esqueleto. Comprazem-se em imitar a inércia das anêmonas e das medusas urticantes, fazem-se com o tempo semelhantes a elas, com elas se confundem. De quase tudo se despojaram, nada mais procuram. (LINS, 2004, p. 182)

Um ser indolente, temeroso de aventuras e alheio às mudanças poderia ser uma apropriada metáfora da própria civilização, principalmente se termos em vista que são

---

<sup>783</sup> LINS, 2004, p. 188.

<sup>784</sup> *Ibidem*, p. 189.

exatamente estes mesmos adjetivos que caracterizam o protagonista de “O pássaro transparente” ou o escritor de o “Pentágono de Hahn”, entre outras personagens de *Nove, novena*. Todavia, não estaríamos no campo das metáforas puras se se considera que o excerto não produz qualquer relação de causa e efeito ou, pelo menos, não possui uma utilidade significativa para a construção de argumentos internos à narrativa. Correlativo ao conto de maneira ampla está a descrição da pluralidade de formas de vidas assim como seu matiz insólito-poético posto em relevo pelo trecho supracitado que se dá, vale dizer, pela inexistência de uma epistemologia *qualificada* – que não desconsidera, vale dizer, a biologia e demais estudos – acerca da natureza. O algoz de Z.I. já dizia que “zelosamente, o destino oculta suas obras, sendo quase sempre necessário, para descobri-las, varar muitas camadas de insciência.”<sup>785</sup> Parece-nos que é esta *insciência* (a própria borda no furo do saber) que lemos na passagem copiada: antes de propor um Conhecimento sobre o mundo, ela intenciona estabelecer um gesto imaginativo, um contato responsável pelo que chamamos de *mitogeologia-poética*, a partir do qual os bichos, por meio de metáforas precárias que os concedem somente uma antropomorfização sempre estrangeira, revelam-se na condição de sujeitos dotados de uma consciência ou intenção, uma cultura.

Na contramão desta *insciência* estão os dispositivos tecnoculares que uma anônima figura feminina relata ter sido utilizado para a busca de Z.I., como lemos: “enquanto o outro falava, pedindo informações sobre a criança, um dispositivo qualquer foi posto a trabalhar nos seus olhos, transformados de súbito em órgãos penetrantes, sem piedade alguma, como os dos animais caçadores.”<sup>786</sup> O olho de vidro da personagem de “Um ponto no círculo” retorna prometendo uma onividência a partir da qual seria possível a descoberta do garoto perdido na areia. Esta mesma busca parece permear a empreitada desta mulher, que o conto avisa ter a “cor de areia”, além de ser indicada pela figura de um triângulo, tal qual a personagem feminina de “Um ponto no círculo”: afetada pelo desaparecimento de Z.I., ela acompanha a busca pela criança ao passo que, por ter tido um pai marinheiro desaparecido em um naufrágio – no qual submergiu, também, todos seus documentos de identidade –, inicia uma inspeção por uma imagem de seu rosto. “Todos os seus documentos haviam ido com ele; as repartições não conservaram seus retratos; também não possuíamos nenhum em casa”<sup>787</sup>, diz a mulher, relatando que, agora, vinte anos depois, “meu irmão, compelido a fixar num rosto seu repentino amor pelo pai nunca visto, iniciaria outra procura, atrás de uma fotografia que

---

<sup>785</sup> LINS, 2004, p. 175.

<sup>786</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>787</sup> *Ibidem*, p. 176.

soubera existir em Serinhaém, Goiana, Flores do Indaiá”<sup>788</sup>. A lacuna deixada pela morte do pai se intensifica com a inexistência de sua imagem: o pai é uma sombra, um rosto, outrora na areia, apagado pelas águas do mar e que, talvez inspirado pela força que prometem os dispositivos oculares, deve ser reconstituído.

Como alega o próprio Osman Lins, a imagem ausente, especialmente em “Achados e perdidos”, possui um traço biográfico, a saber, a inexistência de um retrato de sua mãe, que morre ao dar a luz ao escritor<sup>789</sup>. Esta peculiaridade de sua vida que se reflete em sua literatura é lida por Regina Igel como um arquétipo que englobaria grande parte das personagens femininas do escritor, isto é, como “figuras reiterativas de um arquétipo universal”<sup>790</sup>, a saber, a mãe. Poder-se-ia aventar, segundo a pesquisadora, que a imagem arquetípica seria resultante de um “trauma psicológico do escritor” e, a partir daí, far-se-ia pertinente estudá-la sob viés edipiano<sup>791</sup>, embora Igel adiante que tal arquétipo se materialize por meio de um aspecto benigno, simbolizado pela “ternura, proteção e aconchego”. Ermelinda Ferreira argumenta em direção oposta à proposta de estudo de Igel arrazoando que

---

<sup>788</sup> *Ibidem*.

<sup>789</sup> Confessa Osman Lins: “Esse homem desposou uma mulher que não cheguei a conhecer e que veio ao mundo, parece, com o único encargo de ser a minha mãe. Cumprida essa tarefa, morreu, um ano depois de casada. Coisa estúpida. Sempre achei que isso me dava uma espécie de responsabilidade. Morreu aquela garota para que eu nascesse. Não podia fazer da minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la por aí. Nunca vi um retrato seu: ela não gostava de fotografias, embora conste que fosse bem bonita. O tema aparece em *O fiel e a pedra*, em *Nove, novena* (na história de *Achados e perdidos*) e o herói de *Avalovara* anda pelo mundo feito um doido, buscando o que não perdeu.” (LINS, 1979, p. 188)

<sup>790</sup> Em seu estudo biográfico, diz Regina Igel: “Numa breve revisão da obra de Osman Lins, que poderia materializar-se em estudo de profundidade por outros analistas, percebe-se que a personagem feminina é prefigurada pela imagem da mãe e transfigurada em atributos pessoais, como, por exemplo, Celina, de *O visitante*, a Gorda e Cecília, de *Avalovara*, e Joana Carolina, de *O retábulo de Jc*. Ao se revelarem como figuras reiterativas de um arquétipo universal, as três primeiras mulheres lhe agregam uma particular característica comum, a frustração de cada qual: Celina, como mãe abortiva; a Gorda, mãe prolífica e desiludida, e Cecília, a quase-mãe na sua acepção genética. Sobressai-se, por sua afeição positiva excepcional, Joana Carolina, que poderia ser símbolo da mãe-coragem, com todas as implicações políticas e morais que tal representação possa ter. Em qualquer hipótese, este tema poderia ser desenvolvido sob o enfoque edipiano que enfatizaria as metamorfoses da mãe na conjuntura da obra ficcional de Lins. Seria de interesse inerente a este tipo de análise transliteraria, a averiguação do peso que teve, na vida do escritor, a conscientização da perene ausência de sua mãe natural, a jovem que falecera pouco depois de ter-lhe dado nascimento. Não se poderia descartar, então, a hipótese de que um trauma psicológico resultante daquela perda prematura tenha influído na formação de suas personagens femininas.” (IGEL, 1988, p. 28-29). Sobre as personagens masculinas, diz Igel: “pouco são os homens de personalidade negativa na comunidade ficcional de Osman, contando-se Artur (*O visitante*), Nestor, o antagonista de Bernardo (*O fiel e a pedra*) e Olavo Hayano (*Avalovara*), entre outros de menor impacto. Aparentemente, o escritor inclinou-se, como observado em seus romances e narrativas curtas, a focalizar a figura feminina sob a luz benigna através da recriação do arquétipo materno, insuflando o ambiente generalizado da ficção com o calor daquela cozinha paradigmática, passível de ser translida como um forno de barro, uma transferência analógica que simbolizaria, por extensão, ternura, proteção e aconchego, vivenciados pelo escritor, em larga medida, na sua infância e em seus anos formativos. (IGEL, 1988, p. 31)

<sup>791</sup> Ao pesquisar e reproduzir os manuscritos de Osman Lins que revelam os trajetos da construção de *Avalovara*, Eder Rodrigues Pereira nos revela a seguinte passagem do pernambucano quando se refere à personagem ☺: “Nada de freudismo. Nada de frustração sexual. O que ela quer é que um homem A LEIA.” (LINS *apud* PEREIRA, 2009, p. 33)



a “imagem feminina original” do pernambucano seria o ensejo para “seus experimentos intersemióticos de criação literária”<sup>792</sup>. De tal sorte, não seria o caso do escritor substituir o corpo ausente com elementos de “intenções comparativas ou metafóricas – que pressupõem, sempre, um sentido óbvio subjacente – mas”, explica, “acentuar, através do efeito de estranhamento conseguido com o processo, a dificuldade e a arbitrariedade de todo o gesto artístico, sobretudo o mimético, na captação de uma realidade exterior ao meio que a veicula; no caso do romance, a arbitrariedade do signo linguístico.”<sup>793</sup> Construindo, de tal sorte, “fábulas fiadas pela morte”, Lins teria na base de sua poética o simulacro, as potências do falso, ou seja, uma “possibilidade de representação na ausência de um modelo”<sup>794</sup>, segundo Ferreira. Bastaria lembrar que o escritor, como leitor de Barthes, levaria em conta a consideração deste sobre a fotografia segundo a qual nesta, em contraponto ao *studium* (“o que está, em definitivo, codificado”<sup>795</sup>) haveria o *punctum*, sendo este “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”<sup>796</sup>, ou, como temos colocado, o ponto cinza. Assim como o *punctum* – este “entregar-se”<sup>797</sup>, como define –, Barthes proporia, ao ver fotografias de seus escritores favoritos, que estas imagens não gerariam um saber cronológico que remontaria, por sua vez, uma narrativa homogênea acerca da vida dos artistas, mas seriam, antes, um “infra-saber”, ou seja, um biografema<sup>798</sup>, pois “a fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.”<sup>799</sup>

Se a fresta na imagem propõe uma entrega do sujeito, um desvanecimento do “eu”, poderíamos sugerir que as potências do simulacro em Lins não evocam somente, como de maneira profícua notou Ferreira, uma relação interartes ou lembraria que o modelo ideal não existe, compondo dobras, mas produz, outrossim, sorte de animismo. Ou seja: Lins se vale de sua vida para produzir um biografema a partir e por meio do qual uma fresta no saber codificado concede uma potência de verdade – já que o modelo original, ou seja, o arquétipo se dissolve em brumas – ao ambiente circundante, concedendo não apenas uma multiplicidade de sentidos ao fato passado mas, sobretudo, abrindo-o, no presente, à experiência de um mundo animado. Para tanto, é preciso notar que a mulher de “Achados e perdidos” segue a busca pela fotografia do pai e encontra “Anita e Albertina: duas virgens de branco que teriam

---

<sup>792</sup> FERREIRA, 2001, p. 22.

<sup>793</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>794</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>795</sup> BARTHES, 1980, p. 80.

<sup>796</sup> *Ibidem*, p. 46

<sup>797</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>798</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>799</sup> *Ibidem*.

a foto do pai, mas elas já não se lembram de nada”<sup>800</sup>. Apesar da insistência do seu irmão em retirar algo da memória das velhas, a narrativa reafirma que “as velhas não reconhecem fantasmas, não se lembram de nada”<sup>801</sup>. Todavia, a cada momento que a busca fracassava intensificando, desta forma, a sombra do pai, sua ausência parecia se converter, aos olhos da mulher, em sorte de transe no qual a força dos animais e dos movimentos geológicos se manifestam. Ao receber uma repetida negativa dos parentes, afirmando que rezariam para que a busca fosse bem-sucedida, subitamente temos a confissão da mulher:

A claridade ergueu-se do oceano como um grande anfíbio, egresso dos abismos. Punhais chispam entre as ondas. Com suas quilhas de prata, remos de fogo e enormes velas esplendentes, centenas de galeras atravessam devagar o espaço, refletem-se no mar. O anfíbio cresceu, avança, invade-nos, ilumina-me por dentro, fecho os olhos e me vejo como se vê um ovo contra o sol. Até as casas fechadas ascenderam-se, mesmos os porões estão claros. Breves diálogos, dentro desta luz tão densa e absurda que, por um momento, nada consigo ver (...) (LINS, 2004, p. 181)

A luminescência veemente, tal qual aquela prometida pelo olho máquina, produz, ao contrário do que se poderia supor, a cegueira da personagem a partir da qual a luz se apresenta similar a um grande anfíbio – devemos notar que a personagem está, concomitantemente, tocada pelo sumiço de Z.I. que, por sua vez, dá indícios, como consta nos dizeres do pai, ter se tornado uma criança-anfíbia. A fresta aberta pelo desaparecimento de Z.I., somada à inexistência de uma fotografia da figura paterna, *i.e.*, a própria impossibilidade de ver, começa a despertar um mundo indistinto do próprio sonho, embora este já não possa ser desvincilhado da realidade. Os infra-saberes brotam a partir dos pontos cinzas e, quando postos, não incitam uma melancolia frente à perda do objeto de outrora: Z.I. se desdobra em anfíbio tal qual a impossibilidade de acessar o rosto do pai, malgrado não seja preciso dizer que o animal seja o garoto. Posteriormente, os objetos que circundam a mulher ganham ânimo, executam tarefas de humanos:

De explosões, de gemidos, estremece a manhã. Constelação perfurante, sete aviões rasgam os ventos. Garrafas, pratos, xícaras e copos dançam nas prateleiras, facas e conchas vibram nas gavetas, param relógios, quadros vacilam nos ganchos, rompem-se cristais. Entre as fuselagens e o ruído abalador que se expande sobre a terra e mar, constato a mesma relação que

---

<sup>800</sup> LINS, 2004, p. 180.

<sup>801</sup> *Ibidem*, p. 181.

existe entre o bico e o corpo de um pavão com seu leque de pumas alteado.  
(LINS, 2004, p. 181)

O ambiente dançante propõe que o furo da imagem – ou a imagem como furo – torna os objetos observadores: o mundo está, como um grande anfíbio, a olhar a mulher. Há neste processo, do mesmo modo, um arrefecimento da importância do olho como órgão de percepção devido ao fato de a personagem não poder ver, o que promove o afloramento de outros sentidos. Daí, como revela sua memória, as imagens da figura paterna começam a emanar provindas não mais do ato de ver, mas do olfato, como lemos: “sua presença como sua ausência tem cheiro de floresta. Este é igualmente o odor de sua voz, das vindas imprevistas, dos repentinos adeuses, do rumor, do silêncio, da morte e dos navios.”<sup>802</sup> Se a imagem sobrevivente do pai seria provinda do olfato, há uma interpenetração sinestésica que propõe um odor oriundo de sua voz, o que denota, por outro lado, um afloramento do sensível da figura feminina em detrimento, justamente, da possibilidade de ver. Por isso ela declama que a “verdadeira morte do pai” se daria quando sua mãe, ao receber, inúmeras vezes, a notícia de que ele não mais voltará, “se desfaz dos utensílios, vende um resto de aço e de madeira. E então o quintal morre: nesse vazio é que desaparece realmente, para mim, aquele homem de olhar tenso”<sup>803</sup>. Há uma notável crítica ao ocularcentrismo – Édipo, como punição ao incesto que praticara, não furava seus próprios olhos? – iniciada a partir da figura do olho-máquina – que seria uma forma de o homem adquirir talentos de outros animais, como os caçadores, vale dizer –, que recebe reverberação no momento em que a interdição ao rosto do pai, a picada na clareza da imagem, é a responsável para que a mulher rompa a anestesia adquirindo, finalmente, a memória da figura paterna. Ainda, há sorte de exortação da função tátil do corpo se levarmos em conta a retirada, pela mãe da personagem, dos utensílios, restos de aço e madeira, instrumentos outrora usados pelo pai em sua outra profissão, a saber, de tanoeiro. Esta informação sobrevém de modo abrupto à memória da mulher-triângulo e, o contato tátil com os objetos que restam em sua casa, ajuda-a não somente a resgatar tal reminiscência como, a partir dela, configurar imagens de outras ordens acerca do familiar morto. É, de fato, uma posição anti-edipiana adotada por Lins, que, a partir da falta daquilo que os homens julgam ser a condição conspícua para o Saber, qual seja, a visão, propõe outras maneiras de conhecer e se relacionar com o mundo: o pai possuía cheiro de floresta, era possível cheirar sua voz... O posicionamento crítico do escritor ganha, ainda, maiores

---

<sup>802</sup> LINS, 2004, p. 185.

<sup>803</sup> *Ibidem*.

projeções: quando, por exemplo, no momento em que a mulher compara a busca do seu irmão à procura de Renato por Z.I. que, por sua vez, assemelha-se à relação que ela mesma desenvolve com o pai desaparecido. Enquanto aquele necessita de restituir um objeto fundador ali onde já não há mais nada, onde Deus desaparece, estes buscam converter a falta do original nas forças das cópias – o cheiro de floresta –, tornando-as novos objetos que multiplicam o mundo. Diz o conto:

É quando o nome de Deus passa a não ser natural em sua boca, é quando os projetos vêm, em seu espírito, a tomar o aspecto de um ajuste absurdo entre as próprias forças e o acaso, é quando as velhas certezas se fazem negações, e transformaram-se em dogmas questões sobre as quais antes eles nem ousavam cogitar, quando certas perguntas antes respondidas se transformavam em respostas delas mesmas, é em suma quando perde a fé que meu irmão passa a ocupar-se com o rosto de nosso pai, como se precisasse de outra face, para substituir a de Deus, agora oculta. Difere, sua busca, da busca deste homem: não é para um reencontro que ele se apresta; ensaia apossar-se do invisível, do ignorado, alcançar por tortos labirintos um ser remoto e seu halo. (LINS, 2004, p. 186)

Apossar-se do invisível, do impossível, do buraco: eis a tarefa de Renato pois, a partir desta posição, a mulher pode ver espectros múltiplos do seu pai, assim como estes animaram sua casa; cada utensílio usado pelo tanoeiro, dos restos de aço e madeira perdiam sua função utilitária e eram animados pela alma perdida do familiar, *i.e.*, uma nova forma do pai se encarnava em cada um desses objetos concedendo-lhe ânimo, com o qual eles poderiam dançar. Renato, por sua vez, teve um planeta inteiro e suas transformações se revelando, dando histórias sobre o início da vida e suas vicissitudes. Ao contrário, o irmão da mulher-triângulo pretendia refazer perfeitamente os passos do seu genitor e reestabelecer sua origem verdadeira o que, ao final do conto, gera como corolário apenas a destruição daquelas imagens que sua irmã havia produzido: “em mim haver-se-ão destruído, como dois peixes ferozes ou pássaros de combate, aquelas duas imagens?”<sup>804</sup>, pergunta-se ela após relatar a obsessão do familiar. São estes mesmos pássaros que ela, posteriormente, vê estraçalhando o corpo de Z.I. por dentro, após ouvir de alguém as palavras “perna e tubarão”<sup>805</sup> – na praia de Boa Viagem, no Recife, é alto no número de pessoas atacadas por tubarões em decorrência de um desequilíbrio ambiental, o que a personagem dá a entender que teria se passado com Z.I.

---

<sup>804</sup> LINS, 2004, p. 187.

<sup>805</sup> *Ibidem*, p. 190.

Contudo, é uma impressão da mulher, a partir da qual não é possível afirmar com total certeza de que se trataria da exata forma pela qual Z.I. morre.

A sombra de Z.I., a sombra do pai, a sombra de Deus, por fim, é evocada como imagem do perene devir que é a natureza e, como parte dela, o próprio homem: valendo-se da insígnia do infinito, abre-se, em “Achados e perdidos”, o espaço para o “Nós”, a comunidade cidadina em luto pela morte da criança, que celebra, assim, a ausência, o tempo, a inerente condição de natureza, ou seja, de mortal de todo ser humano. “Nós, que tanto buscamos, achamos este morto, vítima do mar numa cidade conquistada ao mar.”<sup>806</sup> Ritualisticamente estavam todos eles “vindos de todos os pontos do Recife, planície fluviomarinha, demarcada por morros de areia e argila, deixados pelo mar no plioceno, quando recuou o continente.” Sabiam, em face da história da Terra, como assumem, ser “vulneráveis e frágeis como ele”<sup>807</sup>, como Z.I. Doravante, realizam o trabalho de elaboração da perda ao derrubar as lágrimas “pela criança, como se por nós chorássemos, nós, meio homens meio peixes, dóceis anfíbios, viventes do incerto.”<sup>808</sup> Com o ritual, todos são Z.I., uma criança-litoral, como os cupins de João Cabral que estão entre o mar e a terra firme, as águas e os prédios, a cultura e a natureza, habitando uma cidade encharcada, propensos à transformação, inconstantes, encarando, sem covardia, a morte, que um dia virá, como sobreveio à criança. Dizia Osman Lins que o “recifense vive a beira de ser peixe”<sup>809</sup>: talvez porque todos os homens vivem à beira da humanidade, embora acreditemos na capacidade dos nossos dispositivos, como os onividentes olhos-máquinas, de nos remontar e nos permitir participar da eternidade, ímpeto que se revela como apenas um dos corolários de um tipo de cultura cujo efeito deve ser, principalmente, livrar-nos da nossa condição animal. Seus resultados são exemplificados por Lins ao amalgamar a tríade “militar, padre e patriarca” no homem figurado pelo símbolo do vazio, pois, se a positividade (deus) só existe tendo o negativo como parâmetro (o demônio), o que se fia por aquela não o faz, tal qual a citada personagem, sem deixar um rastro de destruição absurdo. Daí, a urgência de uma comunidade que olhe de frente para a morte para não produzi-la nos subterfúgios; que olhe para seu corpo, que se dê conta de sua animalidade em favor da multiplicidade. E é exatamente isto que sobrevém à comunidade do “Nós” de Lins

---

<sup>806</sup> LINS, 2004, p. 195.

<sup>807</sup> *Ibidem*, p. 195-196.

<sup>808</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>809</sup> Sobre “Achados e perdidos” dizia, ainda, o escritor: “O Recife aparece como símbolo da precária segurança humana, cercada — permita-me a imagem — pelas águas do imprevisto. Há, num dos trabalhos, o que eu chamo o ‘coro dos recifenses’, onde a fala da nossa condição, expostos que somos, continuamente, à arremetida das águas.” (LINS, 1979a, p. 141)

quando de seu luto ritualístico: construímos uma cultura para nos afastar da nossa condição de animal, a *zoé*, então, olhemos, celebremos a morte, a natureza, o tempo:

Para fugir de ser peixe, sobre os deltas vamos construindo, de cimento, de aço, de madeira, um sistema de pontes: Maurício de Nassau, Sandra Isabel, Velha, Giratória, Buarque de Macedo, Boa vista, do Pina, do Limoeiro, derby, Madalena, Lassere, Torre, Caxangá, as dez sobre o canal, e tantas outras sem nome nem duração, rompidas pelo tempo, levadas pelas cheias juntamente com árvores e bichos, portas e mobílias, telhados e defuntos, pedaços de nós todos. Então choremos, por nós, pelo morto. (LINS, 2004, p. 197)

Georges Bataille via os funerais como celebração do excesso, sorte de atividade improdutiva e não utilitária que estaria em acordo direto com a própria natureza. Giorgio Agamben, embora com questões diversas, cita H.S. Vesnel para lembrar que o luto é o momento no qual há “substituição temporária da ordem pela desordem, da cultura pela natureza, do cosmo pelos *chaos*, da eunomia pela *anomia*”<sup>810</sup>, do “humano no não-humano”. No luto de Lins as personagens revelam a face de uma cultura criada com vistas a eternidade e a privação de contato com a natureza – o mar, o rio –, ao passo que lembra que os conclusos projetos dos engenheiros, independente do tempo que leve – estamos num livro/conto de areia – um dia serão destruídos pela força das águas, pelos movimentos da Terra. A destruição, a devoração da civilização pelo tempo é o que concebe a comunidade no funeral, quando ela se coloca face a face à morte. É o momento no qual eles estão na borda da humanidade – saber que um dia não se poderá mais saber, este é o furo no Saber, pois não haverá *letter* possível, somente *litter* – e, malgrado constatem estarem sempre fugindo de ser peixe, aqui reside o reconhecimento que a animalidade os coabita, e que o mundo, sempre interpenetrável, uma vez que jamais podemos ser alheios ao que nos sobrevém, mantém-nos, sem que possamos decidir, entre o *Umwelt* e *Innewelt*. É o rosto da comunidade, traçado pelas pontes do Recife, que se desfaz na areia da praia, levando-os ao exterior, fazendo o eu se arrefecer, liberando-os da norma – o que os separa da natureza –, tal qual em um ritual selvagem.

Renato, pai de Z.I., é, assim como todas as personagens, indicada por um símbolo de afeição geométrica. A perda do filho proporia, então, que mesmo na geometria se inscreva a desmesura, o excessivo, o fosso sem fim, pois, como lembrava Borges, “a linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume de um número infinito de planos”, daí por diante. Porém, é justamente na imersão neste caos, nisto que está

---

<sup>810</sup> VESNEL *apud* AGAMBEN, 2008, p. 102.

para além de todos *nomos*, medida ou capacidade de mensuração que, como no ritual selvagem, pode-se reinventar o mundo todo novamente. Porque o pai de Z.I., como notou Ana Luiza Andrade, é Re-nato, ou seja, “re-nascido que vai, na procura do filho, retroceder às origens”, nascer novamente, criar o mundo novamente. Tal é a mesma condição de Dionísio, o deus animista e da embriaguez sensível, que nasce por duas vezes. E renascer é regressar ao útero, à Mãe-Terra, como acontece no *upanayama* indiano relatado por Mircea Eliade, no qual o homem, por meio de um ritual, é “duas vezes nascido”<sup>811</sup>. Por isso o teórico ataca a visão freudiana manifestada pela imagem do Édipo de uma mãe *hic et nunc*: é a *imagem* da mãe que é verdadeira, expressão em uma matéria não formada, de significações múltiplas<sup>812</sup>. Porém, como para Eliade haveria a nostalgia arquetípica da imersão no caos, no caso de Osman Lins há, além disso, problemas políticos e históricos. De tal sorte, a sombra da mãe de Lins, esse biografema, parece ser chave para que ele pudesse se interessar pelo mundo na mesma medida em que o recria: escrevendo. Sua literatura, então, mostra-se ligada a este biografema e oriunda do *punctum* que ele comporta: descer à Terra – à imagem da mãe, que é uma sombra, imagem nenhuma –, à matéria informe, elidir o eu, fechar os olhos, explodir o tempo e dar o testemunho das imagens que o corpo produz. Imagens provenientes de um contato não mais anestesiado do homem com o mundo, a partir do qual ambos, igualmente, entrefitam-se. Osman Lins não apenas se reinventa como escritor com *Nove, novena*, mas como homem, ou melhor, reconfigura a relação estabelecida com o mundo circundante. É desta mesma forma através da qual Renato renasce: ao presenciar as rotas pré estabelecidas pela cultura explodirem, vislumbra-se em meio a uma plethora de animais, de coisas, de tempos. Ao fim, é certo que no fundo há o nada, pois Z.I. não reaparecerá: fora tragada pela terra. Mas é aí que tudo recomeçaria, que se traçaria toda uma nova *mito-geologia-poética*, uma nova geo-literatura. A chegada nessa Mãe-terra vindoura permitida pela ausência do objeto (Z.I.) e sobre a qual uma comunidade sobrevirá encerra, finalmente, *Nove, novena*:

Um dia, dentro da rota há muito obedecida e onde, por muitos anos, navegou em paz, um barco se arrebenta; um dia, precedido pelo musgo, pela relva, pelas formigas, pelas aranhas, pelos gafanhotos, pássaros, abelhas, ratos, chuvas e palmeiras, um casal evadido traz o fogo, os animais domésticos, alguns instrumentos; com ele desembarcam as legiões e os coros invisíveis que perseguem ou seguem todo ser humano. Tenho a mão estendida, os olhos baixos, na atitude de quem fosse abrir este portão. Não escuto o mínimo rumor. (LINS, 2004, p. 200)

---

<sup>811</sup> ELIADE, 2001, p. 74.

<sup>812</sup> *Ibidem*, 1991, p. 12.

## 2.8. ZOOPHILIA: AMOR À ZOÉ

*Os meus sonhos formais serão teu cavaleiro  
Meu destino luzindo teu belo cocheiro  
Por rédeas terás tensos levando à agonia  
Meus versos, os modelos de toda poesia*

Guillaume Apollinaire, *O bestiário ou cortejo de Orfeu*, “O cavalo”

*A forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano. Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala.*

(...)

*O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo me indica o que sou.*

Clarice Lispector, *Onde estivesses de noite*, “Seco estudo de cavalos”

O homem, como propôs a antiguidade latina no exemplo de Ovídio, é o animal frente ao qual os outros parecem inferiores diante da sua capacidade de “levantar seu rosto para o Céu”, tendo acesso, por meio de sua postura ereta e dos seus olhos – entre os órgãos dos sentidos, o mais semelhante ao sol, por sua vez, o filho do bem, diz Platão – às coisas inteligíveis, eternas. O advento da ciência e do capitalismo é consubstancial, como pode testemunhar a diátribe evocada, no século XIX, pelo anti-herói de Fiódor Dostoiévski contra o “desligamento do solo”<sup>813</sup> em que vivia a sociedade russa que lhe era coeva: “todos os atos humanos serão calculados” e “não existirão mais ações nem aventuras”<sup>814</sup>, diz o narrador das *Memórias do subsolo*. No século XX brasileiro, Augusto dos Anjos aventava que a sombra, ou seja, o que está por detrás da cons-ciência vivia da saúde das coisas subterrâneas: sub-solo, sub-consciente, o que *não se pode ver*. Já para João Cabral de Melo Neto, seguindo os passos de Drummond, o acaso, como um “raro animal” ou um vegetal, poderia instaurar a surpresa e a aventura em um ambiente sempre antevisto pelo cômputo tal qual um bicho indomesticável, como, por exemplo, seu cavalo acéfalo – insubmissão que se manifesta na própria imagem insólita do animal: “animal, força /de cavalo, cabeça /que ninguém viu”, diz o poeta.

Homens-insetos, mulheres-elefantes, crianças-anfíbias, pessoas-praia; movimentos geológicos, eras glaciais, formação dos continentes, biodiversidade; objetos dançantes, canibalismo, erotismo, transgressão, matriarcado, antropomorfismo e estranhamento. Osman

---

<sup>813</sup> SCHNAIDERMAN, 2004, p. 8.

<sup>814</sup> DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 37.



Lins, é preciso dizer, olha para baixo: o Homem, em sua literatura, curva seu corpo, mostra seu sexo, olha a terra, a vida, e o que está debaixo do céu ovidiano: o desconhecido, o negativo. O Homem passa a ver o homem, a mulher, a criança, o transgênero, a sexualidade indefinida ou indescidível, o homem-bicho: diferença e excesso. Por outro lado, há a denúncia de toda a administração, do controle do corpo (atletica), do pensamento (redução do mundo à ideia e à utilidade) e do mundo (domesticação dos animais, como no circo; domaçaõ da natureza, como as pontes de concreto); ou, poderíamos pensar nas três ecologias a que se referia Félix Guattari, quais sejam, sujeito, sociedade e meio-ambiente<sup>815</sup>, às quais a crítica de Osman Lins corresponderia, respectivamente, temperança, economia e controle/domesticação – ou, ainda, somente na dominação de todas as instâncias pela economia, como quer o título desta tese. Desta sorte, a bipartição cultura e natureza não corresponderia, em Osman Lins, à dicotomia cidade e campo. Sorano de Éfeso, como nos lembra Michel Foucault, ao proferir suas recomendações sobre o ato sexual, aconselhava “uma purificação geral do corpo que atingirá a quietude necessária à função sexual”<sup>816</sup> pois, desta mesma forma, diz o médico grego, “o lavrador semeia seu campo após tê-lo livrado de toda planta parasita.”<sup>817</sup> A temperança é melhor exemplificada na pureza do prado, ou seja, assim como o homem deve limpar o corpo de toda superabundância, o campo deve estar livre de toda heterogeneidade para um florescimento uniforme e exprovaado. Na literatura, esta relação parece adquirir uma profunda força, com a qual seguirá até o tempo presente, quando do advento do poeta romano Virgílio, em cuja poesia o elogio da continência seguia indissociável do acesso a um *locus amoenus*. Por meio da crítica da degeneração da vida na cidade, na Arcádia, lugar idealizado pelo poeta, os homens viveriam em contato com os deuses, cultivando o corpo, o espaço, enfim, tornando-se cultivados, nos sentidos amplos deste termo, livres dos excessos. É, portanto, com alguma ironia que Osman Lins intitula “Pastoral”, conto de *Nove, novena* cujo protagonista Baltasar desenvolve uma relação de zoofilia com sua égua Canária. Afinal, pode-se ler no segundo parágrafo da narrativa:

Aqui ninguém me vê. Canária entrega-se, mansa, a todos os grados. Tento morder, de olhos fechados, o fuso que ela tem na testa. Pensando no perfume das moças, afogo-me em seu cheiro de égua nova, ainda quente de sol. A claridade enreda-se nos troncos, o prazer vem subindo pelas pernas. Meu corpo aumenta, prolonga-se nos flancos brilhantes e dourados, na curva do espinhaço, na cabeça erguida. Nesta baixada, o sol desaparece antes. A luz

---

<sup>815</sup> GUATTARI, 2005, p. 8.

<sup>816</sup> FOUCAULT, 1985, p. 129.

<sup>817</sup> SORANO *apud* FOUCAULT, 1985, p. 129.

esponjosa reflete-se nas nuvens, infiltra-se nos ramos das velhas laranjeiras sob as quais eu e a poldra estamos escondidos. (LINS, 2004, p. 138)

A ereção de Baltasar, o ato de penetrar sexualmente no corpo do animal, é inseparável da “presença obsessiva do mundo sensível” que se constata na cena. Seguindo o processo flagrado no encontro sexual que encerra “Um ponto no círculo”, o erotismo não se dá sem um amplo enfoque na explosão sensorial que acomete a personagem-narradora como denuncia a descrição das refrações dos espectros de luz provenientes do sol entre os vegetais que os cercam. Se se pode propor que há sorte de formalismo na descrição da passagem, com a escolha de vocábulos pouco usuais, ela, beirando o paradoxo, encontra-se subjazida pela descrição de um ato moralmente condenado pela civilização, qual seja, a zoofilia: a forma, portanto, caracteriza-se por uma maneira delicada de expor o acontecimento que, por sua vez, como fundo, desfia um ato tido como desviante, monstruoso ou diagnosticado como patologia<sup>818</sup>, dependendo do lugar de enunciação a partir do qual se interpreta a conduta. Ora, a vida comedida, dedica à pureza da *Pastoral*, torna-se uma excessiva transgressão, não apenas revelando a animalidade do homem esconsa na manifestação da plethora, como acusa o ideal ontológico da tradição greco-latina, mas representando a bestialidade de forma explícita e concreta por meio de uma relação sexual-afetiva de um homem com um animal. O corpo se encharca de impureza, o campo de ervas daninha: a “Pastoral” de Lins é violenta, transgressora, insólita, híbrida, estupefaciente, estando quilômetros de distância daquela de Virgílio seguida tão romanticamente por uma infinidade de escritores brasileiros. Por exemplo: ao deflagrar o sexo com o bicho Joaquim, irmão de Baltasar, “bem de longe, bate uma árvore; chegam aos meus joelhos, amortecidos, os golpes de machado.”<sup>819</sup> É, portanto, com machadadas que seus parentes respondem à ação do protagonista. Entretanto, é preciso observar que o referido ato zoófilo, no conto de Lins, dá-se em meio a um processo mais complexo no qual se insere, por sua vez, a relação de Baltasar com a égua Canária.

O protagonista-narrador enfrenta, como Renato de “Achados e perdidos”, uma falta: sua mãe teria fugido da casa comandada, por sua vez, pelo seu violento pai, cuja esposa posterior morrera em circunstâncias não esclarecidas. É latente no garoto a vontade de reencontrá-la, assim como explícita sua condição de abandono da comunidade formada por sua família e outros humanos que habitam o sítio no qual reside. Como esclarece Baltasar, os

---

<sup>818</sup> Pesquisamos livremente por artigos que tratassem do tema, mas não encontramos qualquer estudo mais profundo, apenas, nestes trabalhos, indicações históricas que atestavam a condição de desviante, imoral ou monstruosa deste ato. E são estes julgamentos que apontamos.

<sup>819</sup> LINS, 2004, p. 138.

parentes e demais “perderam a noção da minha idade” e concordariam “em asseverar que me pareço muito (jamais dizem com quem), que haverei sempre de ser um peso morto e que um dia, mesmo que não queira, cometerei infidelidades. É possível. Sou indolente e careço de músculos.”<sup>820</sup> Logo após, em uma confissão feita à égua, Baltasar alegava que “eles gostam, Canária, de judiar comigo (...) sou preguiçoso, de menos serventia que um cachorro, pois não ladro.”<sup>821</sup> Assim, seu caráter imprestável é associado, pela família, à crueldade, à maldade: “Jerônimo diz saber coisas. Quando um cavalo não é bom de sela; quando um cão é capaz de morder de furto; que vê crueldade em mim: sou o buraco, num rio atravessável a vau. Sorvedouro escondido. Sou peixe envenenado. Rastro de um bicho roubado”<sup>822</sup>. A imagem da passividade da personagem, coadunada à fraqueza, é proposta, primeiramente, por meio da possibilidade de ela não poder prever ou não possuir completo controle dos próprios atos, o que gera desconfiança daqueles que lhe são próximos; além da sua condição de peso morto, ou seja, matéria sem utilidade que, inadequada e baldada à comunidade, vai sendo abandonada. Além disso, há uma similaridade em sua feição com alguém cujo nome não pode ser dito: sua própria constituição corporal se mostra, destarte, conectada a um interdito. Posteriormente, a inutilidade – sou menos útil que um cão, dizia – é colocada em termos de preguiça, vinculando-a, doravante, ao mal, e, por conseguinte, a um buraco em um rio raso que se atravessa a cavalo, fresta que absorve e, por fim, encalço de animal espoliado. Sim, o *punctum*, a picada, a borda deixada pelo furo perpassada pela pista de um bicho, como no devir-animal.

Daí, a imagem de Baltasar, ou a consciência que ele possui de si, começa a se rarefazer. Sua constituição corporal, como revela, é de “cipós trançados”, ou seja, “da mesma fibra maleável e rija com que se modelam cavalos”<sup>823</sup>, embora declare nunca ter entendido o porque disso. Seus cabelos crescem, assemelhando-se a uma crina de cavalo, o que leva sua família a cortá-los com violência: curiosamente, o garoto festeja esta censura pois, naquele momento, fitando seu irmão que, com uma faca, poda suas madeixas, dava-se conta do quão raro era “sentir contato com gente, mesmo grosseira”<sup>824</sup>. Este processo chega ao ápice quando, subitamente, há uma mudança no foco narrativo, antes monopolizado pelo menino, a partir da qual se instaura uma cisão na personagem uma vez que passa a se referir a si mesmo na segunda pessoa do singular – ou no impessoal –, como se fosse um diálogo do eu com

---

<sup>820</sup> LINS, 2004, p. 139.

<sup>821</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>822</sup> *Ibidem*.

<sup>823</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>824</sup> *Ibidem*, p. 140.

*outro-eu*. Ou seja, a personagem entra em não coincidência consigo, ao passo que este outro o conforta ou aconselha, como a voz deste fosse, também, perpassada por “outros” cuja origem nos é desconhecida, como lemos: “só meu padrinho, até hoje, me falou como se fala a gente. Trouxe esta potrinha, Baltasar, para lhe servir de companhia. Sei o que é viver sozinho como você. Também mastiguei minhas areias, ora. É porque ninguém sabe.”<sup>825</sup> Em acordo com Sandra Nitrini, haveria uma similar bifurcação do “eu” em “Conto barroco ou unidade tripartida” que, assim como em “Pastoral”, “não invade a linha unívoca do discurso” mantendo, portanto, “uma única entidade narrativa por detrás do eu narrador bifurcado.”<sup>826</sup> Com isso, acende-se à referida “atemporalização” e “ubiquização” da personagem a concedendo poder visionário “que transcende a sua limitação fenomenológica do espaço”<sup>827</sup>: por isso, segundo a pesquisadora, Lins contraporía platonismo à fenomenologia novo romancista, como já mostramos. Bom, se Baltasar, como ele mesmo propõe, era um buraco, uma falta, a presença de uma ausência, como figura a imagem do rastro, não é completamente despropositado que sua imagem, ou melhor, sua sombra, fosse invadida, perpassada por outras imagens, vozes, discursos, como temos:

Não sei como você existe, Baltasar. Como sua mãe fez uma coisa dessa, aceitar casar-se com um jumento, eu não estando morto. E ter filho dele. Imagine que coisa, seu pai lavrando aquelas doçuras. A gente faz coisas! E o pior é que você saiu a ela. Não pode lembrar-se; mas é te ver e ver a fugitiva. Ah, se eu soubesse. E bem que podia imaginar. Mas faltou coragem, vivi sempre no medo. Tinha nada que ela fosse ou não minha comadre? Quem sabe onde anda! Aquele vira-mundo não era homem pra ela. Gostava de ouro, demais. Foi isso que viu: os ouros. Pra mim, ela ia sem aqueles adereços, sem anéis, sem voltas. Feito copo d’água. (LINS, 2004, p. 142)

Ao início do conto, Baltasar esclarece que morava na cidade, tendo de retornar ao campo devido à morte do seu padrinho, o mesmo que lhe dera Canária como presente. No trecho supracitado, pode-se aventar que sua família estabelece residência na área rural devido a extração de ouro, ao garimpo. Daí, uma série de questões obscuras começa a ser posta: a forte semelhança de Baltasar com a mãe, além do fato de esta ter se casado com um jumento – metafórico/hiperbólico ou não – permite que se especule sobre o próprio aspecto humano ou animal da mãe do protagonista (o cavalo/égua, no caso), uma vez que Baltasar é um ser híbrido e, como mostraremos, passa a se assemelhar, gradualmente, ao animal. Além disso,

---

<sup>825</sup> LINS 2004, p. 142.

<sup>826</sup> *Ibidem*, p. 179

<sup>827</sup> NITRINI, 1987, p. 182.

pode-se propor, ainda, que Baltasar seja o resultado de uma relação da mãe com um equídeo e, por isso, sua constituição corporal gera incômodo nos familiares que, frente a este ato, expulsam-na da fazenda. Por outro lado, o narrador do trecho supracitado afirma ser uma comadre da mãe do garoto – embora refira a si mesmo no masculino – e, logo após tal passagem, temos o relato de Baltasar se perguntando onde havia conhecido “essa figura de negro”<sup>828</sup>. Ou seja, o que podemos notar é que há um processo geral de desconhecimentos, transubstanciação das personagens, interpenetração dos sujeitos sobre o qual é difícil definir quem é quem, embora muito se possa especular. Poderíamos inferir, por exemplo, que o sujeito cuja menção não pode ser realizada poderia ser a mãe de Baltasar e que seu pai, símbolo do acúmulo, expulsa-a de casa por ter realizado uma transgressão, como uma zoofilia da qual o menino seria fruto.

Baltasar, por sua vez, demonstra grande interesse pelas “seis mulheres de Goiana” que, segundo ele, consistiriam em “estranhos bichos não existentes no sítio”<sup>829</sup> e com as quais, finalmente, gostaria de estabelecer relações afetivas-sexuais. Em acordo com o que mostramos em quase todo *Nove, novena*, os seres humanos, como no caso das referidas mulheres, são postos na condição de animal, ou seja, não haveria cisão entre um e outro. Não obstante, há, como é possível ler, uma curiosa inexistência de mulheres na propriedade rural da família do protagonista vez que uma estaria foragida e, outra, morta. Assim, pode-se especular que o outro eu de Baltasar, ao qual nos referimos anteriormente, poderia ser uma das tais mulheres de Goiana pois, entre elas, encontra-se “mulher de preto”. Pode-se supor, também, que, como um “cipó trançado”, ele seja atravessado por diversos outros: neste caso, de um “outro eu”, passaríamos a um *eu-outro*, que não reuniria, como uma amálgama, diversas personagens em uma só, obtendo uma visão geral do que se passa, mas vislumbrando o outro como um destino e não um espelho, isto é, saindo de si. Aliás, sobre a figura feminina de indumentárias negras, há o seguinte diálogo do protagonista-narrador consigo – não seria monólogo, pois o “eu”, nesta circunstância, encontra-se dividido: “Aliçona é mulher, Baltasar? Sim. Não, não é.” A tribulação instaura-se na medida em que o conto não nos dá qualquer informação positiva para decidirmos quem teria a razão e, a personagem Aliçona resta, tal como Z.I., de “Achados e perdidos”, indefinida entre feminino e masculino. Finalmente, se o protagonista se estende para além da unidade indivisível que engendra a condição mesma de sujeito – aproximando-se de um deus onividente –, seria preciso inferir, por outro lado, que o próprio estabelecimento de um sujeito não se cristaliza senão pela

---

<sup>828</sup> LINS, 2004, p. 142.

<sup>829</sup> *Ibidem*, p. 137.

identificação de um objeto e, como se depreende, não é certo que Baltasar adquira maior possibilidade de visão, de conhecimento. Ao contrário, o que encerra o diálogo sobre Aliçona é, justamente, a falta do objeto, uma vez que ela *é e não é*, sendo impossível saber se, afinal, trata-se ou não de uma mulher. Baltasar, portanto, amplia sua constituição corporal ou intelectual na mesma medida exata em que fende o sujeito de conhecimento, ou seja, ele desaparece ali mesmo onde parece expandir sua presença e seu “eu” fruto de uma avolumação, por fim, desfaz-se em brumas, alçando um forte caráter fantasmagórico: a mulher pode ou não ser uma mulher; que pode ou não ser Baltasar; que pode ou não ser fruto de uma zoofilia, ou seja, ser metade cavalo.

“Nu, pernas mergulhadas na água turva, meio cabaço na mão, saio do barreiro, puxando pela corda a egüinha.”<sup>830</sup> Esta seria, talvez, a mais interessante imagem de Baltasar que “Pastoral” nos fornece: ao contatar sexualmente a égua, seu corpo advém dividido, estando metade à vista, acima do solo, e a outra parte, os membros inferiores, por sua vez, debaixo da terra, incrustado na lama, no subsolo. Diz a personagem de Dostoiévski que “quanto mais consciência eu tinha do bem e de tudo que é ‘belo e sublime’, tanto mais me afundava em meu lodo, e tanto mais capaz me tornava de imergir nele por completo.”<sup>831</sup> Se esta personagem submergia no que está por detrás da camada arável da terra em sua busca ou tomada de consciência do sublime, do solar, do belo, Baltasar parecia experimentar a indecisão entre uma coisa e outra por meio do arrefecimento da própria consciência: pode haver belo no horror, e abominação na “perfeição” – para ser “ávido pelas coisas do mundo” era necessário a capacidade de “olhar de frente, seja onde for, as representações do terrível”, propunha Oséias, personagem de “O pentágono de Hanh”. Com o eu difuso, o corpo misturado ao barro e ao animal, Baltasar exterioriza seus ímpetos que revelam, por sua vez, como, gradualmente, a imagem no menino ganha aspectos de um cavalo, pois, como confessava: “quero (...) crescer depressa (...) para galopar sobre meus irmãos, sobre Joaquim e sua cara de terra, sobre meu pai e sua autoridade, sair por este mundo atrás de minha mãe, ajoelhar-me a seus pés.”<sup>832</sup> A liberdade é inerente ao devir-cavalo: a efetuação de todas as potências que possui Baltasar deve, portanto, passar pela sua *cavalidade*, pela possibilidade de galopar, transcender a vida sufocante e violenta que leva para ir encontrar a mãe, além de adquirir, de alguma maneira, as formas deste animal – ainda que aquelas que só a personagem poderia descrever, formas que apenas sua relação com o bicho produz e que seriam,

---

<sup>830</sup> LINS, 2004, p. 143.

<sup>831</sup> DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 19.

<sup>832</sup> LINS, 2004, p. 143.

finalmente, intraduzíveis. Por isso, ele, suspirando com nos sonhos, dizia: “Quem me dera metade do corpo de um cavalo. Ou metade do corpo de Joaquim”<sup>833</sup>, pois quando ele subia sobre a éguas, via-se transformado em “vinte, em muitos corrupios, verdes, roxos, dourados como as nuvens, girando sobre a égua em disparada.”<sup>834</sup> Portanto, o subsolo é sua saída, a lama é a vida, a efetuação das forças.

Há, todavia, sentimento de propriedade na personagem, como demonstra o ciúme de Canária que desenvolve ao notar que os familiares pretendem cruzá-la com um macho de sua espécie: aí, o protagonista encontra sua desgraça. Valendo-se de uma motosserra, Baltasar castra o garanhão, cujo sofrimento é descrito nas palavras do menino: “vai exibindo, aos poucos, seus possuídos, é como se abrisse o peito e se expusesse, indefeso, a fonte do existir, então eu fecho os olhos, cerro o queixo, e com a mão toda, os braços de cipó mais tensos do que nunca, seguro o membro rajado e decepo-o com a serra, num gesto curto.”<sup>835</sup> Doravante, “o senhor das éguas e pai de cem outros cavalos, que era um sol nos pastos, desfaz-se no seu sangue borbotante, os quartos arreados, como sucumbido ao peso da carroça. Ele que jamais em vida conheceu o jugo.”<sup>836</sup> Pela castração do animal a personagem é punida por todos os familiares com chibatadas que nela produzem, por sua vez, um profundo e vasto silêncio, à modo de um luto, que culmina, finalmente, com a volta da bipartição do “eu”. De tal sorte, ele vislumbra um homem cantando uma cantiga feliz, “e este homem caminha para mim, coisa impossível, pois o homem sou eu na plena força dos anos.”<sup>837</sup> Este “outro” é, justamente, o ponto detonador do desejo, da força vitalícia – *i.e.*, não somente uma força física, explícita na passagem citada, mas um vontade de vida, uma potência – crucial para que a personagem recomece da perda, do espancamento do seu corpo. Porém, há determinada relutância do garoto em se assumir – “tentação de ir para o curral, beijar os flancos sombrios de Canária, mastigar-lhe as crinas. Não irei. Canária, para mim, é posse que já não assumo. Seu dono é o cavalo, a meia hora de marcha, de que falam meu pai e meus irmãos”<sup>838</sup> – que somente é capaz de ser dissolvida pelo retorno da mulher de negro, aquela cuja sexualidade era uma incógnita. No reaparecimento desta personagem, Baltasar infere que “Aliçona é um tempo feito gente, um tempo rosnador; e suas roupas negras ninguém pode dizer que sejam de mulher.”<sup>839</sup> Fica exposto, portanto, que a mulher de vestes negras seria a imagem do tempo e,

---

<sup>833</sup> LINS, 2004, p. 144.

<sup>834</sup> *Ibidem.*

<sup>835</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>836</sup> *Ibidem.*

<sup>837</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>838</sup> *Ibidem.*

<sup>839</sup> *Ibidem*, p. 146.

a cor, não poderia ser menos indicativa do que Osman Lins entenderia pela ideia de tempo, a saber, uma sombra, a morte por vir, a passagem, a impermanência de tudo. Com a entrada desta sombra, desta fresta por onde tudo escorre, Baltasar se enfurece, os cavalos da fazenda, em conjunto, tornam-se irascíveis, configurando um clima de instabilidade geral na propriedade rural, a partir do qual o protagonista se envolve em uma metamorfose ou, poderíamos dizer, suas características animais se intensificam:

Crescem minhas crinas verdes, minha cauda azul, e galopo com ódio descendo esta ladeira, sou cavalo branco, árdego, cascos de pedra, dentes amolados. Na disparada, alteio a cabeça sobre os rubros pastos, sobre as árvores, os montes e os pássaros voando, sobre as nuvens de fogo, o sol nascendo, e relincho com toda minha força. (LINS, 2004, p. 148)

A incerta transformação – sua cauda é azul –, coadunada ao incentivo da mulher de negro que, por sua vez, diz a Baltasar “Vai. Vale a pena”, impulsionam-no a invadir o pasto em busca de Canária com vistas libertá-la do jugo dos homens, segundo o qual, finalmente, ela deveria permanecer em uma relação coespecífica. Os “golpes de machado” desferidos pelos familiares do garoto atingem, entretanto, seu “corpo fino, tecido com cipós, mas de aparência rija”, tornando-o frágil como uma “peça de barro, que vai fazer-se em pedaços nos cascos do cavalo”<sup>840</sup>. O outro garanhão arranjado pela família para cruzar com Canária, junto às machadadas dos parentes a comando do pai, estraçalha Baltasar cuja fisionomia, neste momento, alcança a mais próxima similaridade em relação a um equídeo. Não é possível para Baltasar realizar, no mundo, todas suas forças.

Um antropólogo tão contemporâneo quanto Roy Wagner confirma a transgressão de interditos sexuais pelas sociedades aborígenes, ainda que a zoofilia não seja o caso. “Em parte da Nova Guiné e da Austrália”, diz o estudioso, “as mais rigorosas restrições de parentesco envolvem um homem e a mãe de sua esposa; à luz disso, é significativo que entre os Aranda da Austrália Central (onde o mesmo se aplica) algumas cerimônias sagradas incluam atos de conexão sexual entre parentes nessas categorias”<sup>841</sup>. O que se colocaria a partir disso, segundo Wagner, era que a quebra do mundo estabelecido seria o ponto de partida para a própria criatividade: “a intenção, de fato, é precisamente a de negar o modo de atividade ordinário, para que o estado socializado do homem possa ser revogado e a ordem das coisas ‘criativas’

---

<sup>840</sup> LINS, 2004, p. 149.

<sup>841</sup> WAGNER, 2010, p. 187



primal (*alcheringa*) seja restaurada.”<sup>842</sup> De maneira contrária procede a civilização porque, assim como a menina de “O pentágono de Hahn” sofria o banimento da sociedade na qual se encontrava por ter transgredido a interdição em enamorar um jovem garoto, o enterro de Baltasar é, talvez, a mais sombria imagem deste processo: ignorado pela família, “os poucos homens que vieram ao meu enterro conversam fora, sem ânimo de entrar”<sup>843</sup>. Aqui, de fato, a observação de Nitrini quanto à personagem é verificável: uma vez morto, Baltasar dá notícias do seu enterro, conta-nos sobre seu pai que o observa no caixão e demonstra alívio em não ter que jamais voltar a rever o filho que “todos os dias, fazia-o recordar a mulher que foi capaz de deixá-lo.”<sup>844</sup> Apenas Balduíno, que seria filho da segunda mulher do pai, estaria comovido com a morte do menino, pois ele lavava o corpo sujo de sangue do garoto e, na tertúlia, chora ao tirar “a pele de raposa das virilhas”<sup>845</sup> de Baltasar. Além disso, restava a inveja dos familiares dirigida ao protagonista, pois, segundo este, “nesta casa fria fui capaz de amar e morrer por isto. Com a mão na mesa, (Balduíno) promete que haverá de ter uma mulher, haverá de amá-la, que não será como esses outros homens.”<sup>846</sup> Destarte, Baltasar seria o ímpeto de Balduíno: não ser como estes outros homens, frios, análogos às máquinas. Para tanto, a sua própria condição de humano é colocada em jogo, como mostra sua pele de raposa, que daria a entender que teria morrido com o corpo *cavalizado*, que não colocaríamos como metade cavalo, metade homem, pois não há exatidão quanto a sua constituição. De toda forma, ele morre como animal – no conto ele jamais é apartado desta condição – e pregando um amor autêntico que rompesse com a reificação. Esta condição de ser híbrido, por sua vez, ressalta que ele não é completamente integrado à comunidade dos cavalos e, em larga medida, é banido da comunidade dos homens. Por isso, poderíamos afirmar que sua zoofilia é o amor enquanto capacidade transgressora, de quebra da vida automatizada e de acúmulo – seu pai ia ao campo em busca de ouro – e amor a si próprio, ao animal que é. Pois se ele transgredir o interdito por ser um humano amando um bicho, deve-se considerar, por outro lado, que sendo *também* cavalo – ou, talvez, filho de uma mulher com um equídeo – ele faz, em alguma medida, parte desta comunidade. Ao fim, o menino luta por uma forma de vida, e seu elogio ao amor – “fui capaz de morrer por isso” –, ou seja, a declaração de amor à *zoé*, a própria *zoofilia*, é liberada do sentido exclusivo de desvio ou monstruosidade e se transfigura em luta pela biodiversidade, ou seja, pela vida e pela diferença: amor ao animal que somos, amor aos

---

<sup>842</sup> LINS, 2004, p. 187.

<sup>843</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>844</sup> *Ibidem*.

<sup>845</sup> *Ibidem*.

<sup>846</sup> *Ibidem*.

animais, amor à terra, amor à vida – este bicho indomesticável, *zoé* –, amor ao acaso.

Alfredo Bosi, que fora o orientador da tese sobre Lima Barreto que Osman Lins defendera na USP em 1973 – e viria a ser editada somente em 1976 –, em artigo recentemente publicado, conta-nos uma anedota bastante interessante sobre o escritor pernambucano. Tratava-se de um diálogo estabelecido entre ele, Lins, o poeta José Paulo Paes e sua mulher Dora, quando todos se reuniam na casa deste casal. Bosi, rememorando o contato com o pernambucano, lembra-se da seguinte característica do escritor:

Osman, que cultivava a palavra justa até o limite do preciosismo, tudo medido por um gosto fino nos matizes de vocabulário, senhor que era do verbo, mostrava-se reticente, para não dizer desdenhoso, quando falávamos de narradores ou dados para a representação da oralidade popular, um João Antônio, por exemplo, que José Paulo e eu admirávamos calorosamente.

É verdade que eu mais me calava do que entrava na discussão, com receio de dar à conversa um tom professoral. Ele me via sempre como um doutor da USP. Que fazer? Mas José Paulo, que amava a polêmica literária, com amor de paixão, pois era escritor até a medula da alma, não largava a discussão pelo meio e não sossegava enquanto não provasse que a poética de João Antônio, perfeitamente justa em face do seu assunto, era necessariamente diversa da poética de Osman Lins, saturada de escolhas estéticas, de metalinguagem, e naquela altura bastante afetada pelos valores de estrutura, de plano, de rigor, como se pode constatar acompanhando os esquemas narrativos quase matemáticos de *Nove, novena* e, sobretudo, de *Avalovara*.

A discussão em torno de João Antônio puxava a prosa para o campo ideológico, e aí, novas oposições. José Paulo, que defendia a oralidade do boêmio dos subúrbios paulistas, era, ao mesmo tempo, um dos muitos ex-comunistas profundamente desencantados com a ortodoxia partidária, à qual tinha aversão, conhecendo a fundo os males que a patrulha stalinista causou no terreno das letras em toda a parte do mundo. Osman, que por sua vez não escondia traços de fidalgo pernambucano, até no paladar, tinha horror à palavra e ao gosto do nosso quentão caipira das festas juninas. “Quentão?”, dizia ele... “como se pode gostar disso? até a palavra é grosseira”. Assumia, no entanto, uma posição rígida de esquerda, preferindo sempre bater na tecla da perversidade do mercado editorial e das manobras capitalistas. (BOSI, 2014, p. 173-174)

É bem provável que Osman Lins se afastasse de narradores como João Antônio devido ao fato de já ter se relacionado com as perspectivas regionalistas, ou seja, por ter, em alguma medida, entrado e, a esta altura, saído destas estruturas. Por outro lado, seu contato com a literatura e críticas francesas dos anos cinquenta e sessenta permaneceria como marca indelével em sua formação. Não é sem alguma frequência que encontramos leitores desiludidos e, de antemão, vencidos pelas dificuldades que apresentam seus textos literários a

partir de *Nove, novena*. Ou seja, que Osman Lins beirasse o limite do preciosismo com a palavra, como diz Bosi, pode ter, em uma primeira leitura, algo de verdade. O que gostaríamos de sublinhar – esta tese surge justamente desta hipótese – é que, como viemos mostrando, não apenas com a literatura do pernambucano, mas, também, por meio de suas entrevistas, é o caráter profundamente paradoxal de seu trabalho e que isto está muito longe de ser uma gratuidade, no sentido corrente deste termo. Dizendo de outra forma, há sorte de ironia – assim como uma profundidade de pensamento – na forma pela qual um refinado escritor pode, como poucos na literatura brasileira, encenar em seu texto literário transgressões e violências extremamente significantes, como, por exemplo, cristalizar um protagonista cuja vida inteira é dedicada ao amor por uma égua. Ou seja, mais uma vez, destacamos que a forma, em Lins, é fundo, produz sentido e dialoga com o enredo.

Por outro lado, fazemos notar que cinco anos antes da publicação de *Nove, novena*, quando Lins encontrava-se na Europa, João Guimarães Rosa publicava na revista *Senhor* a primeira versão – com cerca trinta e sete páginas – do conto “Meu tio o iauaretê” que, em 1969, seria republicado por Paulo Ronái na edição póstuma *Estas estórias*, já com um número maior de páginas<sup>847</sup>. A remissão é pertinente, pois, evocando-o rapidamente, esclarecemos que a narrativa expõe um caçador de onças mestiço, de ascendência indígena que, ao longo do conto, vai se *oncificando* – um devir-onça, ou, como quer Eduardo Viveiros de Castro, um devir-índio, uma vez que em tais culturas este devir já estaria inscrito –, ao passo que, formalmente, a escrita, valendo-se de onomatopeias, aliterações e imagens, também se animaliza. Se se tratava antes de um matador de onça, o narrador vai se revelando, aos poucos, como integrante deste grupo de animais. Este pertencimento frágil, curiosamente, se dá de uma maneira extremamente similar a *Pastoral: o onceiro* de “Meu tio o iauaretê” possuía mãe indígena – já morta –, e pai civilizado, também falecido – “meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco (...)”<sup>848</sup>. Ele, porém, reclama a linhagem feminina, selvagem, ao dizer que as onças “tinham dúvida de mim, não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jagaretê, todas.”<sup>849</sup> (“*iauara* é onça, em tupi, *etê* é verdadeiro”<sup>850</sup>) Ora, na organização matriarcal, o filho é da mãe, doravante, a figura masculina mais próxima seria o tio que, no caso do mestiço de Rosa, é uma onça – lembramos que este animal é totêmico em uma grande quantidade de tribos, especialmente as que vivem no Xingu. Baltasar, igualmente, luta contra o pai e, na medida em que vai se transformando

---

<sup>847</sup> Cf. ARAÚJO, 2008.

<sup>848</sup> ROSA, 2001, p. 210.

<sup>849</sup> *Ibidem*, p. 206. A análise mais profunda deste tópico no conto de Rosa é realizada em NOGUEIRA, 2013.

<sup>850</sup> NOGUEIRA, 2013, p. 2.

em cavalo, intensifica seu desejo de encontrar sua mãe. Ainda, o conto deixa entrever que sua mãe poderia ser animalizada, assim como ele poderia ter sido fruto de uma relação da mãe com um cavalo. O narrador roseano, por sua vez, parece abandonar a caça às onças justamente quando conhece e se apaixona por Maria-Maria: “Aí, eu quisesse, podia matar. Quis não. Como é que ia querer matar Maria-Maria?” Logo depois, ele diz, “Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher.”<sup>851</sup> Assim, em grande semelhança com Baltasar, o mestiço-onça de Rosa revela seu ciúme de Maria-Maria: “Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!”<sup>852</sup> O onceiro, no entanto, está a dialogar com um interlocutor civilizado e, quando este vai percebendo que o mestiço é uma quase-onça, ele saca a arma, ameaçando matá-lo.

Se o assassinio do homem bicho não se efetiva em Rosa, em Osman Lins ele é colocado em vias de fato, embora a personagem, como se se tornasse um espírito, um deus profano, continue a narrar. As semelhanças entre as narrativas são surpreendentes<sup>853</sup>; todavia, é visível que em Rosa a linguagem *acompanha* a personagem – o que é diferente de dizer que ela reproduz alguma oralidade específica, embora esteja impregnada de verbalidade – e em Lins, por sua vez, a face assombrosa e selvagem presente no enredo irrompe a exatidão cabralina da forma, a justeza das estruturas, apropriadas à representação do *locus amoenus*. Esta estratégia cria, em determinados momentos, uma situação paradoxal ou mesmo um constante estranhamento, imprimindo, finalmente, uma distância entre estas duas instâncias que acaba por colocá-las em contato na forma de crítica à civilização, cuja animalidade jamais se colocou ausente. A família patriarcal de Baltasar, que ia para o campo somente para acumular riqueza – se antes haveria a Arcádia como lugar ideal, no contexto do capitalismo sua idealidade é indissociável da rentabilidade –, é esta imagem e, o garoto, o furo nesta estrutura. Passando, portanto, por refinados modos de construção, Lins não se furta em nenhum momento de afundar seus olhos na lama, mostrando o horror que há no civilizado, e a beleza do selvagem. Como aquele se tornou máquina destruidora, como este é capaz de arriscar em busca de novas formas de vida, a supresa, o acaso e, sobretudo, o amor. Afinal, “Pastoral” é, como mostramos, um conto sobre a força transgressora, corporal, violenta e libertária do amor, além de sua intraduzível e permanente estranheza, sua capacidade de desafiar qualquer lei – não é isto no que consiste boa parte das nossas histórias de amor, ou

---

<sup>851</sup> ROSA, 2001, p. 209.

<sup>852</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>853</sup> Textos de 1965 sobre a ausência de bons escritores em livros didáticos revelam que Osman Lins acompanhava com apreço a obra de Rosa e Clarice Lispector. Cf. LINS, 1977.

seja, como ele nos faria capaz de arriscar, de subverter a ordem? Com determinado formalismo que sempre se encontra subjazido por uma força selvagem-telúrica, é provável que Lins levasse em consideração, como um contumaz leitor de Blanchot, a afirmativa deste segundo a qual “há cerca de cento e cinquenta anos, um homem (chamado Hegel) que tinha a mais alta ideia da arte que se possa ter (...) descreveu todos os movimentos pelos quais aquele que escolhe ser um literato se condena a pertencer ao ‘reino animal do espírito.’”<sup>854</sup>

A título de encerramento, gostaríamos de deixar um poema de Guillaume Apollinaire presente nos *Caligramas* que parece, em alguma medida, condensar nossas conclusões. Segue sua tradução e, em seguida, a forma com a qual é escrito no original, na qual se pode notar que a disposição das palavras forma a figura de um cavalo:

Encontrarão aqui  
uma nova representação do universo  
no que há de mais próprio e  
demais moderno

o homem o homem o homem o homem...

deixem-se levar  
por esta arte  
onde o sublime  
[não...elege]  
o encanto  
e o brilho  
não confunde  
a nuance

é a hora  
agora ou nunca  
de ser sensível  
[...]

bem terrivelmente. (APOLLINAIRE, 2008, p. 156)

---

<sup>854</sup> BLANCHOT, 2011, p. 313.

Figura 1 – Caligrama de Apollinaire

nouveau  
supplément  
L'air  
est  
ce  
qui  
est  
le  
sublime  
particular  
c'est  
la  
ce  
qui  
est  
le  
sublime  
particular  
c'est  
la

— tout terriblement.

Guillaume Apollinaire

Fonte: APOLLINAIRE, 2008, p. 157

## 2.9. PHILIA: AMOR COMO ZOÉ

*O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome.*

(...)

*O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos.*

(...)

*O amor comeu até os dias ainda não anunciados nas folhinhas. Comeu os minutos de adiantamento de meu relógio, os anos que as linhas de minha mão asseguravam. Comeu o futuro grande atleta, o futuro grande poeta. Comeu as futuras viagens em volta da terra, as futuras estantes em volta da sala.*

(...)

*O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte.*

João Cabral de Melo Neto, *Os três mal-amados*, “Joaquim”.

Figura 2 – *O impossível*, de Maria Martins



Fonte: João Guilherme Dayrell, 2013, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A reflexão sobre o estatuto da personagem em Osman Lins encontra no conto “Os confundidos”, de *Nove, novena*, um terreno fecundo: se em “Pastoral” haveria uma oscilação entre o apagamento do “eu” de Baltasar, na medida em que se intensifica seu amor pela égua Canária e, por outro lado, a ampliação espaço-temporal desta personagem ao fornecer notícias do seu próprio enterro – ainda que este sujeito de enunciação seja conflituoso, contraditório ou enigmático –, em “Os confundidos”, mais uma vez, o contato ou a relação entre dois agentes que, neste caso, reúnem-se sob a figura do amor, produz um explícito apagamento das subjetividades, a partir do qual, finalmente, os homens experimentam a saída de si, finalmente, o próprio estatuto de “confundidos”. Todavia, esta narrativa, ao se encerrar avultando e explanando acerca da figura da repetição, daria ares metafísicos – no sentido de globalidade, universalidade – àquilo que ali encontra desenvolvimento, ou seja: há uma gama de situações descritas neste conto que finda, por sua vez, com uma reflexão cuja presença, hipoteticamente, daria a ver o lugar para o qual escoam todos os processos ali instaurados. Dizem, finalmente, as últimas palavras de “Os confundidos”: “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.”<sup>855</sup> Depreende-se daí se tratar de uma diferença como retorno do idêntico, isto é, as coisas mudariam, modificar-se-iam, deslocar-se-iam, entretanto, retornariam ao ponto de saída, ao mesmo. Porém, a questão, que pode ser pensada em termos de arquétipo, é: qual é o ponto alçado pelo retorno, ou seja, qual seria a fonte, a *arché*, da qual tudo deriva e para a qual tudo regressa?

Quanto à narrativa em si, diríamos que há dois tópicos, mais ou menos correlativos, que, estando ao início da história, desencadeiam a trama, quais sejam: o apagamento do eu, provocado pelo amor, e a loucura. Lê-se, nas primeiras páginas, um diálogo – forma hegemônica neste conto, se tomado por inteiro – do casal entre si, a partir do qual se subtende ser a personagem masculina indiciada pela barra indicadora da conversa e a feminina, por sua vez, por uma figura similar acrescida, todavia, de um ponto situado logo ao findar do corpo da haste, lembrando a nota musical *semínima*. Passada a breve conversa, assoma-se ao texto uma voz na primeira pessoa do plural que indica: “um de nós levantou-se, ou irá levantar-se, entreabrir a cortina, olhar a noite. (...) Estamos de mãos dadas, qual destas mãos arde? Olhamos a parede vazia.”<sup>856</sup> A arrepsia do “nós”, em semelhança àquela empregada quando do contato do escritor de “O pentágono de Hahn” com a elefanta, interdita o conhecimento dos componentes deste plural acerca da localidade precisa na qual começaria ou acabaria suas

---

<sup>855</sup> LINS, 2004, p. 71.

<sup>856</sup> *Ibidem*, p. 63.



respectivas individualidades, a ponto de uma mão arder e não ser possível indicar qual seria o sujeito por detrás desta sensação, que daria notícias de sua existência. Pouco após, o homem confessa que “hoje, sofri novamente um ataque. Prometi nunca mais tornar a fazer isso. Não posso cumprir, simplesmente não posso. Veio com a mesma força de sempre. É abalador.”<sup>857</sup> A identificação, pela personagem, da patologia que a acomete parece dar início ao questionamento, pelo casal, sobre os limites da relação e os problemas derivados da interpenetração entre os sujeitos que ela produz. Portanto, loucura e apagamento do eu fruto, por sua vez, da condição de confundidos, colocam-se não apenas como pontos proeminentes por meio dos quais a narrativa vem à existência, como se encontram subjazidos ou permeiam querelas de maiores dimensões. Isto é verificável pela interposição, em meio a estes dois aspectos, da querela acerca da verdade, ou, melhor, o problema da autenticidade do sujeito: falso e verdadeiro, forma e fundo, aparência e essência, variável e constante convergem do alvoroço entre duas pessoas e propõem um amplo debate sobre o estatuto mesmo do sujeito, do “eu”. Afinal, lê-se em “Os confundidos”:

- Quero ser sincero
- ☐ Desprezo até a náusea esse tipo de sinceridade. Enjoa-me. Sinceridade, como? Entrego-me. Confio. Sinto os abraços, beijo. E que existe por dentro dos afagos? Tenho os olhos fechados. Minha boca está na minha boca. E dois olhos sondam-me. Isto é ser sincero?
- Não suspeito de nada, quando nos amamos.
- Como posso saber? Como posso crer?
- Estou dizendo: não suspeito de nada. Alguma coisa, quando estamos juntos, me restituiu a confiança. Acho que assim vai ser eternamente, que toda sombra acabou e que não voltará a existir, entre nós, maldade alguma. De repente, vejo-me sozinho. E recomeço.
- ☐ Por que não suspeitar quando estou presente? Posso estar aqui, comigo, nua e pensando noutro homem. Comparando em segredo o modo de abraçar-me. O jeito de...
- Melhor não prosseguir. Se destruo isto, esta segurança, a derradeira, a única, me resta o quê?
- ☐ Pouco se me dá. Para mim, nem essa, ao menos, existe. Princípio também a duvidar de mim mesma, já não me conheço, não sei mais quem sou. (LINS, 2004, p. 64-65)

O revés que circunda a ausência de sinceridade de uma das personagens é posto, em primeiro lugar, como maldade, e, por conseguinte, sob a alcunha de “sombra”. O negativo da luz, a impossibilidade de ver o objeto, todavia, parece ser aquilo do qual não se pode escapar, pois, como afirma a mulher, ela pode se fazer presente, visível ao marido e,

---

<sup>857</sup> LINS, 2004, p. 63-64.

concomitantemente, ausentar-se em pensamento ou, ainda, desfrutar de uma relação sexual com o parceiro e, na contramão, permanecer, em sua imaginação, vinculada a outro homem. O que é posto em cheque, portanto, não é apenas se a personagem embusta ou não, se, ao comportar-se com falsidade, manteria em subterfúgio uma verdade subjacente, porém, o que se torna objeto da dúvida é a possibilidade mesma da presença absoluta do sujeito devido à possibilidade da imaginação (pensamentos) contradizer ou estar para além da matéria (corpo). Este princípio de não coincidência entre o corpo e suas expressões e as ideias é, para o homem, a danação suprema, pois a confiança quanto a presença do objeto de desejo seria o meio pelo qual se constitui a exatidão de sua subjetividade, ou seja, a consciência de si é mediada pelo corpo do outro, para dizermos de uma maneira um tanto quanto hegeliana. Ao contrário, a mulher reconhece, explicitamente, não saber mais quem é: o objeto, o presente, a verdade, dissolveu-se em brumas e, subsequentemente, sua consciência, uma vez que esta *perde* aquilo sem o qual não poderia existir. Por isso a personagem, finalmente, já não é mais reconhecível para si mesma. Destarte, diríamos de forma conclusiva, que a miscelânea que se instaura entre ambos é um advento da sombra que, por sua vez, começa, gradualmente, conduzir as personagens à loucura. Daí o absurdo, o incoerente, o paradoxo, por fim, tudo aquilo que *é e não é* se torna a norma na vida do casal, como é possível ler:

- └ Tomei banho. Foi talvez o tempo que está quente.
- Sim.
- └ E passei a flanela na banheira.
- Nunca fiz isso.
- └ É o que sempre faço.
- Digo que o tempo estava quente. E, logo em seguida, que a banheira está seca por causa da flanela que passei. Por que duas versões? São estas mentiras que destroem.
- └ Não estou mentindo.
- Estou
- └ Uma coisa não tem que excluir a outra. Tudo isso é absurdo. (LINS, 2004, p. 65-66)

A qualidade de confundidos consequente da relação amorosa leva cada um deles, separadamente, a afirmar ou realizar, por exemplo, o que seria característico ou próprio do outro, processo que resulta, ao fim, que eles se tornem falsos para si mesmos, que rematem em *não coincidência consigo*: uma notável vertigem ontológica, na qual o Ser desaba no contraditório, no paradoxal. Este movimento parece intensificar o que João Cabral de Melo Neto colocava a partir da quadrilha de Carlos Drummond de Andrade: como os cupins do mar que, valendo-se do seu trabalho corrosivo, contaminam a cultura de natureza, o amor, por sua

vez, rói a identidade, o nome e a imagem na qual o sujeito se reconhece, isto é, a iconografia, como o retrato, a partir da qual ele pode dizer “eu”. Não apenas: o poder destrutivo do amor transforma em pó vários dos mecanismos de identificação cuja eficiência em qualificar a vida nua, puramente biológica, a *zoé*, é posta em vias de fato pela civilização. Se, como diz João Cabral, o amor comeu a “certidão de idade, a genealogia, o endereço, os cartões de visita, todos os papéis” nos quais o apaixonado Joaquim havia escrito seu nome, esta personagem é conduzida para além de todo *nomos*, experimentando um estado além da natureza – se pensarmos no amor enquanto algo carnal e, portanto, puramente corporal –, uma vez que o amor é irredutível ao sexo, estando imerso em um profundo e amplo processo de apagamento do “eu”, assim como se posta completamente aquém da cultura com a erradicação dos dispositivos por meio dos quais a própria condição de homem é dada à vida no interior da *pólis*. E, talvez por isso, o advento do amor seja capaz de retirar o “medo da morte” que acometia a personagem: uma vez liberta de toda possibilidade ou ímpeto de acúmulo que garantiriam, por sua vez, a permanência ilusoriamente perene daquilo que sobrevém ou da própria vida, ele afasta-se de uma suposta condição temerária ou pusilânime – para dizer com o termo de Lins empregava para caracterizar o escritor de “O pentágono de Hahn” antes do seu contato com a elefanta – frente à morte se alocando, finalmente, em um estado para além do bem e do mal. Pois o amor, deve-se sublinhar, engole sua paz e sua guerra, seu dia e sua noite e, uma vez privado de qualquer propriedade, restaria a Joaquim a potência de se entregar ao devir do mundo: porque, além do já enumerado por nós, o amor também desfaz o futuro pré estabelecido de Joaquim, qual seja, “futuro grande atleta” e “futuro grande poeta”. Infere-se, portanto, que, tal qual um cupim, o amor desintegra a identidade das personagens anônimas de Osman Lins da mesma maneira que fazia com Joaquim de João Cabral e, este furo deixado pela ausência do “eu” dá boas vinda à entrada do outro, à contaminação que leva, por sua vez, à loucura. Bastaria apenas notar como um dos amantes, por exemplo, reivindica não estar faltando com a verdade e, subsequentemente, surge a réplica dizendo “estou”. Caberia pensar, desta sorte, este processo no qual o *outro* invade o *eu*, dizendo por ele, como união amorosa à semelhança do trabalho físico e metafísico alquímico, isto é, como fusão de polos opostos para que se alcance a unidade perdida embora permanente – que, como corolário, aumentaria a constituição espaço-temporal das personagens rumo à onipresença, vez que voltam ao arquétipo?

Antes, notamos ser preciso levar em conta que, subsequentemente à cena citada, a personagem masculina nos indica que, devido à patologia que desenvolve, recebe uma

recomendação de férias, a saber, “ficar em casa preparando o trabalho sobre a correspondência de Lawrence.”<sup>858</sup> Osman Lins não poderia estar sendo mais explícito sobre os problemas que visa colocar neste conto. Ora, num texto publicado em 1918, cujo título não é outro senão “Amor”, D.H. Lawrence era taxativo ao abrir sua exposição afirmando que o amor seria “a felicidade do mundo”, mas uma felicidade que “não é a integralidade da realização”, todavia, “um *conjuntar-se* [*coming together*]. Mas não pode haver um conjuntar-se”, esclarece o escritor, “sem um equivalente *disjuntar-se* [*going asunder*]. Então, conclui o romancista, se “no amor, todas as coisas unem-se em uma unidade de alegria e louvor”, elas “não poderiam se unir a menos que estivessem previamente apartadas. E, tendo se unido em círculo integral de unidade, não podem mais avançar no amor. O movimento do amor, como uma maré, realiza-se nessa instância; tem que haver uma vazante.”<sup>859</sup>

Se o amor, no conto de Osman Lins, colocou-se como um furo no saber por meio do qual as personagens perderam não algum objeto, mas a própria consciência sofria um abalo – e por isso ambas as personagens se tornavam indiscerníveis –, ele não poderia estar em firme consonância à figura da praia, como a matiza o conto “Achados e perdidos”? Pois o tipo de articulação que ele produz, como propõe Lawrence, é semelhante uma maré, que varre e movimentava aquilo que permanecia estático, como o “círculo integral de unidade” formado a partir do vínculo entre duas pessoas. Doravante, a união só poderia ser igualmente atravessada pela desunião, o conjuntar por um disjuntar; um movimento marcado, sobretudo, pelo contato que, todavia, não o mantém perene, mas o entende como intermitência constante, fricção, toque singular, passageiro e incessante, que se repete trazendo a diferença. Sim, como uma praia e sua areia, que as águas ganham e perdem; este lugar limítrofe no qual Olinda se misturava com o amar, onde esta cidade encontraria os cupins para torná-la inseparável e confundida com as águas. Sendo, ao mesmo tempo, *coming together* e *going asunder*, o amor do casal de “Os confundidos”, a nosso entender, não poderia ser compreendido como unidade primeva que assegura a ordem, a cultura, mas limiar entre caos e ordenamento, sombra e luz, *nomos* e *physis*, ou seja, o próprio casal traz, em seu bojo, o caráter cosmogônico da escrita de Lins. O amor, aqui, é um ritual selvagem.

Esta leitura pode ser comprovada no próprio texto. Se os enamorados se consubstanciam na relação por meio do arrefecimento do “eu”, esta mesma bruma da subjetividade acaba por afastá-los pois, diz o homem: “uma vez que o louco é irredutível, não pode escapar à loucura e agir como os sãos, estes condescendem em agir como se fossem

---

<sup>858</sup> LINS, 2004, p. 66.

<sup>859</sup> LAWRENCE, 2012.

doidos”, daí, conclui a personagem que “é do mal conviver com os loucos. Pois esta é a miséria: estou fazendo o esforço que me peço, tentando recordar. Preciso sair disto. Preciso, de uma vez por todas, sair disto.”<sup>860</sup> Se pensarmos na figura de Jesus Cristo como aquela que coincidiria sem resto com o amor, tal qual propôs a tradição cristã dominante no ocidente, depreende-se daí um sentido exclusivamente não-corporal e positivo advindo da relação amorosa. Em Osman Lins – seguindo os passos de Lawrence –, pelo contrário, há repulsa, ímpeto de evasão, ou seja, irredutibilidade entre um parceiro e outro provocada justamente pela arrefecimento da consciência, *i.e.*, pela loucura. Michel Foucault já sublinhava que, como “animalidade desenfreada”, só se poderia dominar a loucura “pela *domesticação* e pelo *embrutecimento*.”<sup>861</sup> Ora, longe de serem reduzidos ao *domus*, o casal de “Os confundidos” começam, desta sorte, a desenvolver uma espécie de experiência telúrica, que os colocam em contato com o subsolo, além de revelar a natureza da condição de confundidos:

- └ É o inferno. (...) Quero sair disso, não foi de modo algum para este sofrimento que meu corpo regiu à morte. 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. Mas no escritório, na vida coletiva; ou na demasiada solitária, por falta de pontos de referência. No amor, pelo contrário, devemos reencontrar nossa identidade perdida.
- Repito que, no amor, cada um é si próprio e é o outro.
- └ Está bem. Que encontrei ainda, hoje, em minha busca, *de si próprio e do outro*?
- Prefiro não falar. Isso passou.  
Agora já me embriaguei, aderi à loucura. Quero saber.  
(...)
- Estarei então envenenado? Estaremos então envenenados?
- └ Não eu. Eu. Sim, pode ser que também eu esteja. Como posso saber, não sei mais quem sou? (LINS, 2004, p. 69-70-71)

Estar confundido, portanto, é cada um ser si próprio e também ser o outro, ou seja, há, concomitantemente, redução e repulsão ao parceiro, existe igualdade e, todavia, eterna diferença. Com o quase apagamento do “eu”, o homem compara a situação do casal diretamente à morte, pois é nesta em que os vermes comem os corpos, tornando-os indissociáveis do mundo exterior: “os confundidos”, portanto, são “dois corpos enterrados juntos, roídos pela terra, os ossos misturados”, estando para além de toda individualidade,

---

<sup>860</sup> LINS, 2004, p. 68.

<sup>861</sup> FOUCAULT, 2005, p. 152.

assim como alguém de toda comunidade indivisível, não cindida – isto é, na qual haveria uma coincidência sem resto do sujeito com o grupo. Porém, o homem questiona a possibilidade do amor como fim da subjetividade, uma vez que este apagamento o remete diretamente ao mundo reificado, no qual as pessoas são reduzidas a números. Como reafirma sua companheira, não se trataria, no entanto, da completa rasura da consciência, mas de ser si próprio *e* ser o outro, de ser *e* não ser, conjunção *e* disjunção, *ser-com*, *com-paixão*<sup>862</sup>. Dizendo de outra maneira: o amor é um paradoxo, uma praia, uma cidade infestada de cupins, para ficarmos nas imagens osmanianas e cabralinas. Acometido e impregnado pelo outro, o sentimento encontra comparação apenas na doença, que faz com que o homem manifeste, junto à mulher, a patologia que os atinge: “estamos envenenados”, dizia – embora há, outrossim, indecisão sobre qual dos dois comportaria, efetivamente, o veneno no corpo. Se não podemos dizer com completa certeza que Joaquim de João Cabral de Melo Neto aceita a corrosão que lhe é infligida pelo amor para requerer uma vida imediata, concordando com o devir inerente ao mundo, o homem de “Os confundidos”, ao menos, parece ir a esta perda de si por meio da embriaguez, meio fácil para ele aderir, voluntariamente, à loucura. O superveniente, a partir de então, é um problema, sobretudo, comunicacional, uma vez que são os diálogos que dão o testemunho da alucinação ao explicitar, por exemplo, haver uma não coincidência entre enunciado e sujeito de enunciação. Dizendo de outro modo, é após se enveredar no vinho que o homem se preocupa em dizer se estariam ou não envenenados e, a partir de então, lemos: “não eu. Eu. Sim, pode ser que também eu esteja. Como posso saber, não sei mais quem sou?” Portanto, um casal, estar junto à outrem, não seria o triunfo da metafísica, do acordo, do consenso, mas, justamente, o contrário: o amor é ruído, encontro *e* desencontro, conversa jogada fora, excesso. Por isso, no casal do Osman Lins, o que se repete em maior parte é, precisamente, a impossibilidade do saber – e de saber: quem sou eu, que é o outro –, isto é, o casal e seu amor celebram aquilo que seria sua própria condição: a comunicação, a transmissão, a ligação *impossível*.

Três anos após “Os três mal amados” de João Cabral de Melo Neto, isto é, em 1946, a escultora mineira Maria Martins que, a esta época mantinha Marcel Duchamp como *affair*, finaliza uma de suas mais importantes esculturas, a saber, “O impossível”, cuja fotografia nos serve de epígrafe. A obra, bastante influenciada pelas incursões primitivistas que a artista propunha ao estudar mitos amazônicos, representava sorte de figura feminina enlaçada a uma masculina em constante movimento de conjunção e disjunção. Raúl Antelo nos lembra que,

---

<sup>862</sup> NANCY, 2006.

alguns anos antes, Antônio Callado – amigo de Osman Lins –, de Londres, avaliava a obra de Martins como espaço no qual “nada (é) estável, nada definido, nada frio e eterno. Movimento, criação, dinamismo.”<sup>863</sup> Antelo observa que “O impossível” era associada, por Clement Greeberg, a imagem hindu do “casamento dos irreconciliáveis” que, por sua vez, constava na obra *Psicologia e alquimia*, de Jung. Daí, o crítico conclui que “a importância concedida por Maria Martins ao budismo reside na ideia de ver nele o mesmo gesto ecológico que vira no *ready made* duchampiano. Se tudo é arte”, diz Antelo, “todos os homens são criadores e não existe, então, qualquer emoção vinculada, material ou naturalmente, ao objeto. A arte associa-se, pelo contrário, a uma escolha de objeto e, nesse sentido, ela é uma opção temporal, histórica, muito mais aguçada em regiões periféricas, prenes de história.” O budismo estaria, finalmente, em correlação a esta concepção de arte, de homem e de mundo por ser “uma religião que preza o domínio que se exerce sobre o tempo, tal como a ‘criação de poeira’ de Duchamp também era uma posta do *retard* em obra, uma materialização do tempo e da diferença.”<sup>864</sup>

Era justamente às religiões indianas, como o budismo ou o hinduísmo, que Osman Lins recorria através do livro de Max-Pol Fouchet, no qual este sublinhava que o ato amoroso, segundo a filosofia hindu, poderia ser entendido como “União da Substância e da Essência” ou como “o instante no qual o Eu (*atman*) se confunde, na libertação, com o Ser impessoal e soberano”<sup>865</sup>, uma manifestação do “Sem forma”<sup>866</sup>, uma vez que, segundo esta civilização, no ato amoroso “homem e mulher como imagens da natureza divina, participam da verdade cósmica pela abolição do seus ‘eus’”<sup>867</sup>. Ortega y Gasset, por sua vez, diria em seu estudo sobre o amor tão caro a Lins, que o amor, longe da paixão sensual ou do “instinto elementar da animalidade do homem”<sup>868</sup>, seria um gesto de criação pertencente a um gênero literário – e

<sup>863</sup> CALLADO *apud* ANTELO, 2010, p. 128.

<sup>864</sup> ANTELO, 2010, p. 149.

<sup>865</sup> FOUCHET, 1957, p. 21. Tradução livre de: “Quant à l’acte d’amour (*maithuna*), il peut se figurer par le coït sans que s’atténue son sens ésotérique. Pour les uns, il signifie l’Union de la Substance (*prākṛiti*) et de l’Essence (*purusa*). Pour d’autres, il représente plus directement l’instant où le Soi (*atman*) se confond, dans la délivrance, avec l’Être impersonnel et souverain (*brahman*).”

<sup>866</sup> *Ibidem*, p. 11. Tradução livre de: “N’y contredit pas que l’oeuvre soit, comme en témoignent les rites d’attouchement, la demeure du dieu, *idole*. La forme est précisément la manifestation du Sans Forme. Et ce n’est un paradoxe qu’en apparence: le Sans Forme est source de tout les formes.”

<sup>867</sup> *Ibidem*, p. 173-174. Tradução livre: “L’homme et la femme, révélés l’un à l’autre comme images de la nature divine, participent à la vérité cosmique par l’abolition de leur moi, barrière entre les créatures et cette vérité.”

<sup>868</sup> ORTEGA Y GASSET, 1957, p. 43-44. “Esto indica al lector que mi interpretación del fenómeno amoroso va en sentido opuesto a la falsa mitología que hace de él una fuerza elemental y primitiva que se engendra en los senos oscuros de la animalidad humana y se apodera brutalmente de la persona, sin dejar intervención apreciable a las porciones superiores y más delicadas del alma. (...) el amor, más que un instinto, es una creación, y aun como creación, nada primitiva en e hombre. El salvaje no la sospecha, el chino y el indio no la conocen, el griego Del tiempo de Pericles apenas la entrevé.”

por isso o selvagem, o indiano e o chinês não o conheceriam. Porém, este mesmo pensador, ao diferir o desejo – sentimento de posse – do amor, ressalta que, neste, o sujeito, ao invés de trazer um objeto a si, “a pessoa sai fora de si”<sup>869</sup> em direção ao objeto, habitando-o. Além de enfatizar que este ato de abandonar no lugar no qual se está “criou todas as formas de orgiástico”<sup>870</sup> como a “embriaguez, misticismo, paixão”, que possuem, finalmente, uma mesma raiz e efeito, quais sejam, a orgia e o arrabamento.

A dualidade ressaltada por Ortega y Gasset parece se cristalizar em “Os confundidos” no ciúme de sua mulher que manifesta a personagem masculina, sobretudo se pensarmos que este sentimento é fruto de uma relação de propriedade para com o outro, como havíamos colocado em relação ao advento deste sentimento que leva Baltasar a castrar o cavalo que cruzaria com Canária em “Pastoral”. Além disso, ele toma como pressuposto a homogeneidade do desejo e dos afetos do parceiro, uma vez que a raiva decorre da impossibilidade da completa redução da subjetividade do outro ao amor dentro dos limites monogâmicos. Assim, quando vê pétalas de rosas ressecadas pela casa o homem interroga a mulher, questionando-a sobre sua sinceridade uma vez que supõe se tratar de presentes de outrem. Diante do ciúme do marido, a mulher é enfática e parece correlacionar seu ponto de vista acerca do amor – lugar no qual “cada um é si próprio e também é o outro” – com uma visão sobre o sujeito, pois diz: “toda essa busca é tão inútil! Para ter-se a verdade sobre alguém, seria preciso ver o seu espírito. E isto é impossível. Essas buscas, essa perseguição, essas inquietações...”<sup>871</sup> *Como não é possível ver o espírito, a essência, o imutável, estaríamos condenados a se confundir.* Assim, não leríamos como ubiquidade, pois as personagens experimentam a transformação, a confusão, a mistura e o tempo em si, como fazia Maria Martins se valendo da filosofia hindu. Por isso, a nosso ver, Osman Lins, embora considere os arquétipos, a alquimia e o platonismo, passa por estas estruturas e as levam ao corpo, aos afetos, ao sensível, à hibridez.

O amor, finalmente, seria o momento no qual se exarceba, então, aquilo que nos é peculiar e, talvez por isso, seja necessário um olhar antropológico: pois as culturas não ocidentais se valeriam de modos de articulação semelhantes àqueles produzidos pelo amor nos momentos-chaves de sua vida em comunidade como, por exemplo, os rituais: ali há,

---

<sup>869</sup> ORTEGA Y GASSET, 1957, p. 56. “Y em lugar de consistir en que el objeto venga a mí, soy yo quien va al objeto y estoy en él. En el acto amoroso, la persona sale fuera de sí: es tal vez el máximo ensayo que la Naturaleza hace para que cada cual salga de si mismo hacía otra cosa.”

<sup>870</sup> *Ibidem*, p. 113. “El afán de ‘salir fuera de sí’ há creado todas las formas de lo orgiástico: embriaguez, misticismo, enamoramiento, etc.”

<sup>871</sup> LINS, 2004, p. 71.



igualmente, este princípio de não-coincidência consigo que permeia o sujeito, a saída fora de si que acontece e se intensifica, principalmente, no enamorado. João Cabral de Melo Neto, Maria Martins, Osman Lins, embora de tradições tão diferentes, concordariam em um ponto: não sendo possível a metafísica, a despesa se torna a constante e, a partir de então, é necessária uma arte que responda a esta constatação. O problema maior que estes artistas parecem resolver, no entanto, é propor que, no lugar ao qual falta o *nomos*, não restaria somente a violência pura. Ali, naquele momento de exceção, de suspensão da ordem, quando a cultura conjuga-se à natureza, a ordem ao caos, a eunomia à anomia, encontra-se, além da criação, uma certa atividade de perda que é, como diz Agamben, o ato de “viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, mas para o manter sempre estranho, distante”<sup>872</sup>: o próprio amor.

---

<sup>872</sup> AGAMBEN, 1999, p. 51.

### 3. DA PERCEPÇÃO PURA

“Não sei o que é conhecer-me. Não vejo para dentro.  
Não acredito que eu exista por detrás de mim.”

“Falaram-me em homens, em humanidade.  
Mas eu nunca vi homens nem vi humanidade.  
Vi vários homens assombrosamente diferentes entre si,  
Cada um separado do outro por um espaço sem homens.”

Alberto Caeiro, *Poemas inconjuntos*

No ano no qual Osman Lins, a partir de sua sede em Paris, perambula pela Europa, Alain Robbe-Grillet reúne uma série de artigos produzidos desde 1956 e os publica em um volume único intitulado *Por um novo romance*. Um ano antes, Michel Butor fazia *Repertoire I* vir a público e, em 1956, Nathalie Sarraute publicava *L'ère Du supçon*. São três exemplos de escritores franceses hipoteticamente pertencentes àquilo que se chamou por motivos que, neste ensejo, não esclareceremos, de *Nouveau Roman*, em avaliar de forma crítica a tradição literária posta até então que se desdobrava, por sua vez, na postulação e reiteração de diretrizes para o texto ficcional oriundo de seus próprios punhos, os quais, finalmente, eram produzidos desde meados da década de quarenta. “Para além do naturalismo de um (Flaubert) e do onirismo metafísico de outro (Kafka), esboçam-se os primeiros elementos de um estilo realista de um gênero desconhecido, que agora está em vias de nascer. É deste novo realismo que a presente obra procura definir alguns contornos”<sup>873</sup>, dizia Robbe-Grillet, por exemplo.

Nosso intento nesta ocasião é, entretanto, realizar uma brevíssima arqueologia de alguns pressupostos dos *nouveaux romanciers* tendo como foco Robbe-Grillet e fazendo somente algumas menções a Michel Butor para mostrar como Osman Lins, a partir de um ponto de vista crítico, *i.e.*, da *passagem* por esta tradição, poderia ter realocado seu olhar sobre a fortuna literária brasileira e o cânone europeu. De fato, nossa pesquisa já nos permitiria inferir o direcionamento do olhar de Lins, mas isto demandaria um trabalho comparativo entre as respectivas produções literárias que, todavia, não empreenderemos aqui, assim como um desenho do amplo espectro do “Novo romance” que não é, finalmente, o objeto desta tese. Além disso, faremos um curto comentário sobre a recepção francesa da obra de Osman Lins para evidenciar como, em Paris, o que chamaremos de distanciamento crítico

---

<sup>873</sup> ROBBE-GRILLET, 1965, p. 15.

de Lins frente aos supracitados escritores franceses foi sublinhado, embora não comparativamente.

O trabalho de Sandra Nitrini avisava sobre a forte influência da fenomenologia na literatura dos *nouveaux romanciers* – a qual Lins contraporía, para a pesquisadora, com platonismo/primitivismo, ou seja, arquétipo, unidade primordial. Entendemos, no entanto, que delinear melhor esta relação daria a real dimensão da crítica de Lins, crucial para a compreensão do porque da perspectiva explicitamente ecológica que adquiri sua literatura a partir de *Nove, novena* – ou seja, após conhecer os franceses –, por sua vez, nosso objeto nesta ocasião.

### 3.1. DO REALISMO SUBJETIVO

Alain Robbe-Grillet se valia do tópico do realismo para rematar o primeiro capítulo do seu especificado livro – como consta em nossa citação no capítulo precedente – e é com ele que o escritor finaliza *Por um novo romance*. Para este autor, “todos escritores julgam ser realistas”; “nunca”, completa o francês, algum “se pretendeu abstracto, ilusionista, quimérico, fantasista, falsário.”<sup>874</sup> Daí que o realismo não oponha os literatos entre si mas, ao contrário, acaba por uní-los, uma vez que é, finalmente, “o mundo real que nos interessa; todos sem restrição se esforçam por criar ‘realidade’”<sup>875</sup>. De tal certeza sobrevinha o enunciado de que “arte é vida”, pois é com esta que aquela, enquanto técnica, se constitui, sendo ambas, portanto, inseparáveis. Desta sorte, a pergunta que deveria ser feita é: o que é, portanto, o mundo, as coisas, ou seja, a natureza? Rapidamente, Robbe-Grillet afirma que “*tudo muda sem cessar e que há sempre alguma coisa de novo*”<sup>876</sup> – os grifos são do próprio autor. Ora, o que o escritor visa com esta frase, apesar de não haver nela conjunção adversativa e conforme pode ser depreendido do seu texto, é rejeitar, por um lado, a crença numa positividade transcendente (Flaubert, o realismo socialista ou cristão), uma vez que tudo está em processo, ao passo que, em contraponto, demanda outra positividade: “há algo”. Ao reivindicá-la, Robbe-Grillet impugna os chamados “discípulos de Kafka” que pretendiam, por sua vez, “reproduzir o conteúdo metafísico e esquecer o realismo do mestre”, pois “aquém da significação imediata está o absurdo” – ou “significação nula” – que nos reportaria, contudo, a “uma recuperação metafísica muito conhecida, a uma nova transcendência, (...) a uma nova totalidade, também muito perigosa e muito vã”<sup>877</sup>, conclui o autor francês.

*Há* o real que, entendido sob a condição de *mutável* se torna, entretanto, *incaptável*. Daí deve emanar uma posição – ou, seria melhor dizer, uma *forma* – literária capaz de arcar com ao referido estado das coisas: para tal, Robbe-Grillet reivindica um “Novíssimo Romance”, apesar de não saber, exatamente, “para que poderá servir – a não ser para a literatura”<sup>878</sup>, arremata em tom de ressalva. Não seria forçoso, para todos os efeitos, inferirmos haver sorte de aspecto antropológico neste problema posto pelo francês se levarmos em conta que o certame da querela é a própria relação do homem com o mundo que o cerca, da cultura com a natureza. Aliás, tal suspeita confirma-se inteiramente no título de

---

<sup>874</sup> ROBBE-GRILLET, 1965, p. 161.

<sup>875</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>876</sup> *Ibidem*,

<sup>877</sup> *Ibidem*. P. 181.

<sup>878</sup> *Ibidem*, p. 183.

um dos ensaios desta mesma obra, qual seja, “Natureza, humanismo, tragédia”. Aqui, curiosamente, enceta-se não exatamente por formalizar qual forma literária seria capaz desta empreitada, mas, precisamente, por evocar uma diatribe àquela que impediria seu êxito: a tragédia. O ataque amparava-se em um texto de Roland Barthes usado como epígrafe, segundo o qual “a tragédia é apenas um meio de recolher a desventura humana, de a subsumir, e, portanto, de a justificar sob a forma de uma necessidade, de uma sagesa ou de uma purificação”. Daí seria preciso “rejeitar esta recuperação e procurar os meios técnicos de a ela não sucumbir”<sup>879</sup>, concluía Barthes.

Por que se preocupar com o retorno no presente – estamos em 1958, é preciso lembrar – de uma forma artística própria da antiguidade grega? Primeiramente remarcamos que Robbe-Grillet visa rebater as críticas a ele dirigidas por François Mauriac e André Rousseau, assim como armar seu texto ficcional em direção contrária às quais tanto o surrealismo quanto o absurdo propalado na década de trinta por Albert Camus – já sinalizado aqui – apontavam. Mauriac e Rousseau verberavam, segundo Robbe-Grillet, “o corte da descrição exclusiva das superfícies”<sup>880</sup> presente em suas obras, vinculando-as a um cristianismo anacrônico e propondo, nelas, sorte de caráter desumano corolário da obnublação do corpo e dos afetos: logo aí, instaura-se a pedra de toque da cizânia, o *humanismo*. Não seria, indaga-se o novo romancista, “próprio do humanismo, cristão ou não, (...) o recuperar tudo, incluído o que tenta impor-lhe limites, e até recusá-lo”<sup>881</sup> no seu conjunto?”<sup>882</sup> Resume o escritor: “se digo: ‘o mundo é o homem’, serei sempre absolvido; enquanto se disser: ‘as coisas são as coisas, e o homem não é senão o homem’, sou logo culpado de crime contra a humanidade”<sup>883</sup>. Assim, o autor reivindica não apenas dizer que há no mundo coisas que não são o homem, como manter esta distância sem procurar operar sobre ela “uma mínima sublimação”<sup>884</sup>.

Se há o risco de nos tornamos criminosos ao nos deixarmos guiar por nossas paixões, o que haveria de desumanidade em um homem que, ao contrário, poussa o olhar sobre as coisas “com uma insistência acentuada: observa-as, mas recusa apropriar-se delas, recusa sustentar qualquer acordo ambíguo”, assim como não arrisca penetrar em suas próprias paixões, pois elas “nada têm dentro”? É convencido por esta questão moral posta a si mesmo que Robbe-Grillet prefere acatar em seus textos um “vocabulário analógico” (explicação de

---

<sup>879</sup> BARTHES *apud* ROBBE-GRILLET, 1965, p.55.

<sup>880</sup> ROBBE-GRILLET, 1965, p. 56.

<sup>881</sup> Nota-se como exatamente neste ponto a crítica de Grillet muda de objeto, colocando como duas faces de uma mesma moeda a recuperação – a comunhão humanista com as coisas – e a negação de tudo, o absurdo.

<sup>882</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>883</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>884</sup> *Ibidem*.

dados físicos puros) em detrimento da metáfora – na qual se inclui “ímpetus panatropicos”, “analogias antropomorfistas” que escondem sistemas metafísico e/ou mitológicos (a natureza comum, superior) ou a possibilidade comunicativa (transposição da interioridade)<sup>885</sup>. Quanto à metáfora, ainda, o escritor propõe outra ressalva argumentando que, talvez, teriam razão aqueles que nela vêem a possibilidade de “tornar sensível um elemento que não era”; mesmo assim, tal benfeitoria pouco valor teria uma vez que a participação sensível seria “deplorável, pois conduz à noção de unidade oculta”<sup>886</sup>. Assim se chegaria a um “*realisme subjectif*”<sup>887</sup>, como desejava o escritor. Finalmente, todas as respostas ao enigma da Esfinge, da obscuridade que nos interpela, à mirada daquilo que, para nós, não pode ser objeto de conhecimento só pode ser uma, em acordo como Robbe-Grillet: o homem. Por isso, conclui o escritor, em passagem que fazemos questão de citar por inteiro:

Há perguntas e respostas. Mas o homem é, segundo o seu próprio ponto de vista, a única testemunha.

*Vê o mundo e este não o vê a ele.*<sup>888</sup> Vê as coisas e vai-se convencendo de que pode libertar-se do pacto metafísico que outros concluíram outrora em seu nome, e que pode mesmo fugir à servidão e ao medo. Porque pode...virá, pelo menos, um dia a fazê-lo. (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 65)

Este dia teria chegado? Talvez, pois, como continua:

O homem de hoje (ou de amanhã...) já não sente ausência de significação como uma falta, nem como desmembramento. Perante este vazio não sentirá vertigens. O seu coração já não tem necessidade de abismo para se alojar. Porque, se recusa a comunhão, também recusa a tragédia. (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 65)

Finalmente a tragédia. Malgrado sua antiguidade, Robbe-Grillet a vê como “última invenção do humanismo para não deixar escapar nada”, ou seja, recuperar a distância entre os homens e as coisas – instaurada pelo mistério, pela sombra –, ainda que, paradoxalmente, esta comunhão invoque, ela mesma, um divórcio, celebrado através de um sofrimento redentor, como nota o escritor. Ora, desta forma, a tragédia tendo em seu âmago a própria oposição – reunir e separar, concomitantemente – advém, para o novo romancista, a própria inacessibilidade, o avesso, a armadilha, ou, como arremata: uma falsificação. Nem aceitação

---

<sup>885</sup> ROBBE-GRILLET, 1965, p. 60.

<sup>886</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>887</sup> Cf. RICARDOU; ROSSUM-GUYON, 2011, p. 123.

<sup>888</sup> Grifo nosso.

verdadeira, nem pura rejeição: mas uma “sublimação de uma diferença”<sup>889</sup>. De tal sorte, o texto do novo romancista elabora uma operação crucial: para além da própria tragédia, há, no contemporâneo, a subsistência de um “pensamento trágico”<sup>890</sup>, espaço onde encontra lugar, finalmente, a não coincidência do objeto consigo, a partir da qual “tudo se fende, apresenta fissuras, nada se mantém intacto” e, justamente por isso, torna-se “uma via aberta, isto é, já é uma reconciliação”<sup>891</sup>. A tragédia já não é mais e será sempre um por vir e, com ela, “tudo está contaminado”<sup>892</sup>.

É neste enredamento conflituoso do homem no mundo proposto pelo pensamento trágico que Robbe-Grillet insere a literatura de Albert Camus após se chocar com a resenha elaborada por Jean-Paul Sartre acerca de *O estrangeiro*. O filósofo nos concedida sua “Explication de l’Étranger” em 1943, um ano após a publicação da citada obra, explanando que, nela, Camus abnegava do antropomorfismo<sup>893</sup>, ao que Robbe-Grillet diverge ressaltando que, no texto, o mundo está impregnado de homem – “o mundo é acusado de cumplicidade no assassinio”<sup>894</sup>. “Trata-se, afinal, como o próprio Sartre o declara, de nos pôr à vista, consoante expressão de Pascal, ‘a desgraça natural da nossa condição’<sup>895</sup>, diz Robbe-Grillet. Porém, para evitar a completa *tragificação*, à qual mesmo Sartre – a quem não se pode “acusar de essencialismo”, pondera Grillet – recorreria em *L’nausée*, por exemplo, não bastaria, para o literato, valer-se da ciência, “o único meio sério de que o homem dispõe para tirar partido do mundo que o rodeia”<sup>896</sup>. Ela, por sua vez, prossegue a subsunção da coisa à ideia, assim como torna aquela utilitária, escravizando-a<sup>897</sup>. O que é necessário, finalmente, é “eficácia”: “medir as distâncias, sem falso pesar, sem ódio, sem desespero, entre o que está separado, deve permitir a identificação do que não está, do que é uno, visto ser falso que tudo seja duplo

---

<sup>889</sup> ROBBE-GRILLET, 1964, p. 67.

<sup>890</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>891</sup> *Ibidem*.

<sup>892</sup> *Ibidem*.

<sup>893</sup> Tal negação do antropomorfismo é o ponto alto da discordância entre Robbe-Grillet e Sartre com relação a *Le étranger*. No texto de Sartre, encontramos: “Un naturaliste du XIX siècle eût écrit: ‘Un pont enjambait la rivière.’ M. Camus se refuse à cet anthropomorphisme. Il dira: ‘Au-dessus de la rivière, il y avait un pont.’ Ainsi la chose nous livre-t-elle tout de suite sa passivité. Elle est là, simplement, indifférenciée: ‘...il y avait quatre hommes noirs dans la pièce...devant la porte il y avait une dame que jê ne connaissais pas... Devant la porte, il y avait la voiture... A côté d’elle, il y a vait l’ordonnateur...’ On disait de Renard qu’il finirait par écrire: ‘La poule pond.’ M. Camus et beaucoup d’auteurs contemporains écriraient: ‘Il y a la poule et elle pond.’ C’est qu’ils aiment les choses pour elles-mêmes, ils ne veulent pas les diluer dans le flux de la durée. ‘Il y a de l’eau’: voilà, um petit morceau d’éternité, passif, impénétrable, incommunicable, rutilant (...)”. (SARTRE, 1947, p. 110)

<sup>894</sup> ROBBE-GRILLET, 1964, p. 72.

<sup>895</sup> *Ibidem*.

<sup>896</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>897</sup> Este aspecto é de suma importância, pois mostra certa posição de esquerda dos novos romancistas, qual seja: subsumir a coisa à ideia é operação equivalente a reduzir o mundo à propriedade. Talvez bastante influenciada por Hegel e sua leitura por Blanchot, esta posição, como já mostramos, é continuada por Osman Lins.

(...).” Por conseguinte à separação, as coisas, “uma vez limpas, já não refletem senão elas próprias, se uma abertura onde nos possamos introduzir, sem receio.”<sup>898</sup> O que visaria tal projeto? Robbe-Grillet é claro: assume-se capaz de garantir que a desgraça é situável no espaço e no tempo e aposta que dela o homem se livrará, pois diz o autor: “O homem é um animal doente”, escreveu Unamuno n’*O sentimento trágico da vida*, a aposta consiste em pensar que se pode curá-lo (...).<sup>899</sup> A condição de animal determinada pela irrupção dos afetos é, realmente, um problema a ser extirpado com o corte promovido pela descrição exclusiva e não contraditória das superfícies que somente um novíssimo romance pode empreender.

Vale nos indagarmos sobre os precursores deste “Novíssimo romance”. Neste momento, tudo fica sensivelmente mais interessante. Conforme inúmeras vezes foi salientado por Michel Foucault<sup>900</sup>, Robbe-Grillet foi um dos principais recuperadores de um romancista/poeta francês de extrema modernidade que, todavia, pouco fora lembrado. Trata-se de Raymond Roussel que, segundo o literato, era alguém que “escreve e, para além do que escreve, não há nada, nada do que é hábito chamar-se de mensagem”, *i.e.*, “nenhuma transcendência”, “nenhuma disposição humanista”<sup>901</sup>. Ainda que em Roussel a “linha descritiva muito rígida” contenha a “anedota psicológica”, “orática religiosa imaginária” e “narrativa de costumes primitivos”, tais elementos jamais teriam “conteúdo ou profundidade”<sup>902</sup>, resultando, assim, em um estilo “descolorido e neutro”<sup>903</sup>, opaco, de “excessiva transparência”, no qual, finalmente, a secreta comunicação entre caminhos subterrâneos se reduz a “espaços geométricos”<sup>904</sup>.

Daí surge uma das constatações mais caras a Robbe-Grillet: a vista como sentido privilegiado em Roussel, por meio do qual o escritor cria uma reprodução plástica. Refere-se aqui à *La vue*, poema de 1903 no qual se inspira Robbe-Grillet para escrever *Le voyer*, romance de 1955. Aquele é nada mais que a descrição da imagem de uma praia refletida em um globo de vidro situado, por sua vez, na ponta de uma caneta – *porte-plume* –, resultando em uma escrita que toma como objeto a imagem, e não, diretamente, as próprias coisas – uma notável qualidade de Roussel segundo Grillet. Sobre esta imagem no globo, conclui o Grillet: “a precisão dos pormenores é aí tão rigorosa como se o autor nos mostrasse uma cena

---

<sup>898</sup> ROBBE-GRILLET, 1964, p. 83.

<sup>899</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>900</sup> Cf. FOUCAULT, 2009.

<sup>901</sup> ROBBE-GRILLET, 1964, p. 86.

<sup>902</sup> *Ibidem*.

<sup>903</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>904</sup> *Ibidem*, p. 90.



verdadeira, de grandeza natural, ou mesmo aumentada com o auxílio de um aparelho de óptica, binóculos ou microscópio”<sup>905</sup> – elogio no qual vemos ressoar a *Diatrópica* de René Descartes, sobre a qual falaremos posteriormente. Roussel é para o novo romancista “impenetrável”, edificador de um universo “chato e descontínuo onde cada coisa só reflecte a própria imagem”: “universo da fixidez, da repetição, da evidência absoluta, que encanta e desencoraja o explorador”<sup>906</sup>, pois a “evidência e a transparência”, finaliza Robbe-Grillet, “excluem a existência de mundos ocultos.”<sup>907</sup>

O mesmo agudo interesse em Roussel manifesta Michel Butor, embora sua avaliação da obra rousseliana não chegue assinalar uma ubiquidade da evidência, como propunha seu colega novo romancista. Mais que a opacidade ou a completa impenetrabilidade das coisas, Roussel opera aos olhos de Butor a edificação de uma grande temporalidade<sup>908</sup> – ou grande ano, como diz – ao produzir um eterno retorno por meios de suas “conjunções de ciclos”. A repetição – o escritor lembra, aqui, de Kierkegaard – sobrepõe uma imagem que possui consciência absoluta daquela que imediatamente a precede, produzindo um evento que, paradoxalmente, se ausenta, cristalizando-se, portanto, imageticamente. Este processo leva Butor a repetir a comparação realizada por André Breton entre Roussel e o processo alquímico: é como “transformar chumbo em ouro”, diria. O cotejo reverbera na própria crítica literária butoriana, vez que manifesta admiração pelo alquimista enquanto que sorte de “arqueólogo mental” cuja propriedade de rasgar o tempo abre caminho à busca de formas de consciência em acordo com as características de sua própria obra material.<sup>909</sup> Ora, assim como a repetição rousseliana serve para aprimorar o mundo, a alquimia leva a *precisão* a uma

---

<sup>905</sup> ROBBE-GRILLET, 1964, p. 93.

<sup>906</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>907</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>908</sup> BUTOR, 1960, p. 184. Os comentários que se seguem a Butor são paráfrases cuja base encontra-se no texto destacado nesta nota. O fragmento segue na língua original, em acordo com a versão que tivemos acesso. “Inutile de souligner le fait que nous retrouvons ici le thème de la grande année, de l'éternel retour avec ses conjonctions de cycles. Ce qui est encore plus remarquable c'est l'expression donnée à la notion d'imitation: chaque année l'événement essaie de se conformer au modèle idéal proposé par le sorcier, échoue chaque fois. Ce qui se reproduit naturellement, c'est un échec perpétuel; l'événement n'intervient véritablement que dans la mesure où il inclut ce que Kierkegaard appelait une répétition, dans la mesure où la seconde instance inclut une conscience absolue de la précédente; alors cet événement qui échoue toujours, qui disparaît toujours au moment même où l'on s'imaginait qu'il avait lieu, devient solide, devient un point d'appui à partir de quoi l'on peut définitivement changer; l'amélioration du monde s'instaure, le plombe se change en or; c'est ce qui legitime la comparaison que fait Breton de l'aventure de Roussel avec le grand ouvre alchimique.

Toute la littérature de Roussel est donc, comme celle de Proust, une recherche du temps perdu, mais cette récupération de l'enfance n'est nullement un retour en arrière, elle est, si l'on me permet cette expression, un retour en avant, car l'événement retrouvé change de niveau es de sens.”

<sup>909</sup> *Ibidem*, p. 15.

“concepção geral da realidade.”<sup>910</sup> Porém, Butor alerta: a busca da alquimia pode levar, outrossim, à regiões “obscuras da consciência”<sup>911</sup>.

De toda sorte, é no sentido alquímico habitual que Butor aloca sua particular concepção do que seja a literatura: enquanto o relato verídico ou documental deve buscar seu próprio apoio no mundo exterior, a ficção, ao contrário, é suficiente para sustentar o que ela mantém em nós, ou seja, o modo pelo qual ela se nos apresenta. Por isso, diz Butor, a literatura “*é o espaço fenomenológico por excelência*”, o lugar no qual a realidade que nos aparece ou pode aparecer se cristaliza autonomamente, tornando-se, por fim, o “laboratório da narrativa”.<sup>912</sup>

Teria ela, portanto, esta apreensão imediata mesma, a pura forma, anterior a qualquer ideia, que permite apenas saber que o mundo está aí, ainda que inacessível? Apreensão imediata: realismo objetivo, percepção pura...fenomenologia?

---

<sup>910</sup> BUTOR, 1960, p. 19.

<sup>911</sup> *Ibidem*.

<sup>912</sup> *Ibidem*, p. 8.

### 3.2. HUSSERL, ROUSSEL

Nos dias 23 e 25 de fevereiro de 1929, o filósofo alemão Edmund Husserl, edificador cardinal da fenomenologia, é convidado pela *Société française de Philosophie* e pelo *Institut d'Etudes germaniques* a conceder na Sorbonne, especificamente no anfiteatro Descartes – nome daquele que Husserl considerava ser “o maior pensador da França”<sup>913</sup> –, quatro conferências de “Introdução à fenomenologia transcendental”. Proferidas em alemão, as aulas recebem a tradução de Emmanuel Lévinas e Gabrielle Peiffer<sup>914</sup>, publicadas em 1931 – a ideia de uma redução fenomenológica começa a ser trabalhada por Husserl a partir de 1903<sup>915</sup>. Contudo, sua penetração entre os escritores franceses é, de fato, vigorada oito anos depois, momento no qual a referida tradução é reimpressa e Jean-Paul Sartre publica um sintético texto cujo objetivo de resumir o supracitado projeto filosófico se expande à apresentação da fenomenologia como proeminente força adversa à “*philosophie digestive de l'empirio-criticisme*”, ao “*neo-kantisme*” e à “*tout 'psychologisme*”, uma vez que, para Husserl, segundo o francês, “*on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience.*”<sup>916</sup> Se a “consciência é consciência de alguma coisa”<sup>917</sup> – máxima estimada pela pensador alemão –, ou seja, de algo que não ela mesma – o que Husserl chamaria de intencionalidade, em acordo com Sartre<sup>918</sup> –, a fenomenologia irrompe como recurso à ilusão realista ou idealista do conhecimento sob a insígnia da deglutição – “comer com os olhos” –, *i.e.*, incorporação, posse, subsunção, identificação e unificação do mundo à nossa interioridade.

A erradicação da substância do consciente – ou o dismantelamento da ideia de consciência enquanto substância – por meio da postulação de um mundo “*indifférent, hostile et rétif*”<sup>919</sup> era a hodierna evidenciação fenomenológica se se leva em conta que o adquirido via conhecimento (a pura representação, com diz Sartre) seria uma das concebíveis formas de intencionalidade na mesma medida em aquilo que, anteriormente, recebia a alcunha de “reações subjetivas”: raiva, amor ou simpatia. Por isso, imaginava o francês, Husserl havia nos restituído o mundo dos artistas e profetas: as coisas que nos circundam voltariam a ser perigosas, a abrigar surpresas, uma vez que livres, finalmente, da (nossa) vida interior.

---

<sup>913</sup> HUSSERL, 1947, p. 17.

<sup>914</sup> A tradução é a única que Husserl pode ter em mãos e acaba por reprová-la. Todavia, o texto original das conferências se perde, sendo estas traduções, da qual nos valemos aqui, a única testemunha dos documentos perdidos uma vez que ela tomava os originais como base.

<sup>915</sup> HUSSERL, 1947, p. 11.

<sup>916</sup> SARTRE, 1947, p. 30. “Não poderíamos dissolver as coisas da consciência”, em tradução livre.

<sup>917</sup> HUSSERL, 1947, p. 11.

<sup>918</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>919</sup> SARTRE, 1947, p. 30.

Inclusive os artistas, a partir de então (Sartre se lembra de Marcel Proust), não mais estariam condenados às profundas regressões no íntimo em busca do eu perdido em alguma memória. Estamos fora do mundo, “*homme parmi les hommes, choses parmi les choses*”<sup>920</sup> – *exatamente a formulação venerada por Robbe-Grillet*<sup>921</sup>.

Entretanto, é Husserl que, numa carta de 1930 endereçada à Dorion Cairns<sup>922</sup>, propõe as *Meditações cartesianas* como sua obra precípua, aclarando nesta assertiva um vínculo profícuo com a tradição francesa que não deve ser olvidado. Aliás, a conferência no anfiteatro Descartes se entabula com a confirmação de que a fenomenologia se transformava em um novo tipo de filosofia transcendental graças ao estudo das *Meditationes de prima philosophia*: só não poderia receber a alcunha de “neo-cartesianismo” o “desenvolvimento radical”<sup>923</sup> do pensamento de Descartes que realizaria naquele ensejo porque rejeitava o conteúdo doutrinário que este carregava, diz Husserl. A conversão de um “*objectivisme naïf*” em um “*subjectivisme transcendental*”, efetivada pelo francês seria, logo, o germe do qual brotaria um fundamento absoluto para filosofia – a própria fenomenologia – cujo objetivo era não menos que reunir todas as ciências então ramificadas.

Como o desígnio husserliano possuía como objeto “o eu humano e natural e sua vida psíquica”, ou seja, sua “percepção” *não qualificada*, aquém da cultura, o sensível; a sua proposta filosófica, como bem sublinha Sartre, possuía declaradamente seus antagonistas: seria, diz Husserl, necessário se distanciar da “biologia, antropologia e psicologia empírica”<sup>924</sup>, uma vez que estas diziam respeito a uma subjetividade objetiva, *animal, i.e.*, ao homem enquanto que parte do mundo – ou melhor, ao homem *no mundo*: aquele enquanto neste enredado.<sup>925</sup> Por conseguinte, a vida e as coisas que nos rodeiam existem apenas na

---

<sup>920</sup> SARTRE, 1947, p. 32.

<sup>921</sup> Nesta mesma época Sartre publicava um texto celebrando a literatura de Francis Ponge e seu específico interesse nas coisas como uma “fenomenologia da natureza” (SARTRE, 1947, p. 270). “Ainda que reconheça nesta sorte de feitiço, Ponge poderia nos frazer crer estarmos próximos de um animismo ingênuo” (SARTRE, 1947, p. 248), mas, com suas personagens privadas de afeto e paixões, presenciamos o homem fora das coisas e estas enquanto fenômenos sensíveis na consciência. Não veríamos a qualidade, mas o Ser do objeto, diria Sartre sobre Ponge, qualidade que se estenderia, também, à Virgínea Wolf, por exemplo.

<sup>922</sup> HUSSERL, 1947, p. 10.

<sup>923</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>924</sup> *Ibidem*, p. 53. “Dans ce mode d’aperception ‘naturelle’, moi et tous les autres hommes servent d’objet aux sciences positives ou objectives au sens ordinaire du terme, telles la biologie, l’anthropologie et la psychologie empirique. La vie psychique, dont parle la psychologie, a toujours été conçue comme vie psychique *dans le monde*. Cela vaut manifestement aussi pour ma vie propre, telle que nous pouvons la saisir et l’analyser dans *l’expérience purement interne*. Mais l’*phénoménologique*, telle que l’exige de nous la marche des Méditations cartésiennes purifiées, inhibe la valeur existentielle du monde objectif et par là l’exclu totalement du champ de nos jugements.”

<sup>925</sup> “Elle s’oppose radicalement aux sciences telles qu’on les concevait jusqu’ici c’est-à-dire aux sciences objectives. Celles-ci comprennent également une science de la subjectivité, mais de la subjectivité objective, animale, faisant partie du monde. Mais ici il s’agit d’une science en quelque sorte “absolument subjective”, dont

medida em que *há possibilidade* de serem percebidas pelo eu, sendo esta positividade, qual seja, o testemunho da verdade da presença da natureza pelo sujeito – que se dá somente na medida em que um se separa do outro e, daí, surge a própria consciência –, aquilo que Descartes chamaria de *cogito*<sup>926</sup>, ao qual o *método* fenomenológico – antes que uma disciplina, como queria Husserl<sup>927</sup> – propõe a redução completa do “*meu ser psicofísico real (animal)*”<sup>928</sup>, ou a *suspensão do sensível* para que reste *exclusivamente aquilo sem o qual o mundo não existiria*<sup>929</sup>. A cogitação, isto é, a condição mesma do – e, portanto, precedente ao – mundo enquanto verdade para o cognoscente/aquele que percebe (então, precisamente o resíduo possibilitador da presença), ou, melhor dizendo; os fenômenos puros na consciência seriam o objeto ulterior da redução fenomenológica transcendental, aos quais se logra por meio de um *exame* do *cogito* transcendentalmente reduzido – para além de toda e qualquer diferença – e sua conseqüente *descrição*. Esta reapresenta o estado primitivo – ingênuo quando tomado isolado – a modo de um reflexo trazendo, portanto, um “estado” e não um “objeto”: não se trata, destarte, de reproduzir a condição primeva, mas de, por meio do reflexo, observá-la revelando seus conteúdos<sup>930</sup> (tal qual a descrição rousseliana da imagem refletida no globo, comemorada por Robbe-Grillet). Processo ao qual, se bem entendemos, Husserl denomina “duplicação do eu”<sup>931</sup>, que previne o *interesse* ingênuo do sujeito ativo no objeto: ao contrário, no estado reflexivo, no qual o transcendental se torna presente, deve-se ter um *espectador desinteressado*, “*preocupado somente em ver e descrever de maneira adequada*”.

---

l’objet est indépendant de ce que nous pouvons décider quant à l’existence ou à la non-existence du monde.” (HUSSERL, 1947, p. 60).

<sup>926</sup> “Tout ce qui est ‘monde’, tout être spatial et temporel existe pour moi, c’est à dire vaut pour moi, du fait même que j’en fais l’expérience, le perçois, le rémémore, y pense de quelque manière, porte sur lui des jugements d’existence ou de valeur, le désire et ainsi de suite. Tout cela, Descartes le designe, on le sait, par le terme *cogito*.” (HUSSERL, 1947, p. 46)

<sup>927</sup> *Ibidem*, 1991, p. 158.

<sup>928</sup> *Ibidem*, 1947, p. 73.

<sup>929</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>930</sup> *Ibidem*, p. 66-67. “On peut dire que l’expérience ainsi modifiée, l’expérience transcendente, consiste alors en ceci: nous examinons le *cogito* transcendentement réduit et nous le décrivons sans effectuer, par surcroît, la position d’existence naturelle impliquée dans la perception spontanément accomplie (ou dans quelque autre *cogito*), position d’existence que le moi ‘naturel’ avait en fait spontanément effectué. Un état essentiellement différent vient remplacer ainsi, il est vrai, l’état primitif, et on peut dire en ce sens que la réflexion altère l’état primitif. Mais cela est vrai de chaque réflexion, donc aussi de la réflexion naturelle. L’altération est essentielle, car l’état vécu, naïf d’abord, perd sa “spontanéité” primitive précisément du fait que la réflexion prend pour objet ce qui d’abord était état et non objet. La réflexion a pour tâche non de reproduire une seconde fois l’état primitif, mais de l’observer, et d’en expliciter le contenu.”

<sup>931</sup> *Ibidem*, p. 68.

Longe de ser um caos de “estados intencionais”, a fenomenologia pretende o *a priori* universal sem o qual nenhum eu transcendental seria imaginável<sup>932</sup>. Por isso, toma-se unicamente o ego – homem enquanto *animal racional* – como uma mônada capaz de se conformar às outras em relação de compossibilidade, *i.e.*, gerando mundo comum através de uma relação de intersubjectividade. Aqui o método fenomenológico revelaria a faculdade de produzir uma comunidade humana, pois toda anormalidade, para Husserl, *torna-se um problema de “animalidade” e da gradação entre animais inferiores e superiores: o homem enquanto aquele que possui acesso à norma e o animal, por sua vez, constituído como variante da humanidade, da normalidade*<sup>933</sup>. *Se um sujeito abriga as estruturas essenciais para coexistência e intercâmbio com outras mônadas, o mundo, o tempo e a natureza são e devem ser unos*<sup>934</sup>, *enquanto a diferença se restringe à mônadas impossíveis, privadas de comércio conosco, como a animália*<sup>935</sup>. Assim sendo, poderíamos propor sem grandes ressalvas que o problema da fenomenologia é, outrossim, o de estabelecer uma vida autenticamente humana, de fundar a Humanidade. E a possibilidade do alcance da forma/percepção pura é central: o que pode haver de humano (transcendental, de onde a comum-idade se torna possível) em nossa própria animalidade/natureza (coisa espaço-temporal, subjetiva, corporal, material etc<sup>936</sup>).

Em território francês, Husserl alega desejar passar ao largo da física-matemática, *i.e.*, geometria cartesiana, tópico retomado a fundo somente em 1933. Este, no entanto, era o ponto fulcral de Descartes para que o aparato sensorial biológico ascendesse ao *cogito* – já o de Husserl, era a própria fenomenologia... Se para o alemão deveríamos apenas ver e relatar o já visto, descrevendo-o, Descartes era taxativo em afirmar em sua *Diatrópica* que tudo em nossa vida depende dos nossos sentidos, “entre os quais o da visão era o mais universal e o mais nobre”<sup>937</sup>, sendo o aparato técnico capaz de potencializá-la – lente, óculos, e tudo que, na época, se desenvolvia – de suma importância para otimizar o conhecimento da natureza. (Embora a fenomenologia recuse o mito, estes postulados não poderiam ser mais próximo

---

<sup>932</sup> HUSSERL, 1947, p. 123.

<sup>933</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>934</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>935</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>936</sup> Em outro estudo, Husserl chega a falar de forma mais enfática em uma completa anulação da natureza, em correlação com o que assinalamos a respeito da “suspensão sensível”: “Nous ne tirons rien de la nature pour l’y introduire au-dedans (hereinziehen) corollairement, nous délaissions toute introduction (Hineinziehen) du sentiment au-dedans de la nature psychophysique, toute position de lui en tant que quelque chose de dépendant de nos états corporels, prenant sa place dans le temps objectif, dans le temps qui est déterminé par les horloges. Tout cela, nous le laissons de cote. Alors il ne demeure pas un rien comme reste, mais il demeure comme reste le sentiment en soi, qui est en soi ce qu’il est, que la nature entière soit ou ne soit pas, cela n’en est touché en rien du tout, quand bien même nous penserions la nature tout entière annulée.” (HUSSERL, 1991, p. 141)

<sup>937</sup> DESCARTES, 1991, p. 149. Publicado em 1637.

daquilo que Platão enunciava em sua *República* sobre o olho). Descartes, ao propor que a luz adentra no olho por meio de uma geometria natural (losangos, círculos e quadrados<sup>938</sup>), exorta todo objeto transparente, *i.e.*, menos colorido possível e que gere o mínimo de reflexo – como o vidro, “perfeito e puro” – para que a captura da imagem tire maior partido<sup>939</sup>. Todavia, esta imagem que se forma do globo ocular, otimizada ou não pelos materiais transparentes, são, como mostra as ilustrações do modo de funcionamento de sua formação, assistida por um homem que está por detrás: ele é a consciência, o próprio *cogito*<sup>940</sup>. Nisto reside uma distinção profícua, pois Descartes, ao contrário do que possa parecer, defende que as imagens não devem “*ressembler*”, isto é, ser similar aos objetos que elas representam sob o risco de não haver, aí, “ponto de distinção” entre coisa e outra, matéria e imagem, uma vez que a perfeição imagética estaria, outrossim, naquilo com o qual elas não possuem semelhança.

A evolução dos aparatos ópticos segue em conspícuo soerguimento especialmente na França, ganhando ponto indelével na invenção do cinematógrafo por Léon Bouly, em 1892 e, subsequentemente, a primeira projeção pública (ou paga, como ressalvava Jean-Luc Godard) em 1895, após ser novamente patenteado pelos irmãos Lumière. A fascinação que Descartes já manifestava em sua *Diatrópica* ganha, sem dúvida, um ponto alto. Dois anos depois da tomada de conhecimento do cinematógrafo pelo público, o poeta Raymond Roussel publicava o poema *La Doublure*, que comporia o primeiro dos três volumes de uma série composta por *Chiquenaude*, de 1900 e *La vue*, de 1903, como já dito. Este, vale notar, reuniria, todavia, fragmentos de poemas escritos por volta de outubro de 1897<sup>941</sup>. Já no quarto verso do poema, em acordo com sua versão final, lemos que:

La vue est mise dans une boule de verre  
Petite et cependant visible qui s’enserme  
Dans le haut, presque au bout du porte-plume blanc  
Où l’encre rouge a fait des taches, comme em sang.  
La vue est une très fine photographie  
Imperceptible, sans doute, si l’on se fie  
A la grosseur de son verre dont le morceau  
Est dépoli sur um des cotes, au verso;  
Mais tout enfle quand l’oeil plus curieux s’approche (ROUSSEL, 1998, p. 41)

---

<sup>938</sup> DESCARTES, 1991, p.. 205.

<sup>939</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>940</sup> Giorgio Agamben faz uma profícua leitura desta figura ao comentar a teoria de Paul Valery em *A potência do pensamento*.

<sup>941</sup> ROUSSEL, 1998, p. 37.

Temos uma imagem que não emana diretamente do objeto (a paisagem) ao olho, mas, antes, é refletida em um globo de vidro cuja nitidez se potencializa com a chegada do observador. Diz o poema, ainda, que “Mon regard penetre/ Dans la boule de verre, et le fond transparent / Se précise (...)”<sup>942</sup>. Daí, a paisagem é descrita com acentuada nitidez, não restando imprecisões ou pontos obscuros – o borrão vermelho do globo produzido pela refração da tinta da caneta se desfaz quando o observador aloca seus olhos em posição condizente com a formação perfeita da imagem no vidro. A *apresentação*, por sua vez, não interpreta os dados, não *representa*, apenas transpõe o visto de maneira interdita aos julgamentos, decisões, cortes ou montagens ulteriores: não há história ou narrativa a ser desenvolvida, remontada, todavia, uma plasticidade a ser transposta. Mero relato que não prescinde de um mundo outro para ser confirmado, como nas palavras de Michel Butor: em cada mínimo detalhe da praia refletida no globo, seus componentes, personagens e movimentos não há nada para além de suas próprias imagens. Não obstante, a forma pela qual o narrador procede em relação à imagem parece se desdobrar no comportamento das personagens como, por exemplo, o timoneiro:

A l’arrière  
Le timonier est bien fixe sur son chemin;  
Impassible, il regarde en avant, une main  
Occupée à ne pas abandonner la roue (ROUSSEL, 1998, p. 48)

Fixo em sua caminhada, a personagem é impassível, desprovida de qualquer padecimento e, assim como o próprio observador que relata a paisagem, fixa seus olhos planos e exatos em ocorrências semoventes, decididas, cuja composição de uma atmosfera sóbria nos fornece imagens amalgamadas, precisas, não interpenetráveis. Não há contaminação, mas fragmentos imagéticos imperturbáveis testemunhados com somente o necessário para que se dê conta de sua própria existência. Trata-se, como temos na cena de um casal observador situada em outra parte do poema, de um aguçado treino do olhar para que tais descrições possam ser possíveis:

Au point le plus extreme, un couple attend, debout,  
Ne pouvant se lasser de voir le point de vue;  
L’homme et la femme ont un regard qui s’habitue,  
De moment em moment, aux très grands aperçus;  
Leur vision s’adapte et ne s’étonne plus

---

<sup>942</sup> ROUSSEL, 1998, p. 42.



O homem e a mulher, focados em um ponto de vista, habituaram-se às grandes percepções por meio de uma adaptação da visão, a ponto de não mais se surpreenderem, ou seja, produzem sorte de suspensão do sensível, similar a uma anestesia corporal que blinda o contato, o êxtase, o espanto, a repulsão ou a atração – estamos longe do mundo que Sartre pensava ter sido restituído pela fenomenologia. De tal sorte, eles conseguem acesso a esta imensa superfície por meio de olhar inapto, insuscetível. A certa altura, porém, Roussel faz uma breve menção ao barroco<sup>943</sup>. Poderíamos especular que quando outro trecho do poema discorre sobre o ornamento, estaríamos frente a este mesmo interesse de Roussel. Os ornatos geram uma atração do olhar, conforme podemos presenciar: “L’ornement, séduisant l’oeil par leur bel orient / Et leur égalité; le même point brillant / Étincelle, de loin en loin, sur chaque perle.”<sup>944</sup> O regozijo com o brilho e cada um dos globos oculares, como se pode depreender, todavia, consegue ter lugar devido à sedução provocada pela igualdade dos ornamento, sua simetria.

*Ora, a tradição cartesiana francesa parece, até este momento, ganhar um inestimável desenvolvimento tanto por Roussel quanto Husserl, a partir do qual Robbe-Grillet e Michel Butor encontram um campo vasto de exploração e de onde, por fim, emanam suas respectivas práticas literárias segundo seus próprios depoimentos.* Porém, se nos detivermos por mais um momento ao poema de Roussel, a assertiva de Robbe-Grillet segundo a qual o autor deporia de forma equivocada sobre seus escritos não se sustenta. Se Michel Butor colocava Roussel como um alquimista, é preciso mesmo levar em conta que tal procedimento, segundo aquele, pode levar às regiões obscuras da consciência como parece ser o caso deste. No último fragmento da primeira parte do poema *La vue*, logo antes de passarmos à sessão “Le concert”, temos:

En ce moment l'éclat  
Décroit au fond du verre et tout devient plus sombre;  
Sur la plage s'étend, partout égale une ombre;  
Mon bras levé retombe, entraînant avec lui  
Le porte-plume et son paysage enfoui  
Dans l'extrémité blanche aux taches d'encre rouge;  
Dans le ciel un amas de grosses vapeur bouge;  
Le temps est devenu tout à coup nuageux,  
Incertain, menaçant, couvert, presque orageux;  
Mes yeux plongent dans un coin d'azur; ma pensée

---

<sup>943</sup> ROUSSEL, 1998, p. 87.

<sup>944</sup> *Ibidem*, p. 65.

Rêve, absente, perdue, indécise et forcée  
D'aller vers le passé; car c'est exhalaison  
Des sentiments vécus de toute une saison  
Qui pour moi sort avec puissance de la vue,  
Grâce à l'intensité subitement accrue  
Du souvenir vivace et latent d'un été  
Déjà mort, déjà loin de moi, vite emporté. (ROUSSEL, p. 109-110)

Contrária à clareza fenomenológica ou dos objetos que permitem a tudo ver, uma sombra se irrompe trazendo, com ela, o reflexo da tinta vermelha da caneta e as nuvens que tornam a paisagem obtusa e incerta. O curioso é que de acordo com o poema, a claridade incide sobremodo na visão e é justamente este excesso que transforma tudo em obscuridade. A partir desta cisão, desta fissura aberta, o sujeito, balançado em sua posição de conhecimento ou, seria melhor dizer, de recepção da forma pura, começa a ser contaminado pelas imagens assim como, nelas, se enredar – os olhos entram na cor azul. A temporalidade pura é substituída pela memória, pela simultaneidade de imagens de diferentes procedências temporais que advém e tangem o sujeito: os afetos de outras vivências passam a determinar a potência, a força da paisagem. O prazer torna-se, de modo eminente, sensível e, no referido azo, o mundo advém perigoso, aberto à surpresa diante de um sujeito indeciso, perdido, e, finalmente, nostálgico pela impossibilidade da volta do passado. Além disso, ao final, o poema, de forma metalinguística, parece no revelar ser uma escritura feminina que tenta nos mostrar, para além das imagens, a voz:

Sous le dessin la date  
S'épanouit complete; elle me fait songer;  
Le millésime écrit me force à prolonger  
Ma rêverie; enfin, d'un coup d'oeil, j'examine  
La très chère écriture aisée et féminine;  
Puis, tout bas, je relis pour la centième fois,  
Essayant d'évoquer, à chaque mot, la voix. P. 146

Por outro lado, assim como viemos produzindo uma arqueologia desta figura do olhar na tradição francesa, o crítico Patrick Besnier insere este tópico na poesia de Roussel como algo da ordem do “datado”, *i.e.*, ao qual era inerente um débito com questões que lhe eram coevas, como comprovariam a repercussão em *La vue* de certames distintivos da arquitetura moderna de Guimar ou Mucha e a ideia mesma de uma “forme pure”<sup>945</sup>. Todavia, como mesmo observa Besnier, o trabalho com os aparelhos ópticos em Roussel abordam “ambiguïté

---

<sup>945</sup> BESNIER, 1998, p. 16.

incessante sur la nature de l’image, hésitant entre une intensité presque fantastique due à la fantasmagorie du verre et le réalisme simple de l’image photographique”<sup>946</sup>. Lembramos que, pouco após este poema<sup>947</sup>, Aby Warburg desenvolve seus estudos sobre a *logos* e *pathosformel* – o trecho do poema supracitado seria um profícuo exemplo desta última – assim como Jung desenvolverá, pouco posteriormente, sua noção de arquétipo.

---

<sup>946</sup> BESNIER, 1998, p. 11. Em tradução livre, “ambiguidade incessante sobre a natureza da imagem, hesitante entre uma intensidade quase fantástica devida à fantasmagoria do vidro e o realismo simples da imagem fotográfica”.

<sup>947</sup> Mesmo os romances de Roussel, como salientaram Robbe-Grillet e Michel Butor, possuem um interesse pelos vidros. Cf. *Locus solus*, 2013, p. 139.

### 3.3 L'OEIL DE VERRE x ANIMISMO

Ao abordar o olho de vidro em “Um ponto no círculo” aventamos sobre a conexão entre cinema (Dziga Vertov) e fenomenologia (Husserl) proposta por Susan Buck-Morss, assim como o modo pelo qual o problema do olhar se inscreve no ocidente segundo Paul Virilio. Porém, a dimensão antropológica deste problema dada por Lins, quando este olho levava a inconstância feminina animal à humanidade, ganha uma força especial se levada em paralelo ao viés antropológico e ocularcêntrico endossado pelos novos romancistas a partir de Husserl e de uma específica leitura de Roussel – que se inscrevem, por sua vez, numa tradição cartesiana e, portanto, francesa. Assim, iremos propor alguns pontos de contato entre Lins, Robbe-Grillet e Michel Butor, que sinalizam para crítica realizada pelo pernambucano aos *nouveaux romanciers*, explicaremos o porque de não tomar somente os franceses como parâmetro para ler Lins e sinalizaremos um importante ponto da recepção crítica de Lins na Europa.

O gesto puramente descritivo pregado por Husserl para que se chegasse à forma pura, isto é, aquilo sem o qual o mundo não existiria, seria, segundo Robbe-Grillet e Michel Butor, parte integrante, senão a pedra de toque mesma de seus trabalhos literários. Pois este reivindicava a literatura como espaço fenomenológico uma vez que ela revelava, de maneira autônoma, a manifestação dos fenômenos na consciência; aquele, por sua vez, demandava a apresentação de dados físicos puros para ascensão daquilo que constituiria o homem – a objetividade universal privada da redução da coisa à ideia –, o único que vê o mundo (que possui intenção consciente), sendo que este não o vê. Assim, não poderíamos estar mais próximos da intersubjetividade transcendental husserliana uma vez que o cogito é buscado no próprio corpo animal, ou, como quer Robbe-Grillet, neste “animal doente”. E se toda diferença é um problema de animalidade, deve-se interditar as interpretações, assim como o empirismo (o mundo é submetido ao tempo), e apresentar puramente (*i.e.*, sem afeto, paixão, como na tragédia) as formas na consciência humana, como supostamente teria feito Roussel a partir da descrição da imagem na bola de vidro situada na ponta da caneta, um objeto transparente, como aqueles exortados por Descartes ao buscar impedir a confusão entre imagem e coisa. Não poderíamos, é preciso sublinhar mais uma vez, estarmos mais próximos de Platão.

A nosso ver, finalmente, é de suma importância que a primeira cena de *Nove, novena* seja um olhar do gato que atinge o menino<sup>948</sup>, interpelando-o e o destituindo de sua posição de herói que, uma vez enredado no mundo a procura do eu perdido, tem sua história finalizada à modo de uma tragédia – a narrativa “Perdidos e achados”, por sua vez, poderia ser reduzida sem resto àquilo que Robbe-Grillet chamou de pensamento trágico. Não é menos relevante que, ainda em “O pássaro transparente”, este pássaro antropomórfico cujo olhar também tange a protagonista, seja, como manifesta o título, transparente: a ironia de Lins é explícita, pois em acordo com esta qualidade do material – perfeito e puro para Descartes – residiria justamente uma *ressemblance*, pois os olhos do pássaro *se parecem* com os de um homem e, por isso, uma consciência fitaria o garoto obliterando, por fim, a possibilidade de se posicionar como sujeito de conhecimento: “o pássaro existe?”, perguntava. Instaura-se, assim, um imensurável contato entre as mônadas impossíveis a partir do momento em que o homem é enleado ao mundo por uma lacuna de saber que, entretanto, avisa que, se nele falta consciência, ela pode existir no outro: o cogito, portanto, se multiplica. O comércio é suspenso para o advento do contato e da diferença, ou teríamos as mônadas desta relação como médiuns, tal qual os conceituava Lins, ou seja, como invadidos por “espécie de transe” que recebe “o influxo de obscuros mundos, dos quais, mesmo assim, como agraciados, teríamos uma espécie de misterioso comércio, o que nos engrandeceria, sem que nos fosse imposto, em troca, o ônus de qualquer responsabilidade.”

Com o furo na *norma*, no transcendental, o homem de Lins desce a seu ser psico-físico, animal, a partir do qual floresce os afetos, a memória, o amor, a sexualidade e o *interesse* no mundo e nos animais. A elefanta Hahn, as coisas e bichos dançantes presentes em diversos contos, a égua Canária, enfim, todos eles contactam as personagens humanas, e estas, desta sorte, formam, reconhecem e produzem um mundo na mesma medida exata em que são formados por ele, por seus bichos e coisas: como em um ritual selvagem. Se, então, para Robbe-Grillet, o homem “vê o mundo e este não o vê a ele”, em Osman Lins tudo aquilo que os homens olham está lá, olhando para eles. E, com esta reflexão, fica selado como o olho de vidro, a alquimia, entre outros, tornam-se antropotécnicas em Osman Lins, pois é justamente esta a função destes dispositivos: Husserl era taxativo dizendo que seu objetivo era formar, a partir da condição animal inerente ao corpo humano – ou seja, no interior da *pólis* –, uma comunidade humana alcançando, finalmente, a forma pura.

---

<sup>948</sup> Na edição francesa, lembramos mais uma vez, além da tradução colocar o menino como sujeito que olha o gato, tornando ausente o olhar que o gato desfere ao garoto, é alterada a ordem dos contos e esta cena, portanto, não abre *Nove, novena*.

Se contrariando este projeto Lins opte pelo contato, torna-se notável o aspecto anestésico da literatura de Robbe-Grillet. Para tanto, a bola de vidro rousseliana é colocada por Grillet na cavidade ocular da personagem Mathias, de *Le voyer*, permitindo-o ver o mundo com límpida clareza, sem qualquer contato e realizando, sobretudo, descrições geométricas. Há, outrossim, diversos animais neste livro, como uma gaivota cujo olhar à personagem é sempre relatado, embora jamais produza algum efeito, sendo, destarte, sempre impassível, desinteressado. Em *La jalousie*, as personagens estão em uma casa situada em alguma colônia francesa na África e não possuem qualquer contato com os nativos: o canto de um indígena é recebido de maneira completamente indiferente, por exemplo. O título do livro, vale lembrar, é uma remissão ao *systeme de jalousies*, sorte de cortina cuja constituição permite que o observador situado no interior do imóvel veja sem, no entanto, ser visto, estado no qual permanece a protagonista desta obra. Os exemplos seriam muitos e não gostaríamos de nos alongar. Observamos, entretanto, que em 1971 é realizado um congresso para discutir o *Nouveau Roman* no qual há uma mesa sobre um recente livro de Butor intitulado *Oú, genie du non lieu II*, que acabava de ser publicado. O debate se encerra concluindo que este escritor se afastava definitivamente das perspectivas novo romancistas ao salientar o forte animismo e a intensa figuração sensível que ali encontrava lugar: o Pai é obliterado pela transgressão dos interditos, assim como o pai do texto é diluído em um texto-corpo no qual a pletera de imagens contacta, emaranha-se e recria o mundo, como apontava o crítico Georges Raillard<sup>949</sup>. Este livro, não por acaso, é dedicado por Butor aos índios do Novo México, com os quais o francês havia passado uma temporada.

Este é o mesmo ano no qual *Nove, novena*, sob o título de *Retable de sainte Joana Carolina*, é publicado na França com tradução de Maryvonne Lapouge, que também traduzira *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, intitulado, em território francês, de *Diadorim*. Os trabalhos de Sandra Nitrini e Gaby Friess Kirsch dão conta da recepção crítica de Lins não somente na França, como também na Alemanha, onde *Nove, novena* fora traduzido como *Verlorenes und Gefundenes*, ou seja, Perdidos e achados. De fato, após rever na Biblioteca Nacional Francesa (BNF) a recepção crítica já documentada pelas mencionadas pesquisadoras, não teríamos muito a acrescentar, restando fazer somente uma pontual mas,

---

<sup>949</sup> Cf. RAILLARD, 2001, p. 260. Neste texto, o crítico começa a vincular Butor ao “Grande vidro” de Duchamp. Lembramos que esta obra é um jogo com este material que mostra que não há nada por detrás dele, ou seja, que o vidro não dá a ver, não aumenta o conhecimento, não é uma máquina de visão, embora possa estabelecer um jogo, uma experiência sensível ou uma vertigem, como acontece com o *Aleph* de Borges. Outro trabalho vindouro seria notar como Lins, a partir desta crítica aos “Novos romancistas”, tornaria seu trabalho mais próximo dos de Duchamp e dos Surrealistas, caso quisermos nos deter sobre a tradição francesa.

por isso, não menos importante observação – especialmente desdobrar melhor uma destas críticas. Antes, apenas salientamos que, segundo Kirsch, “a maioria dos críticos franceses aponta”, nas obras de Osman Lins, “para temas como: solidão, fracasso, decomposição da vida, destruição do ser, desdobramentos de personalidade, amor, tempo, espaço.”<sup>950</sup>

É também Kirsch que nos informa que o interesse da editora Denöel/Letres Nouvelles pelo trabalho de Osman Lins surge de uma indicação do crítico literário Álvaro Manuel Machado – que lia Lins no original – a Maurice Nadeau, então diretor da editora. Machado era de origem portuguesa, mas desfrutava de grande penetração no meio intelectual francês principalmente pelo fato de colaborar com programa literário de rádio “Panorana”, da France-Culture. É dele uma das leituras mais cuidadosas da obra osmaniana: o seu primeiro texto sobre o autor, “Osman Lins artisan et alchimiste”, publicado no número 59 do periódico *Magazine littéraire*, quando da edição do *ReTable*, começa por um diagnóstico profundo, qual seja, “Osman Lins (...) est un écrivain essentiellement paradoxal.” Para Machado, “il excelle dans l’art du détails nous font souvent penser à l’horreur du vide des baroques”, embora “il est à la fois géométrique par les techniques narratives utilisées et baroque par l’esprit qui commande ces techniques”<sup>951</sup>. Assim, se em Guimarães Rosa teríamos uma “amplitude verbal”, em Lins testemunharíamos a linguagem como elemento de “síntese”, pois o pernambucano, em sua obsessão pela geometria, conforme Machado, iria atrás de uma “linguagem iniciática”, invariante. Esta, por sua vez, conseqüente de uma “recherche d’une vérité mythique, d’une unité religieuse”, produz uma “communion des hommes entre eux et des hommes avec la nature”<sup>952</sup>. Daí, para caracterizar a lírica osmaniana, a melhor palavra seria, para Machado, “animisme” (animismo), no qual tudo se transforma em alma, pois os animais – a elefanta, os insetos, os escorpiões, cavalos – tomam formas diversas e se integram à alma humana em sua literatura. Neste sentido, o próprio Machado afirma que algumas personagens possuem o privilégio da ubiquidade possibilitada, por sua vez, pelo dom da inocência mítica. Todavia, assume o crítico que esta inocência é sempre ameaçada pela erosão do tempo que pode provocar, inclusive, a perda de identidade, deixando os corpos enlaçados pela terra – exemplifica-se, aqui, com “Os confundidos”. Ora, se Machado atribuiu a Lins, acima de tudo, o caráter de paradoxal, não é de se surpreender que ele, após todas estas

---

<sup>950</sup> KIRSCH, 1998, p. 196.

<sup>951</sup> MACHADO, 1971. Em tradução livre: “Osman Lins é um escritor essencialmente paradoxal. Ele se destaca na arte dos detalhes, fazendo-nos pensar no horror ao vazio dos barrocos” sendo, ao mesmo tempo, “geométrico nas técnicas narrativas e barroco no espírito que comanda estas técnicas”.

<sup>952</sup> *Ibidem*. Em tradução livre: “procura de uma verdade mítica, de uma unidade religiosa (...) comunhão dos homens entre si e dos homens com a natureza.”

considerações, diga com todas as letras: “tout se réduit finalement au hasard et au chaos et l’homme tourne éternellement autour de lui-même”<sup>953</sup>

Em 1975, dois anos, portanto, após a publicação de *Avalovara* no Brasil, este livro é traduzido na França. Desta vez, a resenha de Álvaro Manuel Machado começa por evocar outra que, dias antes, havia sido publicada no mesmo periódico, a saber, *Quinzaine Littéraire*: trata-se do texto “Um chef-d’oeuvre polyphonique”, de Tony Cartano. Este inicia sua avaliação da literatura osmaniana aludindo à influência do “Novo romance” francês sobre Lins e avisando, por outro lado, que o brasileiro se inspirava no “baroque des tableaux primitifs”<sup>954</sup>, tornando sua literatura ambígua entre a fluidez do real e a permanência do mito. O encontro entre sagrado e profano leva o crítico a metaforizar *Avalovara* como “une selva d’odeurs et gestes”<sup>955</sup>. Em “De nouveau Osman Lins”, Machado, por sua vez, ao invés de evocar os escritores franceses, inicia por comparar *Avalovara* à *Ulisses*, de Joyce, embora ressalte que não gostaria de apontar as semelhanças entre ambos, entretanto, a diferença consequente, por sua vez, da condição de latino-americano de Lins; além de trazer *Paradiso*, de Lezama Lima, à conversa. Por que Machado age desta forma? Porque, segundo o crítico, “un chef d’oeuvre qui représente toute une évolution d’une littérature ne peut jamais être un simple reflet, si brillant soit-il, d’une culture et d’une esthétique étrangères soigneusement assimilées et habilement déguisées. Il est au contraire”, diz o crítico, “une réaction plus ou moins consciente, plus ou moins complexe à cette culture et à cette esthétique. Ce qui veut dire”, conclui, “qu’il propose un autre modèle littéraire, un autre archétype du langage.”<sup>956</sup> Assim, Machado opta, convictamente, por delinear este arquétipo, tarefa de caracterização que começa, precisamente, pela constatação de que tudo se inicia, em *Avalovara*, em um “espaço ainda obscuro”, “ces sortes de limbes ou de climat nocturne”<sup>957</sup>. Ou seja, o arquétipo desta obra é, sintomaticamente, uma sombra, a partir da qual o protagonista Abel, também negativo, obscuro, advindo das mesmas metamorfoses às quais o espaço que ocupa se encontra submetido, exprime sua paixão por uma mulher representada pelo símbolo da plenitude ☺: ambos, portanto, emergem da escuridão, revelando-se. Sombra e luz propõe, nesta obra, um

---

<sup>953</sup> *Ibidem*. “Tudo se reduz, finalmente, ao acaso e ao caos e o homem se torna, eternamente, autor de si mesmo.” Tradução livre.

<sup>954</sup> CARTANO, 1975. “Barroco dos quadros primitivos”. Tradução livre.

<sup>955</sup> *Ibidem*. “Um selva de odores e gestos”. Tradução livre.

<sup>956</sup> MACHADO, 1975. Em tradução livre: “Uma obra-prima que representa toda uma evolução de uma literatura não pode jamais ser um simples reflexo, brilhante que seja, de uma cultura e uma estética estrangeiras cuidadosamente assimiladas e habilmente disfarçadas. Ela é, ao contrário, uma reação mais ou menos consciente, mais ou menos complexa a esta cultura e a esta estética. O que quer dizer que ela propõe um outro modelo literário, um outro arquétipo de linguagem.”

<sup>957</sup> *Ibidem*. “Sorte de limbo ou clima noturno”. Tradução livre.



embate da mesma natureza que a espiral e o quadrado: aquela advinda do sempre, sendo aberta e indefinida, além de seguir rumo ao centro; e este, por sua vez, provindo das formas fechadas e precisamente delimitadas, como os cômodos de uma casa, o papel, a geometria. Nesta leitura precisa, Machado salienta que *Avalovara* seria sorte de intensificação de *Nove, novena*, o que pode ser constatado pela presença de ☉, mulher que remeteria àquela de “Um ponto no círculo”: todavia, agora, ao final do romance, esta mulher cujo nome é uma imagem se misturaria ao homem em um tapete no qual ambos se confundem com as plantas e animais, segundo Machado.

Contrariamente àqueles que apontavam em *Avalovara* um excesso de precisão técnica e busca pela exatidão – como no caso de Bosi, por exemplo –, Machado lê as “evocações históricas eruditas”<sup>958</sup> ali presentes como um “simples artifício ironicamente presente enquanto tal” e, neste sentido, afirma que a rigorosa estrutura de linguagem que comporta este livro coexiste com aquilo que a nega, “c’est-à-dire la démesure de l’imagination lyrique, particulièrement dans les passages sur l’enfance et dans l’évocation en images vertigineuses de femmes nées des mystères de l’imagination et de la mémoire”, sorte de pensamento que é como aquele proferido por Giordano Bruno: “penser, c’est espéculer avec des images”<sup>959</sup>. Doravante, Machado separa o excesso de *Avalovara*, que produz uma abertura e testa os limites da própria cultura, daquela desmesura intelectual de *Ulisses* de Joyce, que representaria, para o português, um labirinto fechado e circunscrito à cultura ocidental. Além disso, como a espiral de Lins poderia ser entendida como evolução do sistema agrário e formação dos centros urbanos, a presença de inúmeras cidades remeteria à um espaço múltiplo e cambiante atravessado por um tempo igualmente variante; em Joyce o espaço é fechado (a cidade de Dublin) e o tempo suspenso, o que gera descrições minuciosas. Lins, por outro lado, inscreveria a sexualidade na ordem de uma reconciliação entre *Eros* e *Thanatos*, ativo e passivo, presença e falta, figurada pelo andrógino, tal qual ocorria em *Paradiso* de Lezama Lima, em acordo com Machado.

O modo pelo qual o crítico lê *Ulisses* nos remete, diretamente aos romances de Robbe-Grillet devido à presença, nestes, de um espaço delimitado e um tempo suspenso para uma descrição detalhada e circunscrita à cultura, jamais afetada pelo que desta se ausenta, *i.e.*, a natureza. É por isso que Machado separa incisivamente a literatura de Lezama – segundo o crítico, sempre comparada a de Proust – e de Lins – no caso, colocado ao lado de Joyce – da

---

<sup>958</sup> MACHADO, 1975.

<sup>959</sup> *Ibidem*. “Ou seja, o excesso da imaginação lírica, particularmente nas passagens sobre a infância e na evocação de imagens vertiginosas de mulheres nascidas de mistérios da imaginação e da memória (...) pensar é especular com imagens”, em tradução livre.

produção européia: nos latino-americanos, “prenhes de história”<sup>960</sup>, para usar um termo de Raúl Antelo, os arquétipos primitivos prefiguram e, sobretudo, são invadidos pela sombra. *Daí as duas principais características da obras de Lins colocadas, primorosamente, pelo português: animismo (que colocamos em contraponto à fenomenologia) e paradoxo (em confronto com platonismo)*. Poderíamos, no entanto, discordar casualmente de Machado não apenas lembrando do olhar do gato em *Ulisses*, como recordando-nos da indicação do próprio Osman Lins, quando requeria Faulkner e Virgínia Woolf como precursores: nesta, a mudança de sexo de uma mesma personagem para além da comunhão arquetípica-alquímica; naquele, o desenho de um olho que irrompe a escrita de *O som e a fúria*<sup>961</sup> não poderiam ser menos caros ao escritor. Sem deixar de mencionar a pomba de Guillaume Apollinaire<sup>962</sup>. Porém, levando em conta a lição de Machado, segundo a qual a relação dos americanos com o cânone é problemática e irreduzível, preferimos nos debruçar sobre a tradição sobre a qual Lins recorreu quando da sua crítica aos franceses: ali, onde substituía percepção pura por animismo, Graciliano Ramos (o olho de vidro ali já estava), João Cabral (o animais como furo na administração), o barroco latino-americano (intemperança e morte), Augusto dos Anjos (animalidade), entre diversos outros, mostravam-se com uma força inaudita. E, sobretudo como viria a fazer Michel Butor somente em 1971, Lins passa, a partir de 1961, a ouvir o canto dos indígenas, de maneira contrária às personagens de *La jalousie*, de Robbe-Grillet. A estes povos, o pernambucano deveria demonstrar mais gratidão do que o faz, como revela seu artigo no *Jornal do Brasil*: pois são eles que livram o Lins da condição de colonizado, e são eles que lhe forneciam uma lição bastante próxima da formulação de Raúl Antelo segundo a qual “a *aisthesis* não é, conforme defende a fenomenologia de Husserl, a esfera morfológica das formas ideais” mas, pelo contrário, ela é “a esfera do contato”<sup>963</sup>. Enfim, o mundo animado, a estética, em detrimento do olho de vidro e a imensa carga de mitologia ocidental/civilizada que ele, dissimuladamente, carrega, assim como a normatividade antropotécnica levada a cabo por seus meios empregados para que os homens acessem o cogito. O qual encontram como pedra no meio do caminho um “realismo inconsciente”<sup>964</sup>,

---

<sup>960</sup> ANTELO, 2010, p. 149.

<sup>961</sup> Cf. FAULKNER, 2004, p. 302.

<sup>962</sup> Trata-se do poema “A pomba apunhalada e o chafariz”, presente nos *Caligramas* do poeta, no qual a imagem formada por palavras (a *ressemblance*) remete ao corpo da ave, mas, também, a um olho. Este é um dos livros a partir dos quais Osman Lins diz retirar sua ideia de “aperspectivismo”, que inferimos como multiplicação das perspectivas. Cf. APOLLINAIRE, 2008, p. 61.

<sup>963</sup> ANTELO, 2010, p. 252.

<sup>964</sup> ROCHA, 2013, p. 7.

como diria Glauber Rocha sobre a literatura de Osman Lins, definição para a qual Machado acrescentaria: “animismo” e “paradoxo”.

#### 4. AVALOVARA<sup>965</sup>: TE(NET), O SENSÍVEL

*A atmosfera que te envolve  
Atinge tais atmosferas  
Que transforma muitas coisas  
Que te concernem, ou cercam*

*E, como as coisas, palavras  
Impossíveis de poema:  
Exemplo, a palavra ouro,  
e até este poema, seda.*

*E é certo que tua pessoa  
Não faz dormir, mas desperta:  
Nem é sedante, palavra;  
derivada da de seda.*

*E é certo que a superfície  
De tua pessoa externa,  
de tua pele e de tudo  
isso que em ti se tateia,*

*nada tem da superfície  
luxuosa, falsa, acadêmica,  
de uma superfície quando  
se diz que ela é “como seda”.*

*Mas em ti, em algum ponto,  
talvez fora de ti mesma,  
talvez mesmo no ambiente  
que retesas quando chegas*

*há algo de muscular,  
de animal, carnal, pantera,  
de felino, da substância  
felina, ou sua maneira,*

*de animal, de animalmente,  
de cru, de cruel, de crueza,  
que sob a palavra gasta  
persiste na coisa seda.*

João Cabral de Melo Neto, *A palavra seda*

I. Álvaro Manuel Machado lê a presença de determinada erudição histórica e obsessão ordenativa em *Avalovara* como sorte de ironia de Osman Lins, uma vez que, ao fim e ao cabo,

---

<sup>965</sup> Gostaríamos de deixar registrado nosso profundo agradecimento aos professores Leny da Silva Gomes, André Luis M. da Silveira, Livia Lampert e Rui Brum que elaboraram o site <http://www.um.pro.br/avalovara/>, no qual *Avalovara* é desmembrado em rede em acordo com temas, rotas, estratégias, alegorias, entre outros. A existência deste conteúdo foi de grande ajuda para a presente análise desta obra.

tais aspectos confluem ao excesso da imaginação, à especulação com as imagens e à confusão dos corpos de Abel e de  $\infty$  com os animais e as plantas no tapete. Antônio Cândido, ao prefaciar esta obra na ocasião de sua primeira edição – Bosi, confessando dificuldades de leitura, recusa o convite de Lins que, então, convoca Cândido à tarefa<sup>966</sup> –, demarca que “o que desde logo prende em *Avalovara* é a poderosa coexistência da deliberação e da fantasia, do calculado e do imprevisto”<sup>967</sup>, cristalizada no rompimento do “arcabouço geométrico” e da “minúcia implacável da descrição” pela “poesia livre”. Entretanto, diante de tal imprecisão, o leitor “deveria munir-se de um sentimento duplo, que poderia ser chamado de sentimento do todo, ou da espiral, e sentimento da parte, ou dos quadrados”: pois haveria, ainda que de árdua delimitação, uma aura de unidade no texto, uma universalidade imanente à obra, assim como cada fragmento, se tomado como um todo, bastaria a si mesmo e, subsequentemente, retiraria-se da história. Desta maneira tomadas, as partes (quadrados) e o todo (espiral) poderiam produzir um “impacto completo de leitura”<sup>968</sup>. Raúl Antelo nota que a necessidade da completude impelida à recepção do leitor requerida pelo crítico da USP acaba por “evitar extravios, deter essa circularidade, disciplinar essa ambivalência, controlar essa indecibilidade”<sup>969</sup> de *Avalovara*. Todavia, para Antelo, Lins não se oporia àquilo que denomina “pedagogia modernista” subjacente ao comentário de Cândido apenas pelo fato de o autor pernambucano definir a literatura “como pensamento do exterior, fundamentalmente como silêncio, que é a contracara verdadeira da logorréia institucional”<sup>970</sup>, mas, sobretudo, pelo fato de, ao invés de puramente negá-la, optar por reconfigurá-la ao postar-se *contra e a favor dela*, já que, à maneira *pobre* de um Lima Barreto ou Robert Arlt, propõe que seu livro seja, para um não acostumado, sorte de “iniciação à literatura romanesca” e à “crítica literária como ficção teórica”<sup>971</sup>.

Não acidentalmente, portanto, que Antelo proponha que “a temática da leitura e da escritura, *i.e.*, da leitura enquanto escritura” seja “uma das mais relevantes na obra de”<sup>972</sup> Osman Lins, e, em larga medida, parece ser esta a sutil, porém vultosa inferência Machado, se

---

<sup>966</sup> Diz o estudioso: “Dias depois, recebi um telefonema de Julieta dizendo que o romance já estava pronto, na editora, e só faltava o prefácio, que Osman desejava que eu fizesse. Assim, ao mesmo tempo lisonjeado mas receoso de não estar à altura da empreitada, recusei, constringido, embora alegando a verdade; isto é, a minha perplexidade em face de um romance tão cuidadosamente elaborado e que levaria tempo para eu assimilar, e mais ainda, prefaciar. Julieta entendeu os meus escrúpulos e imediatamente pediu ao professor Antonio Cândido que fizesse aquela tarefa, e ele, com a sua prestante gentileza e versatilidade, cumpriu, para a glória de Osman. E a gente pode dizer, para a glória de ambos.” (BOSI, 2014, p. 176.)

<sup>967</sup> CÂNDIDO, 1973, p. 9.

<sup>968</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>969</sup> ANTELO, 2005, p. 96.

<sup>970</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>971</sup> *Ibidem*, p. 101. Comentário que se estende, também, a obra *A rainha dos cárceres da Grécia*.

<sup>972</sup> *Ibidem*, p. 91.

pensarmos que é a brecha aberta pela presença do imensurável em *Avalovara* que o permite verberar a atuação da ordenação como ironia, ou, dizendo de outro modo, é por meio da liberdade de interpretação conferida pela diluição da ordem que possibilita que esta seja outra coisa que não ela mesma, como autocrítica, por exemplo. O que queremos salientar é que o disciplinamento do impoderável deste livro no ato da leitura parece ser uma repetição daquilo que seria mesmo o objeto de crítica de Osman Lins, a saber, a logorréia institucional, em conexão íntima, é preciso dizer, com o fim da surpresa consequente da irrestrita inserção da natureza nos modos de catalogação ou a qualificação contumaz da vida nua na modernidade, se não perdemos de vista que o ponto motor da instituição é o conhecimento e/ou a norma. Cândido salienta, entretanto, que o livro se demanda a necessidade de introduzir em seu bojo “o princípio de imprevisto e aleatório inerente à vida”<sup>973</sup> cuja a resposta, para o crítico, seria a própria “execução do livro”<sup>974</sup>. O interessante é que, de maneira sintomática, o estudioso abre seu texto alertando que o modelo de *Avalovara*, qual seja, “o poema místico em latim, de que se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza”, era estabelecido “como num relato de Borges”<sup>975</sup>. Como se dá um relato de Jorge Luis Borges? O “Livro de areia”, por exemplo, testemunho do encontro do narrador míope com um livro infinito, enceta-se com o *mea culpa* do descobridor da iguaria avisando que “afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico.”<sup>976</sup> Se é inerente à narração fantástica a condição de mentira, índole contra a qual se insurge o seu propalador ao garantir se tratar seu depoimento de uma verdade – logo, ludibriando o receptor pela segunda vez –, o narrador borgeano nada mais faz que repetir o procedimento que objeta ao jurar de pés juntos a veracidade da procedente história, estratégia que pode ser encontrada em diversos contos do argentino cujas introduções colocam ironicamente o relatado numa zona de indeterminação entre verdade e ficção, isto é, aquela tão mencionada área paradoxal maldita por Platão do *é e não é*. *Avalovara*, então, segundo o próprio Cândido, começa de um extravio, de uma ambivalência, que portaria, por sua vez, uma lógica bífide: por um lado, como nota Machado, critica os dispositivos de qualificação e, por outro, como nota Antelo, dá ao leitor a mesma dádiva por meio da qual, como inferia Cândido, o próprio Lins escrevia esta obra, qual seja, a potência do falso. Daí a leitura como escrita, a literatura (técnica) como vida (imprevisto e aleatório), porque o método borgeano do qual se valeria Lins interdita que o

---

<sup>973</sup> LINS *apud* CÂNDIDO, 1973, p. 9.

<sup>974</sup> CÂNDIDO, 1973, p. 9.

<sup>975</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>976</sup> BORGES, 1999, p. 81.

texto se encerre sobre si<sup>977</sup>, que ele se sustente, pois, frente a uma notável inconsistência, é o leitor que é impelido a escrever, enredando-se na narrativa. Se, ainda, a crítica literária se constitui como qualificação da literatura, Lins, como bem nota Antelo, desarticulária este dispositivo ao colocá-lo na mesma natureza da ficção, aquela que utiliza para inserir o leitor marginal e potencial a par da recepção da tradição do trabalho romanesco sem, no entanto, requerer para si, enquanto avaliação, o estatuto de verdade última acerca da citada tradição.

A questão que se põe, então, seria a singularidade de *Avalovara*, queremos dizer: no ponto em que a ironia (Machado) de Lins se diferirira daquela de Borges (Cândido) ou, dizendo de outra maneira, como o pernambucano reconfiguraria a “pedagogia modernista” (Antelo)? Lins, como Lima Barreto, está à margem da biblioteca, propõe Antelo; como brasileiro, à margem da Europa, diz Machado: não se trata do mesmo problema? A cultura ocidental, a civilização? Não se apresenta aqui, todavia, o ímpeto de realizar um trabalho comparativo entre Lins e Borges, assim como não retornaremos à tese do pernambucano sobre Barreto, sobre a qual coincidimos sem resto com as observações de Antelo. Porém, de forma suplementar, diríamos que se a pedagogia de Lins transforma a metalinguagem de *Avalovara* apontada por Cândido em liberdade criativa do leitor marginal – que é colocado em contato com a erudição histórica, segundo Machado –, pertencente, por sua vez, a um lugar e uma literatura, igualmente, prenes de história; e se o próprio texto de Lins corresponderia, em alguma medida, a esta mesma precariedade histórica, *i.e.*, de desenvolvimento, de conhecimento, como é o caso da América Latina, é preciso delimitar, em *Avalovara*, qual é a crítica do pernambucano à civilização e qual é o uso que ele realiza desta, ou seja, como ele está *contra e a favor* dela. Machado, sublinhamos mais uma vez, salienta que os protagonistas surgem da sombra e terminam em um tapete indiscerníveis das plantas e bichos; Antelo, que a metalinguagem é o furo no saber por meio do qual aquele que está à margem toma conhecimento ao passo que poderia, assim, reinventar a história; Cândido nota que o amor é ponto crucial do romance, embora ele “chega a uma mulher que também é um homem, para um homem que eventualmente poderia ser uma mulher” e que esta, por sua vez, “é espantosamente real, carnal e viva para o leitor; mas é um ente mental do escritor, uma peça do jogo palindrômico, representada simbolicamente pelo círculo fechado onde tudo começa e acaba, com seu alvo fincado no meio.”<sup>978</sup> Porém, estas “reversibilidades”, alerta Cândido, “prosseguem ainda noutra plano, quando o Narrador se transforma periodicamente em Autor e

---

977 O próprio autor alertava: “*Avalovara* não é um livro que se volta sobre si mesmo, mas, ao contrário, que se volta, que se abre para o mundo.” (LINS, 1979, p. 225)

978 CÂNDIDO, 1973, p. 10.

a narrativa quebra a imagem do real, para apresentá-lo como fantasia posta.”<sup>979</sup>

Enfim, não precisamos apontar novamente nossa tese, mas é visível como em *Cândido* ressoam as ideias de José Paulo Paes ou Sandra Nitrini<sup>980</sup>, ainda que, no caso de *Avalovara*, o discurso arquetípico – que, em *Cândido*, deve-se transferir à recepção da obra – se encontre em maior ameaça. Portanto, defendemos que *Avalovara* é um fortíssimo avigoreamento de todos os procedimentos que conflagramos em *Nove, novena*, ou seja, que este livro tonifica o caráter paradoxal da literatura de Lins levando-o às últimas consequências. Isto quer dizer não apenas que tanto as técnicas do homem quanto a biodiversidade são claramente mais veementes, mas que, com esta radicalização, Lins alça um específico efeito, qual seja: ao abraçar e rejeitar, concomitantemente, a civilização, o escritor estimula de forma contumaz a experiência sensível. *Neste sentido, diríamos, finalmente, que Avalovara é sorte de homenagem, de exortação do sensível, ou seja, de uma experiência imagética (não linear) e aberta (sombra) a partir da palavra e que, tal intensificação é conduzida justamente pela passagem pelo conhecimento, pelas formas de inteligência estabelecidas pelo ocidente, enfim: o procedimento a partir do qual se apresenta a História, a matemática, as mitologias e, sincronicamente, na contramão, abre-se nelas uma fenda, uma sombra, obtendo, assim, uma roboração da experiência sensível. Finalmente, esta prática corrobora nesta obra não apenas a condição do homem enquanto natureza, sua animalidade, como propõe uma vasta e rica experiência desta zoé atingida, sobretudo, pelo viés trágico responsável, por sua vez, por um completo e definitivo enredamento do homem no mundo, por meio do qual este se torna animado, deixando de ser um objeto para o sujeito.*

**II.** Retomemos os pontos dos críticos para contactar, aos poucos, *Avalovara*: o surgimento de Abel e ☺, sinalizado por Machado, por exemplo. Em uma sala, “espécie de limbo ou de hora noturna”, diz *Avalovara*, “aos poucos, perdemos, ela e eu, a opacidade. Emerge da sombra a sua frente – clara, estreita e sombria.”<sup>981</sup> Quem narra é Abel, o protagonista deste livro, e, desta maneira, ele e sua amada ☺ – comentaremos, posteriormente, a forma de designação desta personagem – materializam-se ao leitor, ou seja,

---

<sup>979</sup> CÂNDIDO, 1973, p. 10.

<sup>980</sup> Para esta pesquisadora, “*Avalovara* assenta-se numa tensão entre o mutável e o imutável, da qual decorre a parência de uma estrutura aberta, permitindo ao leitor adentrá-la de diversas maneiras mas que, no fundo, é rigorosamente arquitetada por um construtor onipresente, em perfeita consonância com a concepção de que a narrativa é uma cosmogonia.” (NITRINI, 2010, p. 155) Nossa leitura procede em sentido contrário, próximo do encaixe deixado pelo autor acerca da obra, assim como da avaliação de Machado: embora mostre-se com rigor, o que subjaz a ordenação é a sombra, a abertura.

<sup>981</sup> LINS, 1973, p. 13.



provido das trevas. ∞ é, como diz o protagonista-narrador, “palavra e corpo” – Cândido a ela se referia como real e ficcional –, daí, toda referência à personagem é, também, um motivo metalinguístico, ou seja, é quando a palavra se remete à palavra; por outro lado, nesta mesma cena se torna visível, diferentemente do que exalta Machado, que ambas as personagens não apenas terminam, como começam toda a empreitada em meio aos “motivos geométricos, os animais e as ramagens dos dois imensos tapetes” que, em conjunto, “diluem-se num rosa meio encardido”<sup>982</sup>. Assim, a mistura em meio aos animais, entre si e ao tapete, é de onde partem Abel e ∞ e, progressivamente, eles tomam consciência de si. Concomitantemente, surgem outras duas personagens deste livro: a espiral e o quadrado que, na verdade, seriam o guia da obra que executa Abel<sup>983</sup>, o escritor. O eixo temático destinado a revelar e esclarecer a história e o papel das figuras geométricas se intitula “A espiral e o quadrado” e diz assim: “ingressam ambos na sala (Abel e ∞ também estavam na sala) e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria”<sup>984</sup>. A enigmática enunciação parece se esclarecer no fragmento procedente desta mesma temática, identificado, por sua vez, pela letra “S 2”: “crer que os dois personagens e a sala de um fausto declinante onde se encontram tenham para o narrador mais nitidez que o texto – vagorosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nelas refletido – seria enganoso”, pois “pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada”. Porém, um elemento é claro: “rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo.”<sup>985</sup> Tudo se torna ainda mais interessante quando somos informados de que esta figura geométrica, ao contrário do círculo, “representação bem menos equívoca e perturbadora”, começa no “Sempre e o Nunca é seu termo” e, por isso, se demanda o narrador – que não temos certeza ser Abel: “como, então,

---

<sup>982</sup> LINS, 1973, p. 14.

<sup>983</sup> Regina Igel elabora um excelente resumo da trama de *Avalovara*. A própria pesquisadora alerta, porém, que a cronologia exata subjacente à sua síntese é uma dissimulação cuja finalidade de fornecer uma ajuda ao leitor, a nosso entender, se justifica plenamente. Segue o trecho: “Abel, um bancário, casado e morador de Recife, ganha uma bolsa de estudos na França. Estando separado da mulher, viaja sozinho para Paris, onde conhece uma estudante também bolsista, de origem alemã e casada, por quem se apaixona. Rejeitado por ela, volta ao Brasil ao fim do semestre acadêmico e ao término da ajuda da bolsa. Reinstala-se em Recife, reassume o emprego no banco, e vem a conhecer e apaixonar-se por outra moça, pernambucana, solteira, assistente social (Cecília). Há plena reciprocidade neste novo amor, mas a moça morre num acidente na praia, durante um passeio que ambos faziam. Desolado, Abel muda-se para São Paulo, e durante uma curta viagem ao sul do Brasil, conhece outra moça – ∞ –, a que se tornará a Definitiva. Ela é de São Paulo e é casada. Apesar do empecilho, eles se encontram várias vezes e, de acordo com o invisível manual de amores proibidos, são diversos os locais geográficos da cidade que os acolhem: praias, recantos pelo centro movimentado da cidade e, o apartamento onde a Definitiva e seu marido moravam. O homem, um militar (...) os mata em meio a seu ato amoroso (...)” (IGEL, 1988, p. 101).

<sup>984</sup> LINS, 1973, p. 13.

<sup>985</sup> *Ibidem*, p. 14-15.

fazer repousar na arquitetura da narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?”<sup>986</sup> A solução logo se anuncia: “Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita”, diz o texto, “o mundo exterior ou dos quais o espreitamos”. Portanto, “a escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força-motriz.”<sup>987</sup> Vinda de uma distância impossível, a espiral vai, paulatinamente, se fechando rumo ao centro: os quadrados, por sua vez, serão divididos entre outros menores, “idealmente iguais entre si”. Desta sorte, “a passagem da espiral, sucessivamente, sobre cada um, determinará o retorno cíclico dos temas neles esparsos, do mesmo modo que a entrada na Terra nos ciclos zodiacais pode gerar, segundo alguns, mudança na influência dos astros sobre as criaturas.”<sup>988</sup> Finalmente, explica o trecho que um plano rígido traçado há mais de dois mil anos recairá sobre os quadrados e que, “por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro, controlados no ritmo de seus reaparecimentos e na extensão dos textos a eles referentes”, pois “caprichosa ampliação desses temas constitui uma espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha.”<sup>989</sup>

Ora, coloca-se, de um lado, narrativa literária, escrita, as folhas de papel, a sala, quadrado, as figuras geométricas fechadas, enquanto objetos delimitados, propensos ao concreto, malgrado tais qualidades sejam repudiadas pelos nossos sentidos. Assim, conclui-se que na outra mão teríamos, ao lado do aparato sensorial dos homens, a espiral, a abertura, a infinitude, o imensurável (o Sempre e o Nunca, em correspondência recíproca com o nascimento e destino da espiral), a ausência de limites. Respectivamente ativo e passivo, positivo e negativo, ordem e caos, ou, se levarmos em conta a oposição geometria e corpo, cultura e natureza? De acordo com o que evidenciamos em *Nove, novena*, não restaria dúvidas: o que cabe inferir é que *Avalovara* trabalha isso de maneira bastante rica e específica. Como, portanto, o surgimento das personagens é concomitante e indiscernível do início do próprio livro hipoteticamente escrito por Abel, gostaríamos a guisa de introdução, de nos concentrarmos na fábula acerca do quadrado e a espiral.

---

<sup>986</sup> LINS, 1973, p. 17.

<sup>987</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>988</sup> *Ibidem*.

<sup>989</sup> *Ibidem*.

III. Raúl Antelo evoca a condição marginal do escritor frente à biblioteca. Cândido expõe que, como num relato de Borges, *Avalovara* toma como base um poema místico encontrável na Biblioteca Marciana de Veneza. A arquitetura da obra, segundo a prevenção que nela mesma consta, “não foi inventada pelo romancista (usa-se este termo indefinido pois os dados biográficos de Abel coincidem com os de Lins, o que coloca a autoria em zona indeterminada, como a carta da garota de “O pentágono de Hahn”). Imita, ponto por ponto”, esclarece o texto, um “longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubônus”, que o consagra, por sua vez, “ao Unicórnio. O poema ficou inconcluso e o único exemplar existente, aliás numa versão grega, acha-se em Veneza, na biblioteca Marciana, com trezentos mil outros manuscritos, todos preciosos.”<sup>990</sup> Numa das peregrinações de Abel pela Europa, onde estabelece uma relação platônica – no sentido corrente da expressão, ou seja, resguardada ao plano da idealidade uma vez que não há *contato* amoroso/sexual entre o casal – com a alemã Anneliese Roos, o jovem intelectual brasileiro, de fato, andentra a tal biblioteca e demanda uma “Odisséia aldina”, de Aldo Manucci, além de um manuscrito egípcio cuja escolha se dá pelo aspecto do fular. Os bibliotecários se enganam e o entregam “a versão grega (língua que Abel ignora) de um poema místico. A apresentação em italiano dá as características do texto. Seu fundo é a espiral. Um dos temas, a busca do Nome. O autor consagra a obra ao Unicórnio.”<sup>991</sup> O erro, o acaso, parece, realmente, ser a *arché*, o extravio originário a partir do qual a trama tem início.

Talvez a apresentação em italiano contenha alguns dados contextuais acerca da ascendência deste poema apócrifo e inacabado. O fato é que a sentença adotada por Abel para seu romance, como propõe *Avalovara*, teria início no ano de 200 a.C., quando o supracitado senhor Publius Ubônus, homem que gostava de “especular sobre o incompreensível”, propõe uma charada ao escravo Loreius – figura perseguida “por sonhos enigmáticos”: se este descobrir “o que ambiciona o senhor, conduzirá livremente sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir.”<sup>992</sup> Deseja o amo uma frase que possa ser lida “indiferentemente, da esquerda para a direita, e ao revés”, assim como “de cima para baixo”, conquanto o sentido permaneça “o mesmo”<sup>993</sup>. Além disso, Ubônus demanda que conste no período a representação da “imutabilidade do divino”, que “encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase”, assim como “a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas pela leitura da mesma expressão” e, sobretudo, com a possibilidade de

---

<sup>990</sup> LINS, 1973, p. 95-96.

<sup>991</sup> *Ibidem*, p. 219-220.

<sup>992</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>993</sup> *Ibidem*, p. 23-24.

criação, “com as letras contantes dessa frase imaginada (...), outras palavras.”<sup>994</sup> Pensando obstinadamente em conquistar a perene liberdade, Loreius entra numa sequência de trabalho árduo e, como o que está em jogo é a sua própria vida, opta por que a sentença tenha “cinco palavras para se remeter ao pentágono, símbolo universal da vida”<sup>995</sup>, exatamente como acontecia no conto “O pentágono de Hahn”. O passo seguinte é eleger o termo que, assim como a própria frase, seja anacíclico, o que leva o escravo ao vocábulo *tenet*. A forma palíndromica pressupõe neste termo uma imutabilidade, o que seria próprio da divindade, ou seja, da ordem, do soberano, qualidade que consta, aliás, seu próprio sentido, a saber, “ter, posse, propriedade, condução e direcionamento”<sup>996</sup>. Além disso, escrevendo o verbo duas vezes em formato de cruz, “de maneira que o N sirva de ponto de interseção, e eliminando em seguida a sílaba pousada (...) sobre a palavra horizontalmente escrita”<sup>997</sup>, tem-se o desenho da letra “T”, o que, logo, endossa o sentido da palavra tendo em vista que a cruz em “T”, como explica, era o instrumento para torturar servos fugitivos. Em contrapartida, se se deve constar na formulação a variabilidade do mundo, o que, semânticamente, poderia significar a chance mesma de Loreius angariar a liberdade, nota-se que, na cruz, resta o termo *tenet* que comporta a partícula *net*, cujo significado, em acordo com o dialeto falado pelos pais do escravo, naturais de Lâmpasco, na Frígia<sup>998</sup>, seria “não mais”. Faltam, portanto, mais quatro palavras para que a vida seja devolvida à Loreius, de onde proviria a sentença cabal, semântica e formalmente perfeita, que ele descobre em um sonho e sobre a qual avisava: “*alterá-la, subtrair-lhe uma só letra, pois a frase nos fita como um olho, inviolável, circular na sua quadradura, tão perfeita que tocá-la é ferir uma pupila a golpes de estilete.*”<sup>999</sup> *Sator arepo tenet opera rotas*<sup>1000</sup> era, finalmente, o período proposto pelo servo que supriria as demandas

---

<sup>994</sup> LINS, 1973, p. 23-24.

<sup>995</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>996</sup> *Ibidem*, p. 31

<sup>997</sup> *Ibidem*.

<sup>998</sup> Região que hoje corresponderia à Turquia.

<sup>999</sup> LINS, 1973, p. 32. Grifo nosso.

<sup>1000</sup> Ricardo Araújo, citando a erudita tese de Rafael Cózar, postula que este “famoso verso foi encontrado também, gravado em um mármore, grafado em forma latina na Capela Saint Laurent de Rochemaure. Há também um manuscrito em grego do famoso poema que se encontra na Biblioteca Nacional de Paris (número 2.411, folha 60). Nessa versão, o poema aparece dentro do quadrado mágico com algumas palavras que apontam para uma possível tradução. E essa talvez tenha sido a fonte do texto transcrito em *Avalovara*.” Segue, portanto, a tradução de Cózar: sator = o semador; arepo = carro; charrua; tenet = tem, mantém; opera = trabalho; rotas=rodas.” (CÓZAR *apud* ARAUJO, 2001, p. 60). Cózar, por sua vez, lembra que tal sentença é um entre outros talismãs literários utilizados pela alquimia, pelos mantras hindus e pela cultura hebraica, cuja função é determinada pela força mágica dos termos – sua enunciação seria como as rezas cristãs – que, uma vez evocados pela pronúncia, teriam o poder curador, livrando os homens das patologias. Um exemplo seria a fórmula mágica ABRACADABRA, que Serenus Sammonicus cita como remédio mágico contra a febre. “É comum”, diz Cózar, “encontra esta frase na forma de um triângulo invertido, que segundo o pensamento alquímico, era símbolo de sabedoria e nobreza”, representando também o “elemento masculino e aspiração para chegar à

de Ubônus e que Abel utilizará como guidon do seu romance. O livro esclarece que o sentido da sentença se perderia com o tempo, “tornando-a ambígua”: todavia, em acordo com aqueles que lhe eram coevos, haveria duas interpretações proeminentes, a saber: “O Lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” e o “Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.”<sup>1001</sup> A última significação atenderia ao citado ímpeto místico de Ubônus, qual seja: que “sobre um campo instável, o mundo”, reine “uma vontade imutável.”<sup>1002</sup> Expõe-se as correlações: como a *physis* é transformação, um “campo instável”, deve-se imperar sobre ela, quer o amo, um ímpeto definitivo, imorredouro e, em pleno acordo com este capricho, estaria o palíndromo perfeito, que aventa para a condução – sononímia de propriedade na palavra *tenet* – límpida e rigorosa da máquina agricultora pelo lavrador, assim como este deverá, por meio do seu trabalho, manter a terra em órbita perfeita, exaurida de estravios, curvas imprevisas. Ou seja, o arado da terra é consubstancial ao cosmos, a ordenação universal.

Salta aos olhos, no entanto, que a ambiguidade da frase não seria, necessariamente, um produto do tempo, mas sim seu estado inicial. Sendo um forâneo ou filho de estrangeiros, o que, provavelmente, restringia-lhe à condição de escravo – Loreius está à margem; da sociedade, da biblioteca de Pompéia –, restava no palíndromo, à Loreius e aos frígios, um sentido que lhe daria rumo oposto. Ora, a resolução do enigma possui como objetivo retirar a cruz da tortura, exaurir a vigilância e o poder do senhor sobre o corpo servil, através do qual reina o ímpeto perene de Ubônus; mas o enigma é, também, em sua forma, a extração do “T”, por meio da qual se torna sensível que há *net* em *tenet*, *i.e.*, que esta palavra, privada da

---

verdade.  
abracadabra  
bracadabr  
racadab  
acada  
cad

a”. (CÓZAR, 2013) “*Sator arepo tenet rotas*”, por sua vez, continuaria não decifrado. Porém, devido ao seu caráter anacílico “perfeito e legível em ambas direções foi-lhe atribuído caráter mágico”, diz o pesquisador. Mas alguns outros sentidos são assinalados, como o que evocava Armando Zárate, segundo Cózar, segundo o qual a sentença estaria relacionada com a “visão que teve Ezequiel da roda de olhos que giram para frente e para trás (Isaías 4-21)”, assim “como a ideia da Hocke que esta inscrição seria o gráfico de Deus, do infinito e da eternidade”, conclusão alçada pela presença da “cruz formada por ‘*Tenet*’, eixo horizontal e vertical do texto” (CÓZAR, 2013). Cózar evoca, também, o sentido atribuído por Juan Caramuel, do século XVII, que traduz “SATOR como *abscondi* e AREPO por *medicina*”, e, da seguinte maneira resultaria o período: “O Criador mantém as obras, e o Diabo tem, e padece de tormentos”. Finalmente, para Pedro Guirao, “este quadrado mágico esconde um dos máximos segredos do hermetismo geométrico, a chave talvez do problema da quadratura do círculo” (CÓZAR, 2013), concluí Cózar. Apenas mais um detalhe: a palavra “abracadabra” é usada por Osman Lins para escrever o romance *Cabeça levada em triunfo*, no qual o tema da acefalia se coadunava à história nordestina, especificamente ao decapitamento dos cangaceiros. O romance, entretanto, restou inconcluso devido a morte de Lins. Os manuscritos podem ser consultados no IEB.

<sup>1001</sup> LINS, 1973, p. 32.

<sup>1002</sup> *Ibidem*.

primeira sílaba, traria em seu bojo, em acordo com uma língua ádvena<sup>1003</sup>, “não mais”. Ou seja, *tenet é e não é* quando lida por alguém que está *incluído de forma exclusiva* naquela comunidade – assim como os latino-americanos são excluídos somente por serem incluídos na civilização, e a civilização, por sua vez, só se constitui nos tendo como parâmetro. Loreius é, para falarmos com Raúl Antelo, Abel, Lima Barreto e Osman Lins. E este parece inferir que a racionalidade só é possível com irracionalidade, a luz com sombra, o divino com profano, a permanência com a movência. Neste sentido, alguém à margem da cultura dominante – ou seja, aquele que é o negativo do senhor, a condição deste –, torna-se capaz de aperceber-se, devido à existência do termo *te(net)*, que o período significa tanto “O Lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, quanto “O Lavrador *não mais* mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” e o “Lavrador *não mais* sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Subsequentemente, “sobre um campo instável, o mundo”, *não mais* reina “uma vontade imutável”, isto é, a vontade de Ubônus *não mais* conduz Loreius<sup>1004</sup>. Não apenas a cruz está retirada, como se cristaliza aquilo que Salvador Dalí e Luís Buñuel faziam figurar em seu filme *O cão andaluz* (1929): o *net* é um estilete que corta um olho, um ponto cinza na clareza perfeita da imagem, um paradoxo na exatidão semântica do período, o caos telúrico invadindo a rigidez imutável divina. Ou seja, a tese que aqui se propõe: a *economia da natureza* (charrua nos sulcos para o arado) é invadida por uma *terra desconhecida*. O olho de Platão, o aparato óptico de Descartes e a fenomenologia encontram sua crítica sutil e irônica, porém não menos severa, de Osman Lins.

Trata-se, como se vê, de um meta-desafio, de um meta-enigma, pois ele significa aquilo que produz, assim como produz o que significa. Aliás, consta neste eixo temático de *Avalovara* que a retirada da cruz seria o modo pelo qual Loreius compreendia a charada do senhor, isto é, a sua consistência mesma. Este fato nos leva a supor, outrossim, que a aposta colocada por Ubônus fosse simplesmente o reconhecimento, por parte do escravo, de sua própria liberdade a partir do entendimento de que o caos é o propiciador da ordem e de que,

---

<sup>1003</sup> Jacques Derrida em uma entrevista, ao responder sobre o que seria a desconstrução, diz que ela é um “*plus d’une langue*”, ou seja, um mais de uma língua. Cf. DERRIDA, Jacques. *Titre à préciser*. In: Parages. Paris: Galilée, 1986/2003, p. 218. NANCY, Jean-Luc. *À plus d’un titre*: Jacques Derrida. Paris: Galilée, 2007.

<sup>1004</sup> O jogo proposto por Osman Lins é uma aporia desconstrutiva, que nos remete diretamente ao pensamento de Jacques Derrida, em consonância com o segundo exemplo dado pelo filósofo a seguir: “Há portanto duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do jogo. Uma procura decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem so signo, e sente como um exílio a necessidade da interpretação. A outra, que já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da história da Metafísica ou da onto-teologia, isto é, da totalidade da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do jogo.” (DERRIDA, 1971, p. 249)

subseqüentemente, apenas desobedecendo será a ele permitido desobedecer; caso contrário, permaneceria a vontade imorredoura do senhor, e o campo instável, ou seja, o próprio mundo, subsumir-se-ia aos imperativos eternos. Trata-se, evidentemente, de um notável aprofundamento da querela que impregnava a vida do capanga de “Conto barroco ou unidade tripartida”, a qual era subjacente, em alguma medida, a antiga, antológica e filosófica dialética “amo e escravo”.

Se numa mão, como mesmo diz *Avalovara*, com a passagem do tempo o fundo que preenche a forma, isto é, o sentido ligado à palavra se dissolveria em brumas, tal constatação consta, por outro lado, no centro de toda suposta clareza, como atesta a própria obra ao formular, numa sorte de ironia, que, com a formação da cruz central, “que tão claramente lembra os pontos cardiais, (os vocábulos) já não está perdido nos oceanos turvos, sem margens, das palavras”<sup>1005</sup>. Igualmente irônico é relembrar que Ubônus mantinha-se às voltas com as querelas ao entorno do “incompreensível”. Assim, *a condição da liberdade de Loreius é um extravio, uma ambigüidade existente na palavra e revelada por uma leitura poético/criativa, ou seja, uma leitura à margem da regra, à borda da língua dominante, na qual, por sua vez, inscreve-se o desafio*. Por isso, a libertação é a morte da hermenêutica ou da pedagonia modernista – o *como ler* é, exatamente, o problema –, pois traz em seu cerne, como dizia o capanga de “Conto barroco”, a necessidade de “penetrar mistérios”, possível apenas a partir da percepção de que a essência se conduz com o vazio, a verdade com a pluralidade semântica, o arquétipo com a sombra, a cultura com a natureza. Destarte, se se amove a obediência imaginária, desfaz-se a material. Em “Conto barroco”, vimos não apenas que a polissemia era desinteressante ao cristianismo – curiosamente, Loreius seria crucificado – como era o instrumento por meio do qual o capanga continuava a obedecer.

Nossa suposição serviria, igualmente, de explicação para o curioso desenlace da aposta: Loreius, julgando ter resolvido o problema, delibera, automaticamente, sua própria liberdade; não obstante, em gesto explícito de desdenho ao senhor, decreta que revelará a charada apenas no dia de sua morte, no qual a solvência constará em sua lápide. Ubônus, vítima de sua própria imprecisão consequente da não exigência em obter, por parte do escravo, a prova da decifração, resguarda-se à desconfiança de que o servo estaria blefando – assim como este mistério o torna, em espírito, “escravo do escravo”<sup>1006</sup>, diz o texto. A situação se reverte, porém, quando Loreius, em meio aos excessos que a decorrente condição de liberto

---

<sup>1005</sup> LINS, 1973, p. 32.

<sup>1006</sup> *Ibidem*, p. 42.

transigia, revela, como caracteriza *Avalovara*, o “estranho embuste” e “a frase mágica”<sup>1007</sup> à Tyche (em grego, *Tykhe* seria acaso, anota Regina Dalcastagné<sup>1008</sup>), cortesã que conhece em uma taverna e que o transmite, posteriormente, ao seu marido, um vinhateiro: este não hesita em vender a resolução do enigma a Ubônus. “Loreius, ao ver-se defraudado, e reconhecendo haver perdido a única oportunidade de ser livre, grita pelas ruas de Pompéia, afirmando havê-la descoberto” a frase “que as crianças logo riscam nas paredes e os bebedores, com vinho, nos balcões das tavernas” e, por conseguinte, dirige-se “ao quarto de Tyche sem que o vinhateiro tenha forças para o impedir, brada ainda uma vez as palavras da sua perdição e, desembainhando uma punhal, mata-se diante da mulher.”<sup>1009</sup> O fim não poderia ser mais trágico.

No dia do suicídio do escravo, porém, o amo sonha com o ataque de um unicórnio, cujo chifre em linhas espiraladas deixa uma cicatriz real em seu corpo, por meio da qual, finalmente, o animal passa a exercer poder sobre o homem. O sonho teria se espalhado pelo mundo, até ser transcrito no Egito – de onde, possivelmente, o documento. O animal mitológico, ao esclarecer à Ubônus, agora seu servo, de que a Terra seria o “Quadrado Mágico”, ordena-lhe caminhar em espiral pelo mundo até encontrar a “Eternidade” que seria atestada, por sua vez, pelo “perdão do escravo”. O fato é que um comerciante conterrâneo de Loreius “preocupado, não exatamente com a ordem dada pelo Unicórnio, e sim com o fato de que este, criação de um sonho, desse ordens”<sup>1010</sup>, convence-o de que todo homem deva criar algo que mensure e coorde não apenas sua vida, como suas posteriores criações, o que seria o mesmo de dizer que cada um deve criar para si um unicórnio – relembramos que Loreius angariava sua frase de um sonho, aquela que o concederia a liberdade, que aventava sobre a ordenação do mundo e o conduzia, finalmente, à tragédia. Talvez o problema do homem fosse o estatuto de verdade de um sonho e, daí, a necessidade de reivindicar um dispositivo de mensuração para impedir extravios práticos oriundos da ficção. Doravante, Ubônus se resguarda à vigília para contactar novamente o bicho até que, um dia, ao despertar, “o Unicórnio está(va) deitado junto à cama, olhando-o.”<sup>1011</sup> Assim termina a história do poema místico escrito por um conterrâneo do amo que o concede, segundo *Avalovara*, ao leitor como uma chave de Jano.

Este poema, por sua vez, tido como “moralizante”, descrevia apenas a relação amorosa

---

<sup>1007</sup> LINS, 1973, p. 42.

<sup>1008</sup> DALCASTAGNÉ, 2000, p. 278.

<sup>1009</sup> LINS, 1973, p. 42.

<sup>1010</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>1011</sup> *Ibidem*.



e profana de um homem com várias mulheres que o ajudariam a decifrar um enigma, assim como encontrar “uma ilha no mundo”<sup>1012</sup>. “No fundo da cisterna”, diz o poema em que o livro se inspira, “olho através das águas e entrevejo o Todo. Sol e peixes misturam-se.”<sup>1013</sup> Quanto à sentença mágica, o autor teria concedido a cada letra um “significado místico”, quais sejam:

A é a Cidade de Ouro; T, o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso; R, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos; E, a peregrinação humana em busca da sabedoria; O, a natureza dupla (angélica e carnal) do homem; P, o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes; N, representa a comunhão dos homens e das coisas. (LINS, 1973, p. 96)

Mas é apenas esta organização que *Avalovara* replica: os enredos são abandonados, vez que restam incompletos – assim, *Avalovara* é marginal e, justamente por isso, irredutível ao texto europeu – sobrevivendo apenas a ambição que o manuscrito da antiguidade continha (a busca do Nome), assim como a ideia de que o “Unicórnio circula entre estas páginas”<sup>1014</sup>. Tratar-se-ia da (não) medida do mundo? É provável, especialmente no parentesco entre a figura geométrica e a frase mágica que propõe Lins: se aquela é marcada pela imensurabilidade e a sentença pela rigidez, deve-se sublinhar que a espiral, “parecendo avançar num determinado sentido, é na verdade uma imagem de retorno, de vez que os seus extremos, por inconcebíveis, tendem a unir-se”, ou seja, seu princípio é, também, “seu fim”<sup>1015</sup>. Assim como a sentença do servo suicida “pode ser lida em qualquer sentido; por outro lado, em sua aparente abertura, cerra-se sobre si própria.”<sup>1016</sup> Este ponto de contato pode ser resumido por “figuras míticas (...) como o dragão com duas cabeças (sendo uma no lugar da cauda), a anfisbena e, principalmente, com o deus Jano, possuidor ambíguo de dois rostos, um voltado para a frente e outro para trás”<sup>1017</sup>: ir e vir, ontem e amanhã, morte e ressurreição – sentidos que se aglutinavam no “casal alquímico Sol e a Lua, representados como um hermafrodita, um corpo dúplice, corpo apodrecendo no esquite”<sup>1018</sup>, propõe o texto. Destarte, a explicação do livro – a chave era a insígnia de Jano assim como vara que expulsa – é

---

<sup>1012</sup> LINS, 1973, p. 73.

<sup>1013</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>1014</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>1015</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>1016</sup> *Ibidem*.

<sup>1017</sup> *Ibidem*. Jacques Derrida dizia que “não há unidade ou origem absoluta do mito. O foco ou a fonte são sempre sombras ou virtualidades inapreensíveis, inatualizáveis e em primeiro lugar inexistentes.” (DERRIDA, 1971, p. 241) Aqui, o mito é exatamente o contato, no presente, com a origem vazia.

<sup>1018</sup> *Ibidem*, p. 55.

também o modo pelo qual ele (não) deve ser lido, a medida que (não) o conduz. No quadrado e na espiral, “o Lavrador tem dois rostos e vem em duas direções.”<sup>1019</sup> Então, se sua rigidez é semelhante àquela da domificação, como tínhamos n“O retábulo de Santa Joana Carolina”, ou o modo pelo qual a charrua, sobre o campo, faria surgir um universo cultivável, somos advertidos que este campo límpido, esta Arcádia como a queria Virgílio (não por acaso estamos em Pompéia), seria incendiada ou esmagada pelas “patas sanguíneas de cavalos”, diz *Avalovara*, como se passava com Baltasar de “Pastoral”. A destruição acometria, igualmente, “plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes”<sup>1020</sup> e, por fim, o próprio escritor, sujeito cujo o dever de arquitetar, nos “sulcos das linhas”, um livro que, entretanto, estaria suscetível aos animais indomáveis. Lins não deseja um leitor ingênuo: quando exorta, por exemplo, a espiral enquanto senso de ordenação, ele talvez espere que estejamos atentos ao fato de, pouco anteriormente, escrevesse uma afirmativa em sentido contrário. Quando, portanto, o perigo desta espiral se tornar uma rede ou um labirinto ao se exaurir dela a força ordenadora, podemos estar certos que uma sorte de caos se instale, o que produz, como escreve Lins, um mundo de raízes mitológicas, como “num abismo aquático, infestado de sereias, de peixes cantores, grandes hipocampos alados e aves que não pousam”<sup>1021</sup>.

O Unicórnio propunha ser a Terra um quadrado mágico e que Ubônus deveria caminhar em espiral para encontrar a Eternidade, o que quer dizer que “o quadrado suscita a ideia de espaço; a espiral, a de tempo”<sup>1022</sup>. Como a origem é vazia, restando somente a carcaça de uma estrutura que deve se preencher, seguem os temas escolhidos por Abel para o seu romance: letra “R” é “☉ e Abel: Encontros, Percursos e Revelações”, “S” a seção “A Espiral e o Quadrado”, “O” a “História de ☉, Nascida e Nascida”, “A” destinado à “Roos e as Cidades”, “T” seria “Cecília entre os Leões”, “P” “O Relógio de Julius Heckerthorn”, “E” corresponde a “☉ e Abel: ante o Paraíso” e “N”, finalmente, “☉ e Abel: o Paraíso”. Conforme a figura abaixo se desenvolverá o livro de Abel:

---

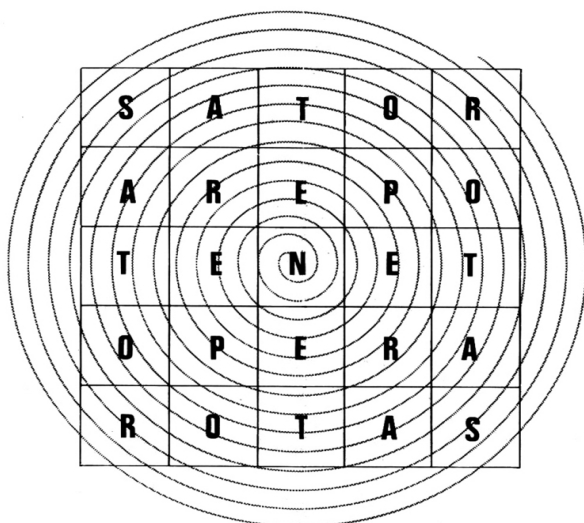
<sup>1019</sup> LINS, 1973, p. 55.

<sup>1020</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>1021</sup> *Ibidem*.

<sup>1022</sup> *Ibidem*, p. 96.

Figura 3 – O palíndromo Sator arepo tenet opera rotas, de autoria desconhecida.



Fonte: <http://www.onordeste.com/index>. Acessado em 21/11/2014.

A repetição dos temas não será casual, mas governa “por um ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos”<sup>1023</sup>, diz a obra. Além disso, cada tema, como nota Dalcastagnè, obedece a uma progressão, a saber, “dez linhas de texto na sua introdução, vinte no segundo trecho, trinta no terceiro e assim por diante” havendo, porém, três exceções: “O relógio de Julius Heckethorn”, onde a progressão obedece o número 12, ‘Cecília entre os leões’, que segue o número 20, e ‘☉ e Abel: o Paraíso’, dividido em apenas duas partes, e cuja última não acompanha nenhum critério.”<sup>1024</sup>

**IV.** Machado advertia que a relação dos subalternos com a metrópole nunca é pura, e que o escritor latino-americano, ao passo que poderia assimilar habilmente a cultura dominante, manter-se-ia irredutível e crítico a ela. A ambiguidade da condição de marginal à biblioteca foi intensificada com a estadia de Lins em Paris – cidade cuja organização urbanística consiste em quadrados (bairros) progredindo numericamente em espiral –, acenando para dois movimentos: a atualização (frequentar a biblioteca de Veneza, a *Bibliothèque Nationale de France*, entrevistar e ler Butor e Robbe-Grillet) e, por consequência, a interiorização de Lins àquela cultura, o que resultou na ruptura do seu texto com a narrativa clássica a partir de *Nove, novena* e, por outro lado, a identificação e crítica aos dispositivos por meio dos quais se afirma o discurso preponderante. O que é proeminente no escritor, entretanto, é a percepção de que a condição de dominante propõe um *ethos* como medida das

<sup>1023</sup> LINS, 1973, p. 54.

<sup>1024</sup> DALCASTAGNÈ, 2000, p. 16.

coisas e, portanto, delimitação da própria humanidade, portando-se, finalmente, como uma máquina antropológica, para falarmos com Agamben<sup>1025</sup>; assim como o domínio da Europa sobre o mundo se instaura pela condução e conhecimento da natureza, de onde deriva a História, e de onde deriva a catástrofe. *Sator arepo tenet opera rotas* não deixa de ser uma variação da frase de Sorano de Éfeso que Foucault trazia à análise, a saber, “o lavrador semeia seu campo após tê-lo livrado de toda planta parasita.” Mas as sociedades indígenas, a saída de Lins frente a uma biblioteca que ele não poderia ler, mostrava, por meio da reatualização do mito no rito – Mircea Eliade consta entre as epígrafes de *Avalovara* –, que a origem nos é coeva, concedendo ao escritor um *net* que lhe serviu de navalha, como aquela de Dalí, para riscar o olho de vidro fenomenológico, mantendo o agricultor consciente das patas sanguíneas dos cavalos. Por isso, o unicórnio que fita o amo circula periodicamente entre as páginas de *Avalovara* assim como a indiferenciação de Abel, ☽ e os bichos no tapete – o caos é sempre eminente, e Jano é a imagem sobre a qual conflui este texto, “um esplendor infinitamente arruinado”<sup>1026</sup>.

Contudo, a espiral não seria vista não fosse o quadrado, sem o qual permaneceria indiferente, assim como só se pode manter o mundo na órbita ou manter o carro nos sulcos com a possibilidade do erro, do movimento livre e desconexo: não poderíamos, também, ter ideia do amor entre Abel e ☽ se não fosse a narrativa, objeto delimitado e ordenado. Mantendo a luz com a sombra, ou seja, grafando *sator arepo te(net) opera rotas*, diríamos que Osman Lins intensifica o contato, o meio, o entre-lugar, aquilo que está entre o homem e o mundo, a simultaneidade entre as formas de delimitação e a multiplicidade da matéria, o quadrado e a espiral, as palavras e as coisas. Ou seja, o que brota do ato de a força vital, a natureza<sup>1027</sup>, a vida, a espiral passar e animar as estruturas frias e exatas, o quadrado, o texto que, a partir de sua abertura, torna esse ânimo perene. Aliás, nota-se que a tendência espiral é o tema que, como assinala Sabine Mainberger, absorve Goethe por volta de 1831, levando-o à Carl Friedrich Philipp, descobridor dos fenômenos espirais nas plantas, cujos estudos botânicos provocam o interesse do literato pelo Brasil e sua fauna<sup>1028</sup>. Para além de um dado biológico, esta figura serviu para Goethe como sorte de “arquivo” que se remetia ao “vitalismo da juventude, ao erotismo, à dança”, além de ser entendida como princípio feminino periférico e efêmero que permite, no entanto, a reprodução infinita da planta, em

---

<sup>1025</sup> Cf. AGAMBEN, 2004.

<sup>1026</sup> BATAILLE, 1975, p. 114.

<sup>1027</sup> Diz Emanuele Coccia, por exemplo: “natureza (*physis*) não é senão a força que torna possível o nascimento das coisas.” (COCCIA, 2010, p. 18)

<sup>1028</sup> MAINBERGER, 2010, p. 7.

oposição ao sistema masculino vertical e central, correspondente ao que é permanente<sup>1029</sup>: do envolvimento deste por aquele decorreria o crescimento do corpo vegetal. Esta relação coloca Goethe em face dos “fenômenos primevos”, como a androginia originária, por exemplo: todavia, como ressalva Mainberger, tais efeitos arcaicos não interessavam ao literato enquanto “arquétipo ou verdades eternas”, mas como fenômenos sensíveis que acarretam sentimentos de “fobia, medo e vertigem”<sup>1030</sup> ou, ainda, levavam-no ao “limiar do inconcebível”<sup>1031</sup>.

Uma das formulações que encetam *Avalovara* é o aviso de que “pouco sabe do invento o inventor”, exatamente como se passava com a criação da pipa pelo garoto de “O pentágono de Hahn”. Abel descobre o ambiente ao redor e é descoberto por este, deslinda a escrita na mesma medida em que é desvendado por ela, escreve e é escrito: a origem do livro é concomitante ao início do seu traçado<sup>1032</sup>. Cada palavra se destrama paulatinamente com o mundo nelas refletido, assim como o mundo se desurdi com a palavra. Poderíamos tomar o sonho como exemplo da cristalização, em *Avalovara*, deste lugar *entre*, se o pensarmos como uma região na qual as imagens “exteriores” se interpenetram em nosso íntimo, para além, entretanto, de um ímpeto subjacente, de uma verdade hipoteticamente localizada no âmago de nossa alma que as controlaria. Escreveu Emanuele Coccia que o sonho “é a vida do espírito entre aquele objetivo e aquele subjetivo, que permitem ambos se confundirem um no outro”, ou seja, é onde a vida sensível se torna “intensa”<sup>1033</sup>, pois sonhar “quer dizer imaginar”, embora não seja a imagem “um simples objeto psíquico, mas sim quase a matéria ou a vida da qual tudo é feito e se alimenta”: nós mesmos “não temos outro corpo que não o definido por aquilo que imaginamos”<sup>1034</sup> – o mundo exterior nos inventa, nós inventamos o exterior. Por

---

<sup>1029</sup> MAINBERGER, 2010, p. 7.

<sup>1030</sup> *Ibidem*.

<sup>1031</sup> GOETHE *apud* MAINBERGER, 2010. O astrônomo Paul Courdec, em 1937, escrevia um livro para levar ao público leigo as últimas teorias da ciência acerca da origem do universo. Ressalvando que havia galáxias de formas irregulares, afirmava ser a Via Láctea “uma espiral gigante” (COUDERC, 1959, p. 17) composta pela “poeira absorvente disseminada pelo gás” (COUDERC, 1959, p. 95) e, para o astrônomo, estaria o universo em recessão. O teórico da arte Didi-Huberman cita o exemplo de uma cebola que teria uma forma próxima de uma espiral, e mostra que “tudo o que ela contém é exatamente indenticado com o que é conteúdo, segundo um paradoxo peculiar que oferece (...) uma imagem predileta do geômetra, do filósofo como também do artista. Na cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia.” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 25) Gaston Bachelard também disserta sobre a figura da espiral, notando sua recorrência na natureza. *Cf.* BACHELARD, 2008.

<sup>1032</sup> Justamente a partir de uma crítica à fenomenologia, escrevia Derrida: “Mas a percepção pura não existe: só somos escritos escrevendo, pela instância que em nós que sempre já vigia a percepção, quer ela seja interna quer externa. O ‘sujeito’ da escritura não existe se entendemos por isso por isso alguma solidão soberana do escritor. O sujeito da escritura é um sistema de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo. (...) E a ‘sociologia da literatura’ nada percebe da guerra e das astúcias de que é objeto a origem da obra, entre o autor que lê e o primeiro leitor que dita. (DERRIDA, 1971, p. 222)

<sup>1033</sup> COCCIA, 2010, p. 62.

<sup>1034</sup> *Ibidem*. Diz o filósofo: “(...) no sonho coincidimos materialmente com o meio de conhecimento, somos da mesma matéria das imagens que dão um rosto e um corpo aos nossos desejos e medos, e temos um corpo

este viés é possível ler o ataque do unicórnio como produtor de uma cicatriz real na carne de Ubônus, assim como compulsar o fato de Loreius alçar a frase que muda sua vida no momento da vigília. Cândido diz que há uma quebra do real subsequente à transformação do “Narrador” em “Autor” em *Avalovara*, de onde a trama se estabelece como “fantasia posta”. Esta é a pedra de toque deste livro: abrir uma fenda na Verdade e liberar as imagens, permitindo que a História possa passar pelo corpo do leitor, como passa pelos corpos das personagens: a ficção é real, o real é ficção. E o que está entre o real e o virtual, o objetivo e do subjetivo, além da *physis* (natureza) e aquém da alma (cultura) são as imagens, como coloca Coccia.

Há três imagens fundamentais em *Avalovara*: o tapete, que tem a função justamente de mediar o contato dos homens com a terra, a personagem  $\odot$  e o pássaro que intitula a obra. Abel está em busca do Nome, entretanto, seu maior objeto de desejo não pode ser pronunciado. Cândido ressalta a circularidade desta personagem: de fato, o ponto no círculo, símbolo alquímico do ouro, a matéria livre de toda mistura assim como a consubstanciação de masculino e feminino formando a unidade plena, ali consta. Porém, se em “Um ponto no círculo” este encontro findava em uma hibridez contumaz, absolutamente sensorial e imagética, em *Avalovara* a personagem possui duas hastes que ascenam ao infinito, como mesmo declarou Osman Lins<sup>1035</sup>. A circularidade, diz a obra, é característica da européia Anneliese Roos, “cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório”<sup>1036</sup>, e como atesta seu nome: rOOs. O corpo desta personagem é constituído por cidades. Além disso, se  $\odot$  é, como diz o livro, “nascida e nascida”, ou seja, re-nata, as hastes podem ser lidas como sorte de chifres, evocando Baco-Dionísio, duas vezes nascido e representado pelo bode. No “livro Quarto” de suas *Metamorfoses*, Ovídio assim caracterizava esta divindade que, neste momento, ordenava que as mulheres abandonassem os trabalhos para se integrar ao seu ritual:

Deixar de lado suas costuras, a tecelagem, os deveres diários,  
E queimar incenso, e cultuar o deus por todos os seus títulos,  
O Sonoro, o Entregador de Tristeza,  
O Filho do Trovão, O Que Nasceu Duas Vezes, O Índio  
O Descendente de Duas Mães, Deus da Extração da Uva,

---

definido pela capacidade única de sermos e de nos tornamos aquilo que conseguimos imaginar. (...) O sonho (...) abre no indivíduo o lugar onde as próprias imagens lhe dão vida e forma. Exatamente quando o sujeito é forçado a fechar-se em si mesmo, seu corpo chega lá onde chega a sua imaginação, e esta transforma em corpo qualquer objeto mundano.” (COCCIA, 2010, p. 63)

<sup>1035</sup> Dizia o autor em uma entrevista para a revista *Viver e escrever*: “Pensei, primeiro, em empregar o círculo para defini-la. Depois utilizei um tipo de círculo especial, um círculo com um ponto no centro e duas pequenas hastes superiores, que se abrem para o infinito. É um símbolo da vida.” (LINS, 1981)

<sup>1036</sup> LINS, 1973, p. 25.

Grito da Noite, e todos os outros nomes  
Conhecidos nas cidades da Grécia. Ele é jovem, esse deus,  
Para sempre um menino, um anjo dos Céus,  
Virginal, quando se mostra para as pessoas,  
Com os chifres saltando de sua testa. Mesmo o Ganges,  
Na longínqua Índia, se curva diante dele, (...) (OVÍDIO, 2003, p.73)

Não obstante, ☉ é provinda do centro-oeste do Brasil, fato curioso para o qual, posteriormente, faremos algumas especulações. Por último, trata-se de alguém privado de linguagem, cujo corpo é composto por uma infinidade de animais e o segundo nascimento tem lugar após sua nomeação, a partir da qual a personagem se transforma, ela mesma, numa pletora de palavras – embora seu nome continue não revelado, sendo possível apenas vê-la, ☉. Segundo esta condição, os bichos que nela habitam não são animados, podem ser vistos mas não tem vida, o que pode ser lido com o conto “Um ponto no círculo”, no qual se expõe que nomear os bichos é como matá-los: a ascensão à linguagem, portanto, aniquila os animais que compõe o corpo de ☉. Quando se faz o movimento contrário, entretanto, ao considerarmos uma remissão a esta personagem como motivo metalinguístico, como inferimos, tem-se uma abertura da palavra à imagem, aos bichos.

Durante todos os contatos eróticos de Abel com ☉ ambos são, imediatamente, transferidos ao tapete, no qual motivos geométricos e animais – fantásticos ou não – adentram os corpos do casal, compondo uma figura excessiva e difusa. Ao ir ao encontro do amado, ☉ dizia que “nos pés descalços sinto os fios do tapete, os fios, poderia dizer que sinto os seus desenhos, cores, flores, motivos geométricos.”<sup>1037</sup> Em outra passagem, ela confessa que “assim como um tecido poroso absorve a humidade, vai meu corpo bebendo, permeável, os desenhos do tapete. Projetam-se”, em sua carne e ossos, “ângulos brancos, barras, franjas fulvas, ramos, gamos rubros, coelho, flores, pássaros, folhas de cor imprecisa. Um bosque abstrato, onde as coisas surgem, crescem, mas não vivem: não bramam os gamos, as flores não rescendem.”<sup>1038</sup> Ao ver, posteriormente, dentro do seu corpo um animal em metamorfose, sendo ele um besouro, posteriormente uma aranha, que se tranforma, ainda, em pássaro e, por fim, em um peixe quadrúpede, ☉ diz que “há em mim mesma uma cisão, de mim mesma estou nascendo, invado-me”. Daí, a personagem fita o tapete e nota que há, dissimulado entre as flores e pássaros, um crocodilo que, entretanto, pode ser encontrado mais facilmente na “profusão de motivos” se se atenta ao “lado sempre oculto da trama, onde se cortam os fios e dão-se os nós.” Doravante chega Abel para a reunião sexual, e o crocodilo, “absorvido com os

<sup>1037</sup> LINS, 1973, p. 39.

<sup>1038</sup> *Ibidem*, p. 45.

motivos evidentes do tapete”, dá-se a ver – embora, paradoxalmente, continue invisível – e “passeia no tronco estendido de Abel. (...) O crocodilo, escurecendo o torso de Abel, tem a boca à altura do seu sexo e pressiona-me a coxa. Morde o bico do meu peito o coelho, morde de leve, como se mordesse um talo tenro de capim.”<sup>1039</sup> Em mais um outro encontro, enquanto o casal rola no tapete, “mariposas voam dentro dele (Abel), muitas, zumbem as asas inúmeras, tentam sair, cabeceiam nas paredes, tontas.”<sup>1040</sup>

Germain Bazin comenta que parte das tapeçarias do Rei Luis XVI ilustravam o descobrimento das Américas, representando índias e animais selvagens<sup>1041</sup> nas urdiduras. Ermelinda Ferreira, ao visitar os arquivos de Osman Lins, nota que o escritor possuía um cartão com a representação das famosas tapeçarias *La dame à la licorne*, obra do final do século XV exposta no *Musée de Cluny*, no centro de Paris, e que, como diz a pesquisadora, “deveria chamar-se *A dama entre o leão e o unicórnio*, já que ambos os animais aparecem nos seis painéis”<sup>1042</sup>. Esta arte remonta ao sensível: cada tapete corresponde a um sentido, sendo que a sexta alcatifa não equivaleria, ressalta-se, ao “sexto sentido” místico feminino, como quer o senso comum, mas à necessidade de se renunciar à “todas as paixões”<sup>1043</sup>, destaca Ferreira. Gustav Hocke lembra que o estudo Peter de Mendelssohn sobre o simbolismo do leão e do unicórnio concluía que “o leão simboliza a dignidade, a exatidão, a lei e a sabedoria, ao passo que o unicórnio simboliza a ironia, a sátira, a loucura, a poesia, e a prestidigitação”<sup>1044</sup>. Quanto a este animal fabular, sua origem remontaria à mitologia hindu, segundo a qual ele era “vestígio de tempos arcaicos”, assim como poderia ser capturado apenas com a presença da virgem. Uma vez transposto à Europa renascentista, tornar-se-ia “um símbolo fálico, uma forma maravilhosa, uma alegoria mágico-erótica, símbolo, por excelência, do pan-sexualismo.”<sup>1045</sup>

O tapete – forma quadrangular – é o sensível e, nele, coabitam a lei e a loucura, Abel e ∞. Se toda imagem é reversível, vez que Jano (des)orienta o contato entre espiral e quadrado, deve-se notar que o casal na calgadura se instala apenas para exercer o pan-sexualismo, a paixão e a incontinência. Outra amada de Abel, Cecília, no fragmento “T 10”, cogita, também, uma hipótese não menos interessante: “Pode ser, o mundo, um tapete despedaçado e também um tapete que nunca foi realmente tecido: só na ideia seu desenho seria coerente e completo?”

---

<sup>1039</sup> LINS, 1973, p. 47.

<sup>1040</sup> *Ibidem*, p. 112-113.

<sup>1041</sup> BAZIN, 2010, p. 140.

<sup>1042</sup> FERREIRA, 2012, p. 261

<sup>1043</sup> *Ibidem*.

<sup>1044</sup> HOCKE, 1974, p. 297.

<sup>1045</sup> *Ibidem*.



Sim, pode ser. O caos é insalubre e mesmo repugnante, não?”<sup>1046</sup> Ora, se o mundo pode ser um caos, o real uma escuridão cegante, a matéria estaria sempre pendente às imagens que dela extraímos. E o amor, aquilo que une Abel e  $\infty$ , faz explodir as imagens – de animais, figuras mitológicas e geométricas –, cuja reunião é *tecida*, isto é, concentra-se num tecido. Paul Zumthor, a quem Lins traz em epígrafe, notava uma interessante correlação histórica entre escrita e imagem. Esta, para ele, estaria relacionada à “associação por contiguidade de percepções sensoriais” e, aquela, a uma “hierarquização de caráter abstrato”<sup>1047</sup>. Por isso não haveria reciprocidade da passagem de uma à outra que, da seguinte forma poderia ser exemplificada: a imagem se tornava escrita nos usos de sinetes pela nobreza inglesa do século XIII que, ao colocá-lo numa carta a personalizava para criar distinção e valor: nestas, o emblema se consiste no traçado de alguma letra, geralmente as iniciais ou o nome completo do autor, que se expandem e formam uma figura qualquer, como um barco, por exemplo. Assim, da imagem vai-se à letra, pois esta é mais importante. Do lado oposto, um “poema contínuo” se dissolvia para formar o conjunto de “uma vida de um santo” ou de uma “Dança Macabra”<sup>1048</sup>, o que se dava, sobretudo, nas imagens elaboradas pelos artesãos nos vitrais e nas tapeçarias, conforme o autor. Um torna a letra uma experiência sensível, o outro arranca a imagem à propriedade e à hierarquia. A questão é que, em acordo com este teórico, no francês antigo “o verbo *ecrire* significa tanto ‘desenhar’ ou ‘pintar’ quanto traçar letras”, sendo a escritura, portanto, “uma figuração.”<sup>1049</sup> Indissociada da imagem, a palavra no cristianismo medieval europeu – “misturado de sobrevivências animistas”, como dizia Zumthor –, jamais se segregava de outras categorias sensíveis como o gesto ou a voz: esta, sempre junta à transmissão da poesia, fazia com que “a verdade” e o “Espírito” se congregassem “ao poder vocal”<sup>1050</sup>, possibilitando a cada um o “contato particularizado com o divino”<sup>1051</sup>. Tal convergência, geralmente festiva e pantomímica, interditava toda forma de universalismo que é, posteriormente, sequestrado pela escrita, segundo Zumthor. Por isso o romance surgiria, aos olhos do medievalista, como “forma de não gozar do mundo”<sup>1052</sup>, substituindo-o por outro encerrado em si mesmo.

O problema se aprofunda quando se leva em conta que outra epígrafe de *Avalovara* é uma frase de George Gusdorf aventando que “chegar ao mundo, é tomar a palavra,

---

<sup>1046</sup> LINS, 1973, p. 172.

<sup>1047</sup> ZUMTHOR, 1993, p. 126.

<sup>1048</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>1049</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>1050</sup> *Ibidem*.

<sup>1051</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>1052</sup> *Ibidem*, p. 276.

transfigurar a experiência em um universo de discurso”<sup>1053</sup>. Este pensador abre o livro do qual a sentença é provinda ressaltando que “a linguagem (...) separa os homens dos animais”<sup>1054</sup>, assim como, ao transcender o mundo volúvel das sensações por meio da linguagem, “opera-se uma reeducação do mundo natural.”<sup>1055</sup> Se a palavra é uma metafísica – a “primeira das técnicas”, como diz Gusdorf e, portanto, tem função antropogenética, como já dissemos, cuja o exercício de uma *antropotécnica* agora fica claro – só há sentido em usá-la como “mensageira da verdade”<sup>1056</sup> e a mentira, logo, seria, segundo este autor, uma abjeção. Como a potência do falso, o extravio, a ambiguidade e paradoxo são, formal e semânticamente, pontos basilares de *Avalovara*, a animalidade, conseqüentemente, é trazida ao âmago desta obra como contraface da ordenação e clareza, assim como se aclara definitivamente seu vínculo com o tópico da imagem. Zumthor, por exemplo, abre seu estudo sobre a letra e a voz diagnosticando que entre o século XV e XVI o “homem matematizou espaço e tempo”, entendendo que iria “dominar a natureza a seu proveito e instalar os pensamentos e as instuições destinadas a reprimir os ‘outros’”<sup>1057</sup>. Pra manter este panorama salientava Gusdorf que “a inspeção do espírito dissipa fanstasmas em nome da lei.”<sup>1058</sup>

*Avalovara* é um nome inventado por Osman Lins a partir de um *Bodhisattva* indiano – seres celestiais cuja função é intermediar o contato dos homens com as divindades<sup>1059</sup> – chamado *Avalokiteshvara*: há diversas imagens desta figura da mitologia oriental no *Musée des Arts asiatiques*, em Paris. A maioria delas, entretanto, situa-se nas salas dedicadas à China, pois a deidade fora levada pelos indianos que transportavam a filosofia budista aos chineses<sup>1060</sup>. Entre este povo, provavelmente influenciado pelo Taoísmo e seu princípio Ying, o *Bodhisattva* ganha características femininas – ao contrário dos budas – ressaltadas pelo excesso de ornamentos e joias, embora a maior parte das imagens dê a ver um ser cujo gênero é quase impossível delimitar, à maneira de um andrógino. Tratava-se de uma das mais importantes divindades do Tibet, onde era representada com onze cabeças e seis braços<sup>1061</sup>. Entre diversos sentidos, *Avalokiteshvara* significava “olhar, ver, aquele que vê, inspeciona”<sup>1062</sup>, além de ser “protetora dos viajantes – os acompanha até o paraíso”<sup>1063</sup> – e

---

<sup>1053</sup> GUSDORF *apud* LINS, 1973, p. 7.

<sup>1054</sup> GUSDORF, 2003, p. 7.

<sup>1055</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>1056</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>1057</sup> ZUMTHOR, 1993, p. 30.

<sup>1058</sup> GUSDORF, 2003, p. 171.

<sup>1059</sup> SANTAYANA, 2013.

<sup>1060</sup> *Ibidem*.

<sup>1061</sup> FISHER, 1995, p. 82.

<sup>1062</sup> SANTAYANA, 2013.

salvadora das almas”<sup>1064</sup> possuindo, numa mão, uma flor de lótus e, na outra, um Buda sentado<sup>1065</sup>. A alteração do seu nome por Lins o adapta ao português e o concede uma forma quase anacítica: além disso, a deidade ganha, aqui, a forma de uma ave. Encontramos referência a um pássaro no conto “A seita da fênix”<sup>1066</sup>, de Borges, e na remissão à ave da lenda tártara em Dostoiévski<sup>1067</sup>; em Lins, “O pássaro transparente”, de *Nove, novena*, é precursor de Avalovara. Porém, neste livro, a ave se liga à palavra. Seu surgimento se dá quando Inácio Gabriel, primeiro namorado de ☽, faz surgir no corpo da amada o referido pássaro<sup>1068</sup>: como uma semente ali depositada, o animal, pouco depois, desperta ao mundo e o texto o associa a um manuscrito e, logo em seguida, recobre-o de uma pleora de imagens, qualidades, cores e metáforas: “ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler. A cauda”, por sua vez, “é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate.” Além disso, ele possuía, “trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Rosa brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, olhos oblíquos.”<sup>1069</sup> Logo adiante, ☽ descobre que, na verdade, Avalovara é “um ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros.”<sup>1070</sup> Se é o animal similar a um manuscrito e se, sob esta forma, ele permite alguma legibilidade, é pertinente – até mesmo óbvio – pensá-lo como imagem desta obra homônima: um pássaro feito de pássaros, como *Avalovara* é um livro feito de livros, cuja frase guia é *sator arepo te(net) opera rotas* e Janos une espiral e quadrado, suas estruturas. Assim, ao invés de lermos este texto por meio da divisão entre parte e todo correspondendo,

---

<sup>1063</sup> FISHER, 1995, p. 188.

<sup>1064</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>1065</sup> FISHER, 1995, p. 188.

<sup>1066</sup> Aqui temos mais uma ressonância de Borges em Lins. No conto “A seita Fênix” o argentino diz que esta tem obtusa origem e é vinculada a uma sociedade do segredo, embora esta esteja diluída em seres imperceptíveis e triviais na multidão, como os ciganos, por exemplo. O segredo era o que unia esta comunidade, porém, certo dia eles esquecem a icógnita, embora mantenham o mito. O interessante, porém, é que o mistério continua atuante, e, como, diz Borges, alguns propalavam que “já é instintivo” (BORGES, 1999, p. 583). Não se trataria de uma sombra que nos é coeva e que se encontraria no próprio corpo, quando o eu se apaga? Como o paradoxo proposto por *net* – vale notar que o sentido da frase, com o tempo, fora, igualmente olvidado.

<sup>1067</sup> Em *Memórias do subsolo* há uma passagem em que o protagonista especula sobre a possibilidade de a matemática responder todas as perguntas dos seres humanos e, então, a humanidade ascender a um “Reino da Abundância” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 38). A nota do tradutor diz que, literalmente, o que escreve o russo é “há de chegar a ave Kagan”, o pássaro de fogo da tradição tártara.

<sup>1068</sup> LINS, 1973, p. 239.

<sup>1069</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>1070</sup> *Ibidem*, p. 282.

respectivamente, a pássaro pequeno/eixo temático e Avalovara-pássaro/Avalovara-livro, poderíamos propor este animal e, logo, o próprio livro, como imagem do indescidível entre caos e ordem, antieconomia/despesa e economia/controle. Ao lado do tapete e de ☺, o pássaro forma, portanto, uma das imagens fundamentais de *Avalovara*, ou melhor, a imagem mesma de *Avalovara*: a força de um animal pletórico e feminino, divino e profano, que se organiza e se desorganiza, propulsor de uma biodiversidade, de uma frágil legibilidade que interdita a palavra de aniquilar os animais, além de, por fim, produzir uma experiência (o sexo), um contato (o amor de Abel e ☺), ou seja, a vida mesma.

Valeria, finalmente, resgatar o já citado livro de Ortega y Gasset sobre o amor no qual se propunha que a “excitação” seria o “estímulo priordial”, isto é, “viver é ser excitado”<sup>1071</sup>, como afirma o teórico. Porém, é o “meio”, segundo o pensador, que armazenaria o estímulo que incide sobre o organismo biológico, levando Ortega y Gasset a postular esta medialidade não como algo exterior ao corpo, mas como “um órgão dele, o órgão da excitação”. Como, por um lado, as coisas do mundo nos afetam – pressão atmosférica, temperatura, sequidão, a luz –, há na paisagem figuras que, em contrapartida, “arrastam o aparato sensorial”<sup>1072</sup>. Deste modo, forma-se um *intracuerpo*, como um tapete entre nós e o mundo. Tendo isto em vista, Emanuele Coccia pode dizer que “tudo existe como imagem no intracorpo” e é este meio “que permite às formas existir (...) alienadas da própria matéria, mas, exatamente por isso, infinitamente apropriáveis”<sup>1073</sup>. Por isso o mundo não é jamais o físico ou fenômeno por si mesmo, pois o “sensível (existência fenomênica – *phainomenon* – do mundo) é a vida sobrenatural das coisas – a vida das coisas além de sua natureza, para além de sua existência física – e, simultaneamente, a sua existência infra-cultural e infra-psíquica.” Para Coccia, portanto, o sensível, isto é, as imagens situadas em nosso contato com o mundo, neste meio ou intracorpo, como queria Ortega y Gasset, sempre aquém da cultura e além da natureza, é a tônica da vida animal sendo o homem, finalmente, o mais animal entre os animais:

A humanidade não é o Outro da animalidade ou do biológico, mas o animal absoluto, a vida absolutamente sensível. Nenhum dos traços que caracterizam a vida humana está ausente na vida sensível dos outros animais: a distância é tão somente relativa ao grau e não à natureza. (...) A superioridade humana é a força de se perder no sensível, de amá-lo a ponto de ser capaz de produzi-lo. O homem não é o animal racional, mas sim o animal que, além de produzir imagens, também as desenha e produz. A razão é apenas uma modificação de nossa pele, a capacidade de liberar as imagens

<sup>1071</sup> ORTEGA y GASSET, 1957, p. 11.

<sup>1072</sup> *Ibidem*.

<sup>1073</sup> COCCIA, 2010, p. 69.

que o nosso corpo produz para além de nosso próprio corpo; não o Outro da sensibilidade, mas sim uma hipersensibilidade em que está em jogo o próprio ser de um corpo vivente. (COCCIA, 2010, p. 60)

Diferindo-se em relação aos animais em intensidade, e não em natureza, o jogo com o que foi chamado pelo ocidente de formas de intelecção apenas estimularia a condição do homem enquanto animal. Zumthor exemplificava como isto poderia ser possível a partir da abertura da escrita – cuja leitura só pode ser empreendida por aqueles que dominam a disposição dos códigos – à imagem, tornando-a apropriável e alienável, uma vez que a grafia, como querem os documentos de propriedade, por exemplo, visa a perpetuação do colocado. Esta passagem, entretanto, não promove, necessariamente, uma constante vertigem ontológica no sujeito em termos de identidade: assim como o espelho recebe a imagem sem modificar sua constituição material, o sensível aliena e acolhe outras imagens sem, necessariamente, abdicar daquelas a qual se atém, argumentaria Coccia. Com as considerações de Gusdorf, Lins deixava claro que aquilo que buscava por meio de um espaço entre – o tapete, o paradoxo, como o de *sator arepo te(net) opera rotas*, a condição de  $\mathcal{V}$  – só poderia ser posto em termos de natureza já que a linguagem separa os homens dos animais. Pois tudo, em seu livro, se tece na mesma medida em que se desfaz, e a História só existe enquanto pode ser extraviada, apropriada. *Avalovara* é, conscientemente, uma experiência do sensível, do pássaro que há no homem. Longe do chão, abaixo do céu.

#### 4.1. FUNDO, QUADRADO, CIVILIZADO:

*“Já despi a túnica,  
Eu vou vesti-la de novo?  
Já lavei meus pés,  
E os sujarei de novo?”  
Meu amado põe a mão  
Pela fenda da porta:  
As entranhas me estremessem,  
minha alma, ouvindo-o, se esvai.  
Ponho-me de pé  
Para abrir ao meu amado:  
minhas mãos gotejam mirra,  
meus dedos são mirra escorrendo  
na maçaneta da fechadura*

*Abro ao meu amado,  
mas o meu amado se foi...  
Procuro-o e não encontro.  
Chamo-o e não me responde...  
Encontraram-me os guardas  
Que rondavam a cidade.*

Bíblia de Jerusalém, *Cântico dos cânticos*.

**I. O Paraíso: *Avalovara* e Dante, comédia e tragédia:** Sob o risco da generalização e, talvez com a exceção do eixo temático “Roos e as cidades”, diríamos que não há trama em *Avalovara* que não se consuma sob a égide da tragédia, com o homem enredado no mundo, tendo sua imagem borrada e com os afetos aflorados: ou seja, são os eixos temáticos desta obra, em sua maioria, “fábulas fiadas pela Morte”<sup>1074</sup>, como este livro caracteriza a vida das irmãs “viúvas – mas sem maridos mortos”<sup>1075</sup> Hermelinda e Hermenilda. A relação amorosa de Abel com Cecília se remata logo após esta descobrir estar grávida, quando ambos passeavam pela praia de Olinda em uma charrete que, pelo movimento imprevisto do cavalo que a guiava, é revirada, esmagando a amada: Abel, nesta hora, cai em profunda desgraça. Loreius, como mostramos, introduz uma faca em seu corpo após o acaso condená-lo a jamais poder experimentar a liberdade. Em “O relógio de Julius Heckethorn”, este protagonista judeu é fuzilado como traidor em Haia, na Holanda, cidade na qual tenta se refugiar e que é, logo, ocupada pelos nazistas. Natividade, a negra que trabalha como empregada doméstica e teria criado Olavo Hayano, o militar, possui uma condição especialmente trágica: pobre, velha e esquecida, é constantemente aniquilada, experimentando a morte por diversas vezes, embora,

---

<sup>1074</sup> LINS, 1973, p. 59.

<sup>1075</sup> *Ibidem*, p. 59.

por alguma sobrenatureza, continue a viver. Hermelinda e Hermenilda, as citadas irmãs senis que ligam Abel à Cecília, são, assim como as velhas de “Achados e perdidos”, vítimas de uma esclerose a partir do qual a memória se deteriora a tal ponto que, quando da morte, elas já perderam quase todos os vínculos hirtos com o vivido. Por fim, Abel e ☺ são assassinados por Olavo Hayano (de Haia?) quando o escritor já se encontra ao final de sua empreitada – o Nome e a cidade, ou o nome da cidade se revelaria à Abel – e o militar, invadindo o quarto no qual o casal protagoniza um ato sexual sobre o tapete, abate-os impiedosamente.

Durante os primeiros encontros deste casal, enquanto estão a caminhar livremente pela cidade, Abel se depara com uma estátua de Dante Alighieri<sup>1076</sup>. Em uma das viagens pela Europa em companhia de Roos, Abel, subitamente, exclamava “em seu íntimo” a surpresa sentida ao se dar conta que estava na “pátria de Dante”<sup>1077</sup> – deve-se levar em conta que ele possa ter encontrado alguma cidade italiana no corpo da alemã. Uma possível leitura do fundo de *Avalovara*, do seu enredo, seria a perambulação de Abel sucedida ou finalizada em sua ida ao Paraíso junto à ☺. Sandra Nitrini propõe esta viagem do protagonista como aspecto desta obra de Lins reponsável por colocá-la em direto diálogo com a *Commedia* dantesca, pois o “termo paraíso explicitado em *Avalovara* no título de duas de suas linhas narrativas é a declaração aberta do diálogo estabelecido com *A divina comédia*”<sup>1078</sup>, diz a pesquisadora. Como a mulher com a qual Abel atinge o paraíso é “feita de palavras” – embora seja “a mais carnal de todas”, diz Nitrini – a chegada de Abel ao Éden quereria dizer “atingir o amor absoluto, a compreensão do mundo e o ato de escrever.”<sup>1079</sup> Não podemos deixar de notar, por fim, que a frase de E.R. Curtius utilizada por Lins como epígrafe de *Avalovara* é uma avaliação daquele teórico exclusivamente sobre a *Commedia* de Dante, na qual lemos uma exortação do poeta à unidade sacra sublinhada por Curtius: “Tríadas e décadas se entrecem na unidade. O número, aqui, não é mais simples esque exterior, mas símbolo do ordo cósmico”<sup>1080</sup>.

Em acordo com o livro decorrente da empreitada de Loreius e Ubônus, a letra “N”, central no quadrado mágico, representaria a “comunhão dos homens e das coisas”. O pesquisador Fernando Júnior, por sua vez, realiza em sua dissertação de mestrado uma leitura comparativa entre a *Commedia* e *Avalovara*, malgrado desconsidere os capítulos deste livro explicitamente acerca do paraíso, talvez por entender o erotismo de Abel e ☺ como o

---

<sup>1076</sup> LINS, 1973, p. 20.

<sup>1077</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>1078</sup> NITRINI, 2010, p. 150.

<sup>1079</sup> *Ibidem*.

<sup>1080</sup> CURTIUS *apud* LINS, 1973, p. 7.

Éden<sup>1081</sup>. Inference o autor que a fusão de *homo viator* (viajante) com *homo creator* (criador) na poética dantesca elabora uma antropocosmogonia – criação de uma nova pessoa – através do verso<sup>1082</sup>. Na chegada ao Éden, o pesquisador evoca Haroldo de Campos para salientar que a irrupção “do Logos em êxtase, espiralando o infinito”<sup>1083</sup> transformaria “o olho de Dante” no de “um artista óptico, cinético, apto a divisar a luz na luz, o íris no íris, o fogo no fulgor: espécies luminosas”<sup>1084</sup>. Referindo-se, também, à Fábio de Andrade, conclui Júnior que o fio primordial que tece o elo entre as duas obras seria “a arte da construção do cosmo” e o “ideal de elevação estética”<sup>1085</sup>, embora Dante faça uma ascensão por meio de sua espiral que se abre à pureza celestial, enquanto Lins feche sua tendência espiral à “este mundo”, no qual o “casal adâmico reinicia um *bildung* em sua existência, em contato exterior com a fauna e a flora, readmitido no equilíbrio cósmico.”<sup>1086</sup>

Salientou Otto Maria Carpeaux que o título da principal obra de Dante seria advindo da conclusão do poeta acerca de uma estética desaparecida: “A ‘comédia’, segundo Dante, seria um poema que começa por coisas penosas para terminar em felicidade, assim como a história sacra da Humanidade começa com o pecado original e termina com a redenção”<sup>1087</sup>, sendo o florentino, por fim, um “construtor de um Cosmos.”<sup>1088</sup> O universo dantesco teria origem na junção realizada pelo poeta entre a “Cosmologia herdada de Aristóteles e Ptolomeu adaptada pela escolástica às Escrituras”<sup>1089</sup>, segundo a qual “a Terra é constituída por um globo fixo e imóvel em torno do qual circulam os corpos celestes, oito céus de estrelas fixas”, subseguido pelo *Primum Mobile*, “Céu cristalino e sem matéria alguma, que comanda os oito céus”: posteriormente, há o “Empíreo imóvel”, onde “a Rosa mística” se faz presente e, no seu ponto mais alto, “nove círculos Angélicos, concêntricos, que rodam em torno de deus e são ocupados não por espíritos humanos, mas por anjos criados por deus”<sup>1090</sup> – e assim se abre a espiral Dantesca. O esquema cosmogônico dita o caminho que percorrerá o poeta ao

---

<sup>1081</sup> Procederemos de forma diversa: analisaremos os capítulos explicitamente acerca do paraíso, seguindo os passos de Nitrini, para tentar mostrar como Lins, ali, realiza uma dura crítica à própria ideia de paraíso e, por conseguinte, uma compreensão plena do mundo.

<sup>1082</sup> JÚNIOR, 2011, p. 66.

<sup>1083</sup> *Ibidem*.

<sup>1084</sup> CAMPOS *apud* JÚNIOR, 2011, p. 67.

<sup>1085</sup> JÚNIOR, 2011, p. 77.

<sup>1086</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>1087</sup> CARPEAUX, 2009, p. 8.

<sup>1088</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>1089</sup> DANTE, 2011, p. 25. A edição por meio da qual tivemos acesso à *Commedia* é constituída por introitos aos capítulos e notas de rodapé escritas por Italo Eugênio Mauro, como é o caso da presente informação. Assim, indicaremos nos nossos rodapés quando se tratar de explicações do especialista citadas por nós. A especificada obra de Dante é da primeira década do século XIV.

<sup>1090</sup> *Ibidem*, p. 488. Informações de Italo Mauro.



longo do poema dividido em três livros que correspondem, respectivamente, a “inferno, purgatório e paraíso”: cada um é formado por trinta e três cantos com a exceção do inferno – com trinta e quatro – sendo todos eles “escritos em tectos de decassílabos rimados de modo alternado e encadeado: estrutura métrica *terza rima*” correspondendo “a múltiplos de três”, em remissão à “santíssima trindade”<sup>1091</sup>. A exceção do número de cantos do inferno talvez se deva ao fato de o poeta, antes de adentrar nesse mundo dos “avarentos, traidores, suicidas, sodomitas, prostitutas”<sup>1092</sup> se encontrasse com trinta e cinco anos de idade em uma “alegórica selva escura”. Ali, o poeta “Virgílio, representando a Razão humana e a pedido de Beatriz, aparece para guiá-lo pelo Inferno e Purgatório”<sup>1093</sup>. Esta selva seria o vestibulo ou limbo, no qual restam as crianças mortas antes do batismo e importantes figuras vividas anteriormente ao nascimento de Cristo, além de ser um espaço no qual inexistente o castigo, assim como há a possibilidade da intervenção de Jesus para que estas almas sejam salvas. Dante, no entanto, depara-se, na obscura selva, com as três feras que o amedrontam, sendo elas a onça, símbolo da incontinência, o leão, representando a violência e, por fim, a loba, insígnia da fraude. Consta na obscura floresta, ainda, uma imensa cratera que leva ao Inferno<sup>1094</sup>.

Iniciando o poema ao afirmar se encontrar neste local, explicita o poeta a árdua tarefa de narrar aquilo que enfrenta, configurando, aí, um motivo metalinguístico bastante caro a Osman Lins:

Ah! que a tarefa de narrar é dura  
essa selva selvagem, rude e forte,  
que volve o medo à mente que a figura. (DANTE, 2011, p. 33)

O medo que lhe aflinge o faz supor ser Virgílio uma sombra, para a qual ele grita “Tem piedade de mim”<sup>1095</sup>, e, após se revelar, o poeta romano o aconselha a “escapar do lugar selvagem” e “seguir outra viagem”<sup>1096</sup>. Virgílio evoca uma diatribe às feras que circundam Dante naquele momento, alertando que elas possuíam “impulsos perversos e aberrantes” e “com animais diversos se acasala(vam)”, instruindo o perdido poeta italiano que fosse buscar exclusivamente a “sageza e amor e virtude.”<sup>1097</sup> Enfim, se se trata de amalgamar Aristóteles com o monoteísmo, conhecimento (razão), virtude, amor e beatificação se consubstanciam.

---

<sup>1091</sup> CARPEAUX, 2011, p 10-11.

<sup>1092</sup> *Ibidem*, p.9.

<sup>1093</sup> DANTE, 2011, p. 29. Informação de Italo Mauro.

<sup>1094</sup> *Ibidem*. Informações de Italo Mauro.

<sup>1095</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>1096</sup> *Ibidem*.

<sup>1097</sup> *Ibidem*, p. 37.

Logo à entrada do Inferno, por exemplo, Virgílio se refere aos penitentes como aqueles “Que têm perdido o bem do intelecto”<sup>1098</sup>. Entretanto, como ainda não ingressaram completamente no mundo do Inferno, eles contam de personagens bíblicos que Cristo, após a ressurreição, teria voltado para buscar no vestíbulo, entre os quais “Abel, Noé e Moisés”: a este, por exemplo, Virgílio se refere como “obediente”<sup>1099</sup>.

Um parêntesis: conforme o Antigo Testamento Bíblico, Abel teria sido o segundo filho de Adão e Eva que sucumbe ao ser assassinado pelo próprio irmão, Caim. O primogênito, conforme a tradição patriarcal, teria, quando adulto, mais direitos que a mulher, sendo a segunda autoridade da casa após o pai: Iahweh, no entanto, pregava desprezo pelos bens materiais e testa a avareza de Caim ao apreciar somente a oferenda que Abel havia lhe concedido, em detrimento da dádiva do irmão, daí o assassinato por ciúmes. De forma interessante, o deus único diz ao fraticida que ele deveria ter domado seus sentimento “como se domestica um animal”<sup>1100</sup>. Caim torna-se maldito e, como era um agricultor sedentário, é condenado a vagar – “serás fugitivo e errante sobre a terra”<sup>1101</sup>, dizia Iahweh – pelo mundo adotando um modo de vida mais ou menos próximo ao que cabia, antes, ao seu irmão, qual seja: ser um pastor nômade. Assim, o fraticida advém um construtor de cidades, sendo a primeira delas um lugar para o qual vão os pastores, os músicos e as meretrizes – o espaço urbano era entendido como um lugar da comodidade e dos prazeres. Gustav Hocke dizia que os maneiristas, atacados por uma “melancolia sibilina”, seriam filhos do pecado original “não redimido” e para os quais não haveria salvação – ou esta seria inalcançável –, o que os caracterizariam, por fim, por estarem sujeitos à “maldição de Caim”<sup>1102</sup>. Em um dos seus encontros com Cecília, em “T 3”, o Abel de Osman Lins dizia que:

Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela, um mundo. Mundo algum. Nenhum. Não estamos separados ou isentos do mal. O mal, quinhão e herança, faz parte de nós. Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do Éden, estamos longe de ser protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos. Temos, com isto, a alternativa de aceitar a condição de degradados e realizar, em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim. Por outro lado, as onças hoje só lambem a própria pele. Mas o turbulento globo que habitamos é povoado por homens. (LINS, 1973, p. 236)

---

<sup>1098</sup> DANTE, 2011, p. 47.

<sup>1099</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>1100</sup> BÍBLIA de JERUSALÉM, “Gênesis”, 2011, p. 39

<sup>1101</sup> *Ibidem*.

<sup>1102</sup> HOCKE, 1974, p. 34.

O protagonista afirma ter a possibilidade de realizar sua “nostalgia do Jardim” – o que poderia ser entendido como um momento no qual o paraíso é, em alguma medida ou de alguma maneira, contactado – somente em poucos momentos de generosidade e cólera, ou seja: dádiva, gratuidade, paixão, seja para a violência ou para o amor. A constatação do protagonista endossa a condição humana corporal e telúrica, tal qual aquela a que se condena Caim. Enfim, Abel, o modo de vida errante que, ao contrário da personagem bíblica, não comete um assassinato conduzido pela avareza ou inveja, é trazido por Osman Lins como alguém perdido em um labirinto chamado terra – o quadrado – e que não nega seu corpo, os afetos, assim como avisa que seu paraíso se vincula mais ao *pathos* que à pureza<sup>1103</sup>.

É com base neste adjetivo – ou com noções que o circundam –, todavia, que Dante traça sua ascensão ao paraíso celestial, no qual se encontra ou vislumbra, ainda que de forma oblíqua, Beatriz, sua amada inacessível. A escalada do poeta ao Empíreo é acompanhada de uma desmaterialização do seu corpo, que abdica de suas características sensíveis para se converter em pureza luminosa. Esta transmutação é retratada pelo poeta como sobrepajamento da condição humana, além de constar como indizível ou intraduzível, isto é, jamais poderia ser representada por meio da linguagem, como é possível ler na *Commedia*:

Transumanar não pode-se entender  
por palavras, portanto o exemplo baste  
pra quem experiência a Graça conceder. (DANTE, 2011, p. 496)

A índole inexplicável da experiência de Dante é composta não apenas pelo recebimento da graça, mas, sobretudo, pelo fato de a ordem perfeita permear e constituir todas as coisas do mundo – “Todas as coisas”, começou no instante, / “têm ordem entre si, e esta é a forma / Que a Deus faz o Universo semelhante.”<sup>1104</sup> –, uma vez que estas são, como diz o verso, semelhança daquilo que, posteriormente, o poeta chama de “Suprema inteligência divina”<sup>1105</sup>. Desta sorte, a experiência testemunhada pelo narrador é inatingível não somente por uma inacessibilidade que lhe seria imanente, como pelo fato de consistir em um encontro com a suprema sabedoria que, no entanto, pertence única e exclusivamente ao deus: se Dante conseguisse ser capaz de traduzir a Graça, ele não coincidiria com a inacessível divindade? As belas imagens dantescas, então, seriam fruto de um paradoxo complexo e não menos

---

<sup>1103</sup> Na obra *L'emploi du temps*, de 1956, Michel Butor dedica diversas páginas a um vitral que conta a história dos irmãos, o que faz o narrador se aprofundar nesta mitologia bíblica. Deixamos a indicação para um estudo comparativo entre a abordagem de Lins e a do francês.

<sup>1104</sup> DANTE, 2011, p. 489.

<sup>1105</sup> *Ibidem*, p. 505.

estimulante, qual seja, o testemunho da entrada em um lugar no qual os homens jamais teriam acesso. Poderíamos, destarte, supor ser este o motivo de a comunicação do vivido, solidificada por meio de elaboradas fórmulas poéticas, comunicar sua própria incomunicabilidade, transmitir sua impossibilidade de representação ou presentificação, como exemplificamos com os versos da *Commedia*. Porém, o paradoxo de Dante se dá em meio a algumas circunstâncias, entre as quais a economia aristotélica é de inegável importância. Ao se referir a Adão, por exemplo, o poeta destaca que a intemperança de Eva seria aquilo que ainda flagela nosso mundo impuro e pecaminoso:

Crês que no peito que cedeu a costela  
para a bela formar que a intemperança  
danou, que o vosso mundo ainda flagela (DANTE, 2011, p. 580)

Por outro lado, como a sabedoria divina é infinita, ela só poderia ter a si como parâmetro de mensuração, ou seja, ela excede qualquer padrão, regra ou limite que a transcendente, que lhe é exterior e, por conseguinte, não caberia aos homens determinar suas dimensões ou medidas – o que é certo, entretanto, é que para adentrar a este recinto celestial o corpo deve se desmaterializar por completo<sup>1106</sup>. Porém, não somente o paradoxo transfigurado poeticamente como comunicação do indizível é usado por Dante para que seu leitor tenha uma experiência sensível da inefável perfectibilidade celestial: o poeta recorre, ainda que de forma enviesada, à geometria. Dante, já nos últimos versos de sua obra, encara a luminosidade de deus até percebê-la refletida em um círculo que, supõe o narrador, seria fruto do “Fulgor” divino, como grafa. Interpelado por esta figura, ele se demanda qual seria o geômetra – confirma o comentador Ítalo Mauro ser Pitágoras – que poderia buscar, novamente, a medida desta forma, como o próprio narrador, subsequentemente, se propõe a fazer. A medida a que se refere Dante seria a representação “por um número racional (d) a relação entre a circunferência e o diâmetro do círculo”<sup>1107</sup>, que resta na história posterior como número irracional, representado pela letra grega Pi. Portanto, o poeta, talvez por se encontrar no Paraíso, sinóníma da verdade, resolve empreender o mesmo caminho de Pitágoras e se colocar sob a perquirição de uma imagem que responderia à icónita do círculo nos termos em que colocamos, ou seja, considerar a representação geométrica de um número

---

<sup>1106</sup> Diz o poema:

“vê-se daí que outra menor Natura  
falto vaso seria para aquele Bem  
que é infinito, e consigo a si mensura” (DANTE, 2011, p. 624)

<sup>1107</sup> DANTE, 2011, p. 730. Informação de Ítalo Mauro.

irracional para adquirir, neste, a racionalidade que corresponderia, também, à visibilidade: Dante, referindo-se à figura, diz que “buscava a imagem sua corresponder / o círculo, e lhe achar sua posição.”<sup>1108</sup> Porém, a empreitada não é certa e, como diz o poema, logo em seu arremate:

Mas não tinha o meu voo um tal poder;  
até que minha mente foi ferida  
por um fulgor que cumpriu Seu querer.

À fantasia foi-me a intenção vencida;  
mas já a minha ânsia, e a vontade, volvê-las  
fazia, qual roda igualmente movida,

o Amor que move o Sol e as mais estrelas. (DANTE, 2011, p. 731)

A busca pelo número – o objetivo é muito próximo daquele que Ghyka explanou acerca do papel do número de ouro, por exemplo – de Dante é interrompida por um novo advento do fulgor divino que fere sua mente e interrompe o voo em direção à revelação da icógnita. Resta ao poeta a ânsia e a vontade impulsionadas pelo amor divino que rege o movimento dos astros. Neste lugar de pura luz, visibilidade, transparência – “Ó eterna Luz que repousas só em Ti; / a Ti só entendes e, por Ti entendida, / respondes ao amor que te sorri!”<sup>1109</sup>, escrevia o poeta – Dante quis ter acesso à verdade que estaria oculta sob uma expressão matemática derivada da geometria: o acesso, porém, foi-lhe interrompido, fazendo com que o poeta voltasse a exortar o amor divino que tomava conta de sua consciência. Portanto, a verdade, a luz, o sentido final não se mostram ao narrador-viajante, ou poderia se cogitar que sua revelação coincidiria com o momento de não saber, de ofuscação pelo excesso de luz, o que estabeleceria, novamente, um paradoxo vigoroso. (Por outro lado, se com a escrita a Igreja rouba a oportunidade de cada pessoa tocar o divino, como queria Zumthor, Dante, ao inaugurar uma escrita na qual o eu explicitamente participa – ou seja, a literatura moderna –, talvez tenha dado um passo importante para a recuperação deste processo.) Como a temperança é condição para o acesso à luz, a demasia, neste caso, seria resguardada somente à divindade, que expulsa o poeta da participação nesta parte excessiva, mantendo-a exclusiva, como algo inefável restrito à deidade. No inferno estariam aqueles que ousaram se valer deste excesso durante a vida? Por último, salienta-se que a ideia de uma *Commedia*, proposta por Dante, possui como contraponto à tragédia, pois, se naquela, como já dito, o começo é árduo,

---

<sup>1108</sup> DANTE, 2011, p. 730.

<sup>1109</sup> *Ibidem*.

contudo seja glorioso o fim, nesta, o início é ameno conquanto o final seja a des-graça.

A questão é que o paraíso enquanto lugar de absoluta claridade é evocado por Lins. Porém, o que se percebe em uma análise detida do eixo temático que recebe este nome é uma contumaz crítica à ideia de um Éden, de um mundo separado criado ou conquistado pelas personagens. Antes, sublinhamos que o tópico do Jardim é subdividido, em *Avalovara*, em duas partes, sendo uma destinada a narrar ☉ e Abel diante do Jardim, e a outra relatando o casal no interior deste mundo ideal. A primeira se inicia com a imagem do encontro de contrários, como seria o deus Jano, ou seja, a mistura indiscernível entre ordem e caos, luz e sombra, como lemos: “Fim e início. ☉ e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio. Dorso contra dorso, lado a lado, face a face, os braços em T.”<sup>1110</sup> Abel afirma que ☉, naquele momento, existia somente como palavra e imagem que, entretanto, seguem indecifráveis ao escritor, embora eles estejam cumprindo, como em “Um ponto no círculo”, ordens e rituais que desconhecem<sup>1111</sup>. Daí, Abel relata um curioso fato: anjos invisíveis teriam expulsado os animais e o vento da cidade<sup>1112</sup> que está em vias de se mostrar<sup>1113</sup>, assim como os códigos inscritos no corpo da amada, embora restem enigmáticos, “refletem o mundo e a nossa contemplação do mundo”<sup>1114</sup>. Assim, o paraíso que se anuncia seria correlato à linguagem: “um mundo impenetrável” e que “nos atinge sem significar. Não é isto a linguagem na sua expressão mais densa? Assim é corpo de ☉.”<sup>1115</sup> Esta definição de linguagem parece estar num diálogo íntimo com a fenomenologia, uma vez que a ideia (significação) é retirada dando lugar às formas sem as quais não haveria verdade.

Adiante, há uma bifurcação nos destinos dos amantes. Abel relata que está junto a ☉ na casa de Olavo Hayano, o algoz, onde a mobília luxuosa salta aos olhos: entretanto, ao perceber o corpo da parceira, o tempo adentra o recinto, enferrujando os metais e descolorando as pinturas, e ambos são transferidos ou se descobrem inseridos no tapete. O outro motivo

---

<sup>1110</sup> LINS, 1973, p. 214.

<sup>1111</sup> *Ibidem*, p. 317.

<sup>1112</sup> O tema da cidade é uma clara referência ao texto bíblico do Apocalipse. Segundo ele, a cidade seria a Jerusalém messiânica, medida com “cana de ouro” e circundada por portões e muralhas. Ela, comprovando a referência de Lins, era “quadrada (sinal de perfeição)” sendo, portanto, “seu comprimento igual à largura” e sua medida era “doze mil estádios. (12 tribos de Israel, 12 apóstolos, múltiplos de doze é perfeição)” (BÍBLIA de JERUSALÉM, 2011, p. 2166) A revelação da verdade, ou seja, da pessoa mesma do deus, assim seria: “eis que eu venho em breve, e trago comigo o salário para retribuir cada um conforme o seu trabalho. Eu sou o Alfa e o Ômega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim. Felizes os que lavam suas vestes para terem o poder sobre a árvore da Vida e para entrarem na Cidade pelas portas. Ficarão de fora os cães, os mágicos, os impudicos, os homicidas, os idólatras e todos os que amam ou praticam a mentira” (BÍBLIA de JERUSALÉM, 2011, p. 2167).

<sup>1113</sup> LINS, 1973, p. 322.

<sup>1114</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>1115</sup> *Ibidem*, p. 325.

seria o desvendamento do Éden: Abel nota que o “tapete é o Paraíso”, rodeado pelos “sons da cidade” fora “da muralha constituída pela quántupla barra de motivos vegetais”, a partir das quais, por fim, “ruge”<sup>1116</sup> a morte. Ainda, como explica Abel, “nesta versão do Paraíso, as árvores (...) não frutificam: falta a portadora da maçã a ser colhida e que transmitirá, a quem a colha, conhecimento e castigos. Ausente, ainda, o casal humano.”<sup>1117</sup> Isto quer dizer que o Paraíso ou a ideia dele se consiste em espaço sem vida animal, no qual apenas as formas são perceptíveis e, sobretudo, que tal espaço sacro está à parte do mundo e do tempo. Trata-se de um mundo não animado, das formas puras, que revela a citação crítica e anacrônica de Lins que une o ideal dantesco ao realismo subjetivo fenomenológico, ou seja, o reino da percepção pura, verdadeira, da luz. Por isso, talvez, Campos relacionasse a clareza do Éden de Dante ao olho cinético. Porém, no caso de Lins, não há adesão a esta ideia: posteriormente à constatação do mundo perfeito como exaurido de tempo e animismo, Abel diz que “um casal” – refere-se a si mesmo e  $\mathcal{V}$  – “meio despido se ama na manhã eterna do tapete e na hora fugaz da tarde, o homem tendo nas mãos os seios da companheira e sorvendo-os em êxtase”<sup>1118</sup>: ambos decidem, por fim, “não participar do jardim e preservá-lo”<sup>1119</sup>.

O enredo bífide, entre a vida ordinária e as reflexões acerca do Paraíso, caminha para a conclusão. Naquele, o casal experimenta intenso fervor sexual, no qual há uma irrupção da multiplicidade: “(...) beijas-me”, diz Abel, “de leve e outra vez com força, mas, brandos ou incontinentes, cada um desses beijos vai fundo em minha carne e planta vozes em mim: eu mais e mais habitado”<sup>1120</sup>, promovendo a fusão do “efêmero” “à permanência”<sup>1121</sup> no corpo de  $\mathcal{V}$ , processo por meio do qual, finalmente, “vultos femininos crescem a sua substância a qualidade plural.” A união sexual insere o vário, múltiplo e excessivo no perene, realoca o corpo no momento em que  $\mathcal{V}$  seria apenas linguagem e Abel teria um “eu” uno e delimitável. Em meio a esta incontinência, intemperança, Abel constata a inexistência de um sentido final: “Não e não saberei, com clareza, porque te amo e não poderei alcançar todos os motivos e sentidos deste encontro, numerosos e até contraditórios.”<sup>1122</sup> A aporia fala mais alto, o sentido turvo, a multiplicidade. Enquanto o casal se ama sobre o tapete, porém, a porta que os separa do mundo exterior é arrombada por Olavo Hayano, que os acerta com um tiro.

Quanto às especulações acerca do Empíreo, Abel afirma que a Cidade a ele se revela:

---

<sup>1116</sup> LINS, 1973, p. 357-358.

<sup>1117</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>1118</sup> *Ibidem*.

<sup>1119</sup> *Ibidem*.

<sup>1120</sup> *Ibidem*, p. 377.

<sup>1121</sup> *Ibidem*.

<sup>1122</sup> *Ibidem*, p. 378.

ao contrário do que poderia se supor, esta perfeita edificação surge, como diz o escritor, “já em ruínas” e “no centro da cisterna”<sup>1123</sup>, justamente ali onde ele se indagava pelo que estava procurando em sua vida. A cidade não diz seu nome, é anacrônica e, ao vê-la, realiza Abel uma fortíssima crítica da ideia de uma *urbe* messiânica: “as fortificações, expressão da soberba e da brutalidade militares, parecem nascer de mãos estrangeiras.”<sup>1124</sup> Ora, as mãos estrangeiras remetem ao trabalho dos escravos – como Loreius – que, a partir de ordens de militares brutais, constroem um idílico espaço do qual jamais poderão participar seus construtores. Parece-nos que Lins realiza uma crítica política e histórica à ideia de perfeição, de cidade ideal e adjacências, uma vez que o gesto de separação inerente à edificação de uma muralha provinha das mãos de semelhantes de Olavo Hayano. Assim, a cidade vista sobre a cisterna se dilui sem dizer seu nome e acaba a busca internacional de Abel.

O que se segue daí, em nossa interpretação, faz parte das alucinações e determinadas alheações de uma pessoa que, após ter levado sete tiros do algoz – talvez em referência às sete trombetas do apocalipse –, encontra-se entre vida e morte, num borrascoso estado de vigília. Diz Abel que, repentinamente, ele desperta e nota que seu coração continua a bater, mas ele adormece e acorda alternadamente por alguns minutos, transitando entre estes, como diz, “dois estados, como se ambos fossem um, debato-me, arrastando para o sonho elementos reais e dele trazendo, extraviada, com os seus variados odores campestres e domésticos, a imagem do lençol, neutra peça familiar” que, naquela hora, torna-se “indecifrável e ameaçadora pela insistência com que – visão ou sonho – impõe-se.”<sup>1125</sup> A indiscernibilidade entre realidade e sonho, intensificada pela avaria corporal, permite Abel se ver indistinto do corpo de ☺ transfigurados, ambos, na forma circular, aquela que Platão, em seu *Banquete* – já citado por nós –, declarava ser a ideal e originária dos homens. O escritor-viajante-narrador vê, também, uma cidade formada por doze outras, em referência inequívoca à Jerusalém messiânica do texto bíblico. Em seguida, seu discurso procede rumo ao caos e à convulsão de imagens, como se o texto de Lins desse uma dimensão formal ao falecimento, *i.e.*, como se Abel estivesse o escrevendo no momento mesmo de sua morte – o que explicaria a paulatina derrocada da formação de sentido e estrutura sintática dos períodos.

Finalmente chegamos, após todo este complexo desenrolar dos fatos, ao Paraíso propriamente dito, à letra “N” em acordo com o esquema de *Avalovara*. São dois fragmentos somente. O primeiro deles, descreve o ato sexual do casal, que citamos por inteiro:

---

<sup>1123</sup> LINS, 1973, p. 378.


<sup>1124</sup> *Ibidem*, p. 387.

<sup>1125</sup> *Ibidem*, p. 397.



Nas omoplatas, nos rins, forma-se o prazer; este, no âmago dos olhos, é o prazer que surge, clarão; os músculos das nádegas, cerrados como um nó, amarram o prazer; os ouvidos surdos a vozes e ruídos insignificantes ouvem apenas o prazer crescendo; entre um ventre e outro, insinua-se o prazer; as bocas chamam o prazer e tudo que escandem entre as cerradas maxilas são nomes do prazer; as pontas das unhas - dos pés, das mãos -, a espessura do sangue, a medula dos ossos; desce a flor do prazer ao longo da coluna e se abre nas ilhargas: papoula. (LINS, 1973, p. 394)

O paraíso é prazer. Prazer corporal, animal, sensível, que se forma nas entranhas, que se alastra, que altera a percepção, que coloca o mundo em multiplicidade, excesso, incontidência. A linguagem sede à voz, cujo ruído evoca o agrado; a claridade que os olhos recebem é o regozijo formado nos rins; os ouvidos, embora surdos, escutam aquilo que emana do regalo; os sexos sugerem o deleite; o tato, presente em toda pele, borbulha o enlevo que emplaca todo o corpo e o abre nos flancos como uma flor desabrochando. Os corpos se franqueam ao mundo e coincidem com este: não há sujeito, não há objeto, mas percepção, torvelinho sensorial, imagens sensíveis enigmáticas, intraduzíveis entre o mundo e o eu. São os cinco sentidos evocados pelo tapete, é o próprio tapete “A dama e o unicórnio” redesenhado por Lins. O homem no que há de animal, de intemperante, de excessivo como o é a vida, o corpo, para além do bem e do mal. Seria pertinente propor que estamos, assim, na selva escura de Dante exaurida, porém, do medo e submetida, agora, à entrega sem ressalva dos corpos, no quais as personagens se perdem – ou seja, são desvinculadas da economia aristotélica por meio da qual se alcança a inteligência, separando-se, finalmente, da condição animal que há no homem.

No outro fragmento acerca do Paraíso, como salientou Regina Dalcastagnè, a narrativa desobedece a economia rígida da progressão do número de linhas, o que significa, no mínimo, que estamos defronte ao ingovernável, ao não mensurável, que não coincidiria, por sua vez, com o puro caos. Como Abel, segundo nossa leitura, está em vigília, à beira da morte, sua percepção do mundo circundante é adrentada pela memória que se revela, por sua vez, como realidade, e vice-versa. Então ele se vislumbra, novamente, junto à  em forma circular, fita o pássaro Avalovara, Olavo Hayano, a cidade perfeita sobre um canavial que, ao ser descrita em detalhes sua pomposa constituição, mostra também sua doença, “susa camadas malélicas, até aqui dissimuladas”<sup>1126</sup>. Doravante, a linguagem se rarefaz e Avalovara, o pássaro, o livro vão, aos poucos, perdendo a comunicabilidade, perdendo a capacidade de voar. A reversão da

---

<sup>1126</sup> LINS, 1973, p. 410.

teleologia dantesca é explícita: onde havia Eternidade há morte, onde se testemunhava pureza há incontinência, onde a clareza se destacava, exalta-se inúmeros pontos cinzas na selva escura. Mas a sombra, no caso, é decorrente de um excesso, e não de uma falta, como é possível ler:

Volvo para o teto a vulva ergo-a para o zênite escuro como à espera de que finquem em mim do alto e para sempre o tronco da árvore do mundo cruzo os pés nos briosos rins de Abel e alteio o mais que posso a vulva em fogo boca de cão uivando uiva o meu útero eu uivo e abro-me abro-me e urro trovão amor girassóis estendo os braços em T os visitantes abstrusos e seu cheiro de sótão conservo o membro implantado prego batido lâmina e cabo forço e não recuo os beiços do períneo mordem a pele do saco estendo a mão esquerda ao longo do seu braço direito prostrado no tapete cruzam-se os dedos convulsos espécie de aflição o quase o ápice o limite os animais em nós as lianas em nós o pássaro de pássaros as placas de metal ferruginoso em pluma-se um pássaro em nosso corpo e uma grande ave preta uma ave não visível sobre as nuvens baixas voa firme lançando o seu canto estropiado canto de couros grossos cortados com serrote Olavo Hayano nos últimos degraus a arma destravada relâmpago dentes línguas (...) (LINS, 1973, p. 410-411)

A causa do alvoroço é explicitada pela personagem-narradora: Abel assume não poder mais “contar com as próprias forças” e por isso berra “uma expressão humana, mas a voz é um cuincho, grita um porco por mim, grito com a boca de suíno, pensando ainda em quanto erro em buscar essa Cidade única, ostentosa e ameaçadora e o dia escurece e certo do meu fim perco a noção de tudo.”<sup>1127</sup> Êxtase e horror se misturam a ponto de não poderem mais serem separados e o mesmo ocorre com os animais que adentram e se separam do corpo dos humanos: linguagem e voz, palavra e berro, corpo e comunicação, entram numa esfera de concomitante comunhão e separação. Como diz Abel, “cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes”<sup>1128</sup>. Longe do conhecimento, da economia, fala o animal em Abel, fala a loucura: a morte o fita com seus grandes olhos, o mundo é animado, a tragédia é o fim. Dor, horror, deleite e gozo. ☹ berra as últimas palavras, declarando amor pelo homem errante, a mãe de Abel, a Gorda, reaparece, assim como o Portador, outro nome de Hayano e, junto a este, “a morte o fim a conclusão”<sup>1129</sup>. Todas as coisas se interpenetram, todas se afetam mutuamente, o mundo é sujeito, Abel é objeto, o mundo é objeto, Abel é sujeito. O paraíso de

---

<sup>1127</sup> LINS, 1973, p. 412.

<sup>1128</sup> *Ibidem*.

<sup>1129</sup> *Ibidem*, p. 413.

Lins é a comunhão dos homens com as coisas, mas estas são uma natureza desconhecida, fugidia e, ao mesmo tempo, possível de serem contactadas. As coisas estão para além de si mesmas porque o homem não coincide consigo. A incidência da espiral em suas voltas mais concêntricas sobre o quadrado é, portanto, quando a materialização do intelecto coincide com desmaterialização da matéria até o ponto em que interioridade e exterioridade em relação ao ambiente inexistem, o homem coincide com a terra. Isto é o que implica a espiral, uma forma na qual não se distingue periferia de centro, invólucro de núcleo, corpo de alma, sensível de intelecto. A origem e o fim da espiral inexistem, assim como o Paraíso após a morte: a vida é processo, viagem, travessia, um momento no qual uma espiral cruza um quadrado. Esta foi a de Abel.

O sensível, o tapete, o paradoxo, o excesso: a terra desconhecida, que se cristaliza na mesma medida em que se desfaz. No fim de Abel, sua escrita perdeu a linearidade e a clareza de sentido, tornando-se imagética, sendo atravessada pelo corpo (animal), dando-nos a ver um *caosmos* no qual a estética não seria um ideal, mas teria seu sentido originário, qual seja, o de ser um discurso do corpo, o sensível.

## II. Abel e as amadas: Roos-cidades, Cecília-corpos, ☽- animais.

*Do anjo marinheiro  
(asas azuis a gola  
da blusa azul, enfunada  
de azul do mar);  
do anjo teológico  
(não em ovo gerado  
Frutos virgens, do ar  
Castas maçãs de vento);  
enfim, o anjo barroco  
(cobra má, enroscada  
No mato dicionário)  
– jogo aéreo abandonou.*

João Cabral de Melo Neto, *fábula de Rafael Alberti*

O grande problema acerca da cidade prometida, segundo Osman Lins, era o fato de nela inexistir a vida animal e vegetal – não podemos nos esquecer da observação de Sloterdijk segundo a qual em Aristóteles e Platão “a manutenção dos seres humanos em parques ou cidades surge como uma tarefa zoopolítica”. O processo por meio do qual a presença corporal dos bichos e das plantas sucumbia era similar àquele que se conflagrava no corpo do ☽: feito de animais, quando a personagem, em seu segundo nascimento, passava à linguagem, estabelecia-se um ecocídio. Se o paraíso – e, logo a cidade – é puro *logos*, como queria Dante, ou cogito fenomenológico, exaurido de diferença e em prol da forma exclusivamente humana e supostamente universal, o mesmo acontecia: peixes não nadavam, pássaros não voavam, plantas não floresciam. A palavra plenamente comunicável, assim como a forma pura aniquilam não apenas os seres não humanos como toda sorte de animismo, pois o cogito é exclusividade do homem. Na Jerusalém messiânica, cidade cuja forma quadricular evoca a ideia de perfeição, assim como o ato de abrigar doze mil estádios, vez que este número compartilha desta mesma qualidade em acordo com a Bíblia, remontava a um espaço citadino exclusivo da comunidade humana, no qual os que se situam abaixo desta condição deveriam ser administrados, assim como a *polis* grega: se, no caso desta, os poetas deveriam ser vigiados, no monoteísmo, a objeção à participação na cidade paradisíaca abrangia os mágicos, mentirosos e idólatras: animistas, politeístas e aqueles que transgridiriam a função comunicável da linguagem, portanto.

Com Dante, estas duas tradições se reúnem para dar forma ao ocidente como o conhecemos. Osman Lins, ao considerá-lo, expõe sua crítica à civilização, embora, estando

*dentro e fora* desta, admita o que nela resta como corporal, dionisíaco, como a tragédia, por exemplo. Mas, consciente do problema, o escritor produz um protagonista, como Abel que, marginal à biblioteca, não cessa de persegui-la, assim como o faz com a cidade. Este é o problema subjacente ao relacionamento deste protagonista com Anneliese Roos, cujo nome evoca, por meio da repetição da letra “N”, o ponto central de *Avalovara*: a revelação do Nome, a cidade, o paraíso. O messianismo, o ponto culminante do suposto traçado teleológico de *Avalovara* é, também, uma referência à civilização e, portanto, às falsas premissas com as quais ela se constitui. Roos é esta imagem, do conhecimento, da cultura, do quadrado no qual Abel deseja, como Dante, ser incluso.

Mas isto é impossível ao jovem intelectual brasileiro. Um dos primeiros diálogos com a alemã casada, sua colega de estadia na *Alliance Française* de Paris, no Boulevard Raspail, começa, ironicamente, pela despedida: “Você prometeu não procurar-me.”, diz a alemã, ao que responde Abel: “Que aconteceu? Por que eu não devia vir?”<sup>1130</sup> A rápida conversa torna claro que Roos não sinaliza qualquer interesse explícito por Abel, conferindo ao brasileiro uma permanente condição de estraneidade, que encontra seu correlato metonímico no fato de eles se comunicarem em francês, afinal, como diz *Avalovara*: “essa comunicação relfete limitações da linguagem e do escritor, que percorre zonas desconhecidas.” Assim, Abel questiona se poderá “descrever as cidades que flutuam no” corpo de Roos “como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? Ver que são reflexos de cidades e também cidades reais?” A resposta é dada por ele mesmo: “Falar disto será fracasso como o é conversar com Roos.”<sup>1131</sup> O fato de ser forâneo à comunidade se inscreve na linguagem por meio dos ruídos de comunicação, tornando a relação de Abel com Roos algo da ordem da impossibilidade. Porém, através da poesia de autores não franceses como Camões, Anacreonte e Goethe, ambos estabelecem o que Abel chama de um “liame provisório, mas não frágil”, o que leva o protagonista a se assumir à alemã como escritor ainda não publicado. O brasileiro, por outro lado, traça as características desta desejada parceira: Roos, segundo Abel, possui uma “juventude imune aos carunchos do tempo”<sup>1132</sup> assim como, em um encontro, afirma se tornar a amada irreconhecível em decorrência da quantidade de maquilagem que cobre as imperfeições de sua face. Roos, que trabalha com metais preciosos<sup>1133</sup>, portanto, parece querer evitar as marcas que o tempo inscreve no corpo, ou seja, deseja adiar e não se ver defronte à morte.

---

<sup>1130</sup> LINS, 1973, p. 25.

<sup>1131</sup> *Ibidem*, p. 32-33.

<sup>1132</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>1133</sup> *Ibidem*, p. 98.

Representada como uma dama da poesia européia medieval, dada sua inacessibilidade, Abel compara Roos, também, à geometria: “o amor de Abel por Roos é inalcançável como um amor mesclado com o inalcançável e a geometria.”<sup>1134</sup> Visto que a personagem é circular, o problema que se inscreve em sua imagem poderia ser o mesmo que afligia Dante, isto é, uma verdade que estaria oculta sob uma expressão matemática derivada da geometria e que resta, contra a vontade de saber, como número irracional. Desgastado com o comportamento evasivo de Roos ou com a impossibilidade de delimitar o Pi em termos racionais, Abel sente-se exaurido e, somando-se e intensificando este quadro, o relacionamento do suposto casal se estabelece somente na esfera da linguagem e jamais no âmbito corporal, o que se agrava com o fato de a linguagem jamais cumprir sua promessa do entendimento pleno. Destarte, o brasileiro começa a elaborar seu retorno ao país de origem consciente de que Roos, nesta viagem, não lhe faria companhia, pois, para ela, o Brasil era uma região “sáfara e inculta, embora fascinante: o fascínio de um animal subterrâneo”<sup>1135</sup>. Este bicho subterâneo não pode ser acessado em Roos como acontece com  $\infty$  no tapete, sobretudo, pelo fato de a alemã ser composta por cidades. Assim, as viagens de Abel pela Europa são explorações pelo corpo da alemã, assim como o desfrute do corpo desta se constituiria sorte de turismo cultural. Uma coisa é indiscernível da outra. Roos é somente linguagem, vidro e concreto, sinalizações de tráfego, avenidas e automóveis, castelos e casas, mercados e repartições, documentos, bibliotecas e parques, esgotos e mendigos ou, como diria Abel, uma “carne intemporal”<sup>1136</sup>, que deseja, como o projeto do engenheiro de João Cabral, estar imune ao tempo. Em uma das despedidas, no entanto, Abel beija a boca de Roos, e ela “acena com o bicho cercado de borboletas”<sup>1137</sup>. Um pouco antes, ao descobrir um certo fular, ele já entrevia a presença de animais por entre as letras, a cidade, o texto; entrevia natureza naquela cultura que lhe parecia tão exata e livre de contato. Tratava-se do manuscrito ao qual dá origem a história de Loreius e, portanto, ao próprio *Avalovara*, que o forâneo descobre em Veneza. Assim o descreve Abel:

(...) um grifo cercado de borboletas e feito de seres estranhos. Cada uma das patas é um leque de pássaros; as unhas, seus bicos. Os pássaros das patas dianteiras saem do ânus de um símio; e os das patas traseiras das bocas de animais sem corpo. Lobos, cavalos, leões, aves, pequenos monstros e a cara de um velho semelhante a Esopo, entrelaçados, rruitos com a cabeça dentro da boca de outro. A cauda de um lobo é também a do grifo. No extremo da cauda, incrustados num penacho, dois personagens idênticos, mulher e

---

<sup>1134</sup> LINS, 1973, p. 153.

<sup>1135</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>1136</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>1137</sup> *Ibidem*, p. 230.

homem. Conversam? Toda essa zoologia como que não cabe no corpo da besta fabulosa e assim e que se vêem no ar as patas traseiras de mais dois animais, as cabeças plantadas como flechas a meia altura da sua espinha: o provido de cauda (entre cão e gazela) cobre o outro (cão com cabeça de iguana). A cauda da gazela-cão (ou cão-gazela-flecha?), felpuda, termina em cabeça, com língua de víbora. O grifo tem chifres à feição de asas ou de barbatanas. Seu bico e olhos são aquilinos, bico e olhos agudos. O original, armênio, remonta ao ciclo das grandes descobertas e talvez lhes seja anterior. Roos, sorrindo, agradece e põe com gestos lentos o lenço no pescoço. Entre a pele e a blusa negra, movem-se as cores da besta e das borboletas. (LINS, 1973, 219-220)

Como a “cauda de um lobo é também a do grifo”, estabelece-se neste manuscrito um processo muito próximo daquele descrito por Zumthor: as letras, no documento basilar para para arquitetura de *Avalovara* e que remonta às descobertas do novo mundo, abrem-se às imagens, dotando o fular de forte caráter animista. Dos volteios dos sinais gráficos próprios da escrita surge um conjunto de bichos metamórficos e fanstásticos, entre os quais a divisão é de difícil delimitação e um casal, com penachos, arcos e flechas, lembrando indígenas, mostram-se indiscerníveis da natureza mitológica que o circunda. Se se considera a hipótese de que o documento precede a invasão européia das Américas teríamos, então, os resquícios de uma europa politeísta e animista, calada, posteriormente, pela interdição dos mágicos e idólatras nas cidades ideais, assim como pelo sequestro do “universal” protagonizado pela escrita, como observou Zumthor. Tal qual Osman Lins, Abel redescobre na Europa seu país de origem: e o caráter sensível (imagem) e perspectivo (os bichos como sujeitos, indiscerníveis dos homens) do fular mostra ao brasileiro, a um só tempo, com base em quais interdições se construiu a civilização e, conseqüentemente, como ele poderia se armar contra ela, posionando-se de forma crítica. A resposta, portanto, estava nos homens e mulheres portando penachos e arcos e flechas. Bom, com Roos ao seu lado, em pleno continente europeu, Abel consegue a base do romance vindouro: *Avalovara*, um bicho multiforme e de vários olhos. Destarte, ele pode deixar Roos, a quem nunca mais verá, e voltar ao Brasil.

Como contraface da Europa, ou seja, como subdesenvolvimento ou atraso em relação aquele que dita a História, estaria a vida de Abel no Recife/Olinda junto a sua família, contexto em meio ao qual ele é apresentado pelas irmãs Hermenilda e Hermerlinda à Cecília, uma de suas amantes. As velhas septuagenárias, como afirma Regina Igel, “conservam, na composição de seus nomes, o onomástico de Hermes, deus-mensageiro, figura de ligação entre o destino e os mortais”<sup>1138</sup>. Junto à Afrodite, a supradita deidade dá origem a um filho

---

<sup>1138</sup> IGEL, 1988, p. 53.

cujo nome mistura as nominatas parentais: Hermafrodite. Tratava-se, como conta Ovídio, de uma belíssima divindade que, certa vez, ao se banhar em um rio, é objeto de desejo de uma ninfa que, por sua vez, é recusada pelo belo jovem. Doravante, a ninfa se enrola “em espiral em torno da cabeça”<sup>1139</sup> de Hermafrodite e pede aos deuses que jamais chegue o dia em que serão separados. As divindades atendem ao pedido da ninfa e desta união surge “dois seres, e não mais homem e mulher, / Nenhum deles, e ao mesmo tempo, os dois”<sup>1140</sup>, diz Ovídio. A constituição deste novo ser proveniente da mistura de ambos os gêneros sendo, porém e ao mesmo tempo, nenhum deles, parece ser a mesma de Cecília, que conhece Abel por intermédio das irmãs idosas – estas figuras de ligação, como diz Igel.

Abel busca uma legibilidade na feição de Cecília, cujo rosto adensa coisas imóveis e móveis que levam o escritor a descobrir novos aspectos a cada mirada: assim, o escritor a ela se refere como um ser “duplo e ainda não decifrado”<sup>1141</sup>. Com uma face oculta à feminina, esta mulher revela seu sexo masculino a Abel, que, com surpresa, toca seu pênis “real e insólito”<sup>1142</sup>: as relações sexuais daí oriundas retomam a circularidade entre masculino e feminino que caracterizaria os relacionamentos de Abel com as amadas, segundo Antônio Cândido: ele pode ser um homem ou uma mulher, assim como sua parceira uma mulher ou um homem. Porém, a confusão entre os gêneros vai além: Cecília pode ser entendida como uma transgênero ou Abel inserido numa relação homossexual, por exemplo. Sobre este tópico, refletia o protagonista: “Ama-me, então, duplamente – mulher, homem – ou o macho difuso nela incrustado avalia-me com hostilidade? Há, neste caso, um teor de repulsa na sua entrega?”, pergunta-se Abel, que especula que “pode suceder que o macho e a fêmea cruzados em Cecília (...) amem-se de um modo absoluto, conquanto incestuoso, amor impossível aos seres comuns”<sup>1143</sup>. As indagações do escritor não são retóricas e demonstram que a confusão de gêneros em Cecília o leva a campos não explorados da *ars erótica* e de sua posição de sujeito. Por isso o ato sexual junto à Cecília como espaço do não-saber e da descoberta acabava adquirindo conotações e forças cosmogônicas. Relata Abel que tocava com “a mão esquerda, de menino, na pele raspada e no púbis castanho; com a direita, feminina, aperto o imaturo sexo invisível, dobrado para trás, oculto entre as coxas. Surge assim”, diz o protagonista, contradizendo seu enunciado sobre sua queda do paraíso, no qual postulava que ele junto à Cecília não criariam qualquer novo modo de existência, “o mundo – no mundo, eu

---

<sup>1139</sup> OVIDIO, 2003, p. 82.

<sup>1140</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>1141</sup> LINS, 1973, p. 231.

<sup>1142</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>1143</sup> *Ibidem*, p. 270.



– e com isto retorna a velha ordem imponderável que, equivocando-me, creio aplacada: ‘Vai homem, busca a Cidade.’<sup>1144</sup> A exclamação desta voz é, todavia, questionada pelo protagonista, já que o “corpo que então me exalta e que conhece o gozo (ainda ácido) da carne é meu e não. Buscar a Cidade? Onde e de que modo? Não terminou a caçada? Casal. Procura, Abel, a Cidade aqui surgida e dissolvida.”<sup>1145</sup> Fica evidente que uma cidade surgiu e se desfaz, uma vez passado o momento do êxtase. O instante, curiosamente, retoma uma ordem imponderável, impalpável, não mensurável, ou seja, em alguma medida caótica e, desta irrupção advém um mundo. Neste ritual cosmogônico-salvagem, o mundo é recriado ao passo que o sujeito cindido: Abel diz que o gozo é seu e não é. Portanto, Cecília traz a ordem, numa face, e o caos, na outra. Ela concilia contrários e não é possível “isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem”, diz Abel:

Macho e fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo. (...) Todos os meus gestos, palavras, atos – segregados e só que sou — seriam um simulacro desse amor, trespassado de ilações misteriosas. Nos códigos alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício. Um símile impõe-se, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus bifronte. Encontrando-o, adquirem as minhas relações com Cecília, assim o julgo, uma expressão insólita e mesmo assustadora. Indispensável, por enquanto, ao meu comércio com o mundo, chegar à compreensão, ainda que imperfeita, da função do caos e da sua natureza. Os dois rostos de Jano, gravados em tantas efígies monetárias, representam, leio talvez em Ovídio, um vestígio do seu estado primitivo: nas trevas onde o mundo ainda não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo, Jano, deus dos limiares – e portanto das partidas e das voltas chama-se Caos. Liga-se, simultaneamente, à ordenação e a desordem. Minhas indagações, neste caso, estão escritas em Cecília. (LINS, 1973, p. 270)

Vamos pausar esta leitura e voltar um pouco. Como colocou Regina Dalcastagnè em seu “quadro cronológico de personagens e eventos históricos de Avalovara”<sup>1146</sup> – aproximações elaboradas pela estudiosa para entender o percurso da obra –, Abel possuía uma data limite para reassumir seu emprego em um Banco no Recife – em semelhança a Osman Lins –, porém, volta antes do previsto de Paris por falta de dinheiro. Retorna, portanto, à casa da Gorda em Olinda. Trata-se de sua mãe, uma ex-meretriz retirada “da zona” pelo Tesoureiro

---

<sup>1144</sup> LINS, 1973, p. 267.

<sup>1145</sup> *Ibidem.*

<sup>1146</sup> DALCASTAGNÈ, 2000, p. 239.

com “três meninos”<sup>1147</sup> órfãos – com Abel, seriam quatro. Ela, que andava sempre com um gato com “cabeça de macaco no peito”<sup>1148</sup>, em similaridade a negra de “Conto barroco ou unidade tripartida” e seu saguim, se casa com este homem que se torna o “pai de criação”<sup>1149</sup> de Abel em Olinda. O Tesoureiro, posteriormente, morre ao ser atropelado no Recife<sup>1150</sup>. A Gorda, ao confessar que seu filho Eurílio havia falecido em um bordel e Estovam, assim como Dagoberto, não teria conseguido estabelecer qualquer rumo em suas respectivas vidas, se perguntava: “Semear tanta semente e não apanhar nada?”<sup>1151</sup>

Antes de deixar a casa da mãe em direção ao continente europeu, Abel já era casado no Brasil com Ercília que, a partir do início do relacionamento do escritor com Cecília, começa a fazer ligações anônimas em tom de ameaça ao ex-marido<sup>1152</sup>. Durante uma visita à casa das irmãs suptuagenárias logo após o retorno do estrangeiro, o escritor encontra um álbum de fotografias e se posta a examiná-lo deitado numa rede. Abel inicia uma descrição das imagens e um curioso processo se intaura na escrita: as sílabas se ausentam das palavras forçando a imaginação do leitor a completá-las ao passo que este deve, pelo exercício, fornecer uma imagem ao vocábulo inacabado. Assim se compõe o álbum fotográfico, em acordo com as palavras incompletas de Abel:

Homens de C éu e bengal , lado a lado, uma pe na estendida e o o har distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, otovel apoiado numa esa de és etorcidos; fechando graciosamente um leq entre as ãos; moças de meias n gras e longos vesti claros, grande ç branco nos cabelos, sustendo um livro com uma frol entre as páginas e os o os voltados para mim; outras em meio a pedras e almeiras reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famí s reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de al vestidos de mar , segurando um ar ... (LINS, 1973, p. 102)

O processo parece ser inspirado na poesia atribuída à Gregório de Matos, especialmente no poema “Ao mesmo por suas altas prendas” que compunha uma série de homenagens ao militar Dionízio Varreyro que ia, naquela época, à Porto Seguro conter uma rebelião. Neste poema se explora o aspecto imagético por meio da retirada de sílabas dos vocábulos, que interdita uma leitura plenamente linear dos períodos, dispostos, como temos:

---

<sup>1147</sup> DALCASTAGNÈ, 2000, p. 277.

<sup>1148</sup> LINS, 1973, p. 142.

<sup>1149</sup> DALCASTAGNÈ, 2000, p. 277.

<sup>1150</sup> LINS, 1073, p. 191-192.

<sup>1151</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>1152</sup> *Ibidem*, p. 172.

Dou pruden nobre, huma afá  
 to, te, no, vel,  
 Re cien benign e aplausí  
 Úni singular ra inflexí  
 co, ro, vel  
 Magnífi precla incompará  
 Do mun grave Ju inimitá  
 do is vel  
 Admira goza o aplauso crí  
 Po a trabalho tan e t terrí  
 is to ão vel  
 Da pron execuç sempre incansá  
 Voss fa Senhor sej notór  
 a ma a ia  
 L no cli onde nunc chega o d  
 Ond de Ere só se tem memór  
 e bo ia  
 Para qu gar tal, tanta energ  
 po de tod est terr é gentil glór  
 is a a a ia  
 Da ma remot sej um alegr  
 (MATOS, 1990, p. 320)

Poderíamos supor que o poema do baiano se destinasse a incitar no leitor uma injunção dos termos esparços correlativa àquela empregada pelo militar para colocar ordem em meio ao caos que se instaurava em Porto Seguro. As palavras que compõe a poesia são alquebradas pela ausência das sílabas situadas, por sua vez, na linha acima ou abaixo da qual se empreende a leitura e, com esta estratégia, poderia-se inferir que da letra vamos à imagem, compondo, como propôs Affonso Ávila, como “constelação gráfica”<sup>1153</sup>. Todavia, se se considera nossa leitura, teríamos o contrário: as imagens que, numa primeira mirada, são engendradas pelo poema, converter-se-iam em disposições lineares à medida em que se lê e se desvenda, semanticamente, que o poema visa agraciar um militar pela sua combatividade à balbúrdia. Forma e sentido, desta sorte, fariam um acordo ao estarem amalgamados no impeto de trazer a imagem à palavra, o alvoroço à ordem e à hierarquia, se pensarmos junto com Zumthor.

No caso de Osman Lins, temos uma abertura à imagem que, entretanto, não nos parece radical, uma vez que se deve completar o termo ausente com algo mais ou menos presumido. A exceção seria, talvez, as crianças que restam ao fim do relato, pois não é possível dizer, com certeza, como elas estão vestidas e o que portam nas mãos. A corrosão das fotografias, tornando indistintos os sujeitos que ali se apresentam, ou, como diria *Avalovara*, uma “galeria

<sup>1153</sup> ÁVILA, 1971, p. 89.

composta e descorada, onde já inclusive se dissolve a identidade dos modelos”<sup>1154</sup> permite, no entanto, que salte aos olhos do protagonista uma foto de um espetáculo circense no qual uma jovem posava com leões amordaçados: trata-se de Cecília, como informa a inscrição presente na fotografia, a saber, “Cecília não tem medo de leões”. Realça Abel que o “r” não constava no nome inscrito na fotografia, o que talvez fosse um erro de leitura seu que abre, por sua vez, uma confusão sobre a origem desta mulher, vez que há grande proximidade com o nome de sua ex-esposa. A partir de então, a menina irrompe em direção ao protagonista como se estivesse se livrando de uma jaula – tal qual as que prendem os bichos nos circos. Esclarece o narrador que Cecília seria domadora destes animais, trabalhava no serviço social de um hospital, morava em um chalé que, assim como ela, era um labirinto com uma flor geométrica no centro, além notar que seus olhos “furam sombras”<sup>1155</sup>. As crianças das fotografias quase sucumbiam às sombras, ao ponto cinza, ao desgaste das imagens e, logo após elas, Abel encontrava a imagem de Cecília, cujos olhos pareciam trazer tudo à claridade.

Ao deslindar, em uma praia, o hermafroditismo de Cecília, Abel inferia que “amando-a, o meu amor abrange numa espécie de múltipla e concreta individualidade o que em princípio é inapreensível e abstrato.”<sup>1156</sup> Bom, voltamos ao ponto inicial da nossa análise do eixo temático “Cecília entre os leões”: esta personagem, ao ser sorte de corporificação de Jano, traz em seu bojo a possibilidade de, concomitantemente, produzir luz onde há treva e caos na ribalta. O interessante é que, portando esta dialética entre invariável e variável, Cecília seja vinculada por Abel à multiplicidade, pois, se uma parte é estática enquanto a outra está em movimento infinito, há uma oscilação desta quando conjugada àquela que geraria uma variedade incessante de fisionomias, subjetividades e, sobretudo, corpos. Não é fortuito, destarte, que, como diz Abel: “Dez mil homens estão na sua carne: como no centro de um olho atônito. (...) Dez mil homens, ataviados com as suas próprias fábulas” e, por isso, diz o escritor se referindo à amada:

(...) no seu corpo, há corpos. Cecília, corpo – e, ao mesmo tempo – mundo.  
(...) Na sua carne, estável e instável, real e mágica, na sua carne transparente e muitas vezes visível (na carne de Cecília a percepção se repete, cresce em reflexos, respostas e explosões), na sua carne, simulacro da memória, a presença dos seres que haverei de amar, amando-a. (LINS, 1973, p. 196)

---

<sup>1154</sup> LINS, 1973, p. 102.

<sup>1155</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>1156</sup> *Ibidem*, p. 158.

Cecília é um indivíduo e vários seres humanos, é solitária e ao mesmo tempo um mundo inteiro, é singular e é plural. Em sua sombra há uma multidão. Assim, proporíamos que esta personagem possui uma determinada dimensão humana ou histórica devido ao fato de trabalhar no serviço social, habitar uma região pobre do país e trazer em seu núcleo os viventes humanos –  $\mathcal{V}$ , por exemplo, era composta por animais. Junto a ela, Abel diz habitar um “turbulento globo (...) povoado por homens”<sup>1157</sup> acessado pelo escritor em seu corpo. Contudo, este mesmo corpo “guarda em si inconciliáveis”<sup>1158</sup>. Como ao lado de Roos Abel experimentava uma cultura que se pretendia exaurida das marcas temporais, com Cecília ele tem acesso à comunidade humana enquanto tal que, ao portar no seu interior o incoadunável, mostra-se cindida, fraturada e, finalmente, múltipla. Abel temia, por exemplo, que o homem que habitava Cecília pudesse lhe ter ódio, assim como relata ser o encontro com os humanos que dali provinham algo distante de uma comunhão ou celebração da unidade, como temos: “liberados, passam à distância, atravessam-me. Um, dentre eles, vem e vem, desquieto, em alpercatas, a aba do panamá caída sobre a testa, escondendo o fulgor ardente e vítreo dos olhos”<sup>1159</sup>. Reflete o escritor se estes corpos não poderiam ser resultantes da fusão de sua memória com a da parceira, hipótese que logo descarta, embora o leve a se indagar se seria o povo no interior da mulher “uma metáfora imperfeita e viva da memória?”<sup>1160</sup>. Trabalhando no serviço social, cuidando dos anônimos, daqueles resguardados à margem da história oficial, Cecília realiza, sobretudo, o trabalho da memória: o resgate dos corpos sucumbidos pela violência do Estado, pela barbárie social, pelos efeitos da invasão e colonização do Brasil pelos europeus. E seu corpo retoma estes outros corpos ao presente, fazendo-lhes a justiça da própria presença, conferindo-lhes a existência que outrora lhes fora negada pela morte sem valor, desprovida de qualquer sentido em meio à burocracia estatal e aos resquícios da escravidão. Metaforizar a memória através do corpo seria, então, mostrar que ela é a força que presentifica o passado na forma de uma virtualidade para que o presente possa ser modificado, como se dava em “Conto barroco ou unidade tripartida”. Finalmente, se se pode especular que Abel está em um movimento de descida, qual seja, da cultura imorredoura e dominante de Roos aos corpos subalternos de Cecília e, posteriormente, à *animalitas* de  $\mathcal{V}$ , não podemos deixar de ressaltar que o encontro amoroso-sexual, o *contato* em seu profundo sentido com todas as parceiras liberam animais, fantásticos ou não. Quando Abel resolve experimentar a

---

<sup>1157</sup> LINS, 1973, p. 236.

<sup>1158</sup> *Ibidem*, p. 270.

<sup>1159</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>1160</sup> *Ibidem*, p. 286.

masculidade de Cecília ao demandar, com vistas sentir “o peso de ser fêmea”<sup>1161</sup>, que ela o penetre, uma biodiversidade pletórica explode no texto. São animais cujos sexos são trocados de modo a ilustrar a inversão de gênero proporcionada pelo gozo que, por sua vez, os liberta: “aranhos, formigos, efeméridos, vespos, vagaluzes, cantáridos, escorpoiãs, cigarras.”<sup>1162</sup>

O problema da comunidade humana traz uma figura de grande importância em *Avalovara*: a opressão. Em meio à ditadura militar brasileira, Osman Lins possuía consciência dos efeitos de um estado de exceção, o que se configura como uma forte preocupação nos seus escritos. *Avalovara*, contrariando qualquer ímpeto de a-historicidade de Lins, é constantemente atravessado por notícias de jornal da época, especialmente aquelas que demonstram a intensificação do caráter totalitário do Estado. Em uma praia de Olinda, junto a Cecília, eles são mobilizados por três homens aparentando serem ou policiais ou soldados e que espancam o casal de forma gratuita. Para fugir, entram juntos em um táxi cujo motorista desobedece o desejo de Abel de ir à polícia realizar uma denúncia, levando-os, por vontade própria, ao pronto socorro. Após o episódio de violência infundada, Abel ganha uma arma de sua mãe e, logo em outro momento, reflete sobre o problema: “A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado.”<sup>1163</sup> O totalitarismo confisca, além de tudo, a palavra, a possibilidade de dizer. Posteriormente, os irmãos de Cecília, contrários ao seu amor com Abel, perseguem o escritor exigindo, logo ao saberem da gravidez da irmã, que ela aborte – ao passo que Abel descobre que sua ex-mulher se matou com um tiro na cabeça e manifesta seu desejo de desposar Cecília. Ele sentia, como diz, uma “alegria suja”. Porém, em outra deambulação com a parceira pelas praias de Olinda, acompanhados por um cordeiro e um notável eclipse lunar, o que concede aspecto paradisíaco à cena, o protagonista vislumbra um cabriolé vazio guiado por um cavalo. Eles sobem juntos na carruagem e desfrutam o devaneio, até que o cavalo – o mesmo animal que destruiria a economia da natureza prevista na frase *sator arepo tenet opera rotas* –, em um movimento inesperado, corre violentamente para trás, liberando cem “leões”, como diz Abel, desarvorando o casal. Cecília é amassada pela carroça e pelo animal, sucumbindo tragicamente. Abel prova da mais absoluta desgraça, da abjeção profunda que se manifesta em suas palavras:

---

<sup>1161</sup> LINS, 1973, p. 287.

<sup>1162</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>1163</sup> *Ibidem*, p. 261.

Putá que pariu. Nada. Na cortina do quarto, o Leão morde e parte a Lua. O cavalo, ainda atrelado, debate-se nas pedras. Mundo filho da puta. O corpo de Cecília libera os seus entes: enfermos e famintos, gente sem vez, que a sua compaixão – também morta – procura resgatar. Rodeia a Terra um hálito hediondo de peidos, de cus arrombados e sujos. Estou ajoelhado ante o corpo sem vida de Cecília (adeus, tardes felizes e filho que não tenho!) e sondo os seus arcanos, sua prodigiosa substância. Um círculo de papas, nus, as mitras inclinadas sobre um poço, os sedenhos voltados para o Sol, vomitam no abismo. A vida: merda e breu. A grande roda, com seus inúmeros guizos, enferrujada e com fitas de crepe voando entre os raios, sai do mar e vem girando em minha direção. Futuro e sonho, certeza e segurança, projetos engendrados na inciência, fodam-se. Esfarrapados, doentes, trôpegos (surgem de onde?), deixam o corpo de Cecília como quem deixa uma cidade empestada. Uma nuvem de pássaros escuros, vindos do mar e multiplicando-se nos ares, cobre por um momento o Sol e uma noite breve, ilusória, escurece a praia e o mar. Freiras centenárias, de hábitos arregaçados, enfiam lixo e bosta nas tabacas sangrentas. Um velho, de cócoras, se esporra na mão. Estou ante Cecília e no seu âmago. A roda passa por mim, refazendo o trajeto da tarde jubilosa em que Cecília e eu, com o pastoril, seguimos de mãos dadas pela praia. Mordo os ovos do engano e cuspo-os, mastigados. Porra! Santas velhas, de chifres nos peitos, os brancos pentelhos negreando de chatos, trepam com jumentos, com bodes, urrando orações negras. As pastoras, enrugadas, sujas, batem pandeiros feitos com couro de culhões, as bocas arrolhadas com caralhos. Destino puto e amargo. Todos se vão. Numa trilha, a passo, de costas para mim, vai o cavaleiro solitário, assoviando. Entra numa zona sombria. Onde as criaturas de números na testa? Não os vejo e os entes desvairados já não estão por perto. Sugue outra vez o mundo a imensa boceta que o pariu. Os dentro de Cecília estão vazios e as ondas vão arrastando para o mar o cavalo atrelado. O mar devora o lugar onde Cecília morre. Ao longe, dois vultos aproximam-se correndo. Meu pai, de pé a meu lado, espera por mim. Percebe, afinal, que não irei, faz um gesto e afasta-se. Para onde, não sei. Levanto-me, olho em redor, vejo-me só. Então, fico de quatro pés, ponho a testa no chão, enfio os dedos nas beiradas do sedenho, e brado, cago, brado, clamo para o mundo, puto, soluçando, puto da vida, falo pelo rabo, blasfemo pelo rabo, entre os dentes do cu que a terra come, cago no chão com a boca, todo eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras, dentro da morta, nem eu próprio as reconheço, estranhas, falar é nada e ninguém mais me ouve, eu não me ouço, ninguém mais, ninguém. O mar bate nas pedras. (LINS, 1973, 313-314)

A pastoral idílica chega ao termo como violência e tragédia, abjeção e negatividade, enquanto o tempo – agora inserido na vida das personagens – e a natureza continuam: “o mar bate nas pedras”. Diante da desgraça Abel se torna sorte de sátiro barroco, maldizendo santas, freiras, papas e velhos, recusando o olhar do pai, abusando do mais baixo linguajar, dando espaço a toda sorte de torpeza, indeciso entre o ímpeto de tentar traduzir seu horror, tristeza e revolta, e o puro falatório com vista contaminar o mundo daquilo que o fere – ou, deve-se considerar, sem nenhum objetivo pré-estabelecido, isto é, uma vozearia enquanto despesa do excesso que o habita nesta hora. A compaixão de Cecília pelos “ninguéns da cidade”, para

usar a expressão do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, esvazia-se, enquanto os corpos degradados daqueles que habitavam seu organismo o abandona em exílio. Abel, pouco antes da morte da amada, havia lhe mostrado seu primeiro conto completo: porém, tudo termina como catástrofe. Como ele diz, “a certeza e a segurança” estão destruídas quando postado defronte à morte da mulher, igualmente os “projetos engendrados na inciência”, como aqueles a que se referia o algoz de Z.I. com o objetivo de descobrir as obras do destino: o modelo de amor afunda junto com o ideal estético. O padrão renascentista se dissolve no mau gosto barroco, a comédia dantesca em pensamento trágico, para ficarmos com a expressão de Robbe-Grillet; o ideal em um real indizível e intraduzível, de noites ilusórias e pássaros negros. Estes não metaforizam, mas são desdobramentos, imagens que irrompem da superabundância de sofrimento do escritor, por meio do qual ele se torna patético, patológico, passivo, afetado pelo mundo circundante, experimentando as trevas onde se deleitava com o azul, o azul, o azul do céu de uma praia de Olinda. Desfaz-se a clareza, resta a escuridão dos animais alados: a vida é dejetivo e sombra – litoral.

Abel, no entanto, continua vivo, e sua descida prossegue: Roos, talvez como irônica referência à Beatriz de Dante – uma versão contemporânea da dama dantesca? –, inacessível e intemporal, Cecília, corporal, social e subalterna e, finalmente  $\heartsuit$ . Esta se depara e recupera, logo nos primeiros encontros com o pretense escritor, com um manuscrito de Abel chamado “A viagem e o Rio”, que poderia ser seu primeiro livro ou mesmo o conto que ele comunicava a Cecília ter terminado. Se não podemos dizer que estamos em uma linha temporal progressiva, o eixo temático “Abel e  $\heartsuit$ : encontros, percursos, revelações” intensifica o engendrado pelos outros. A multiplicidade que experimentava no contato com a hermafrodita – e mesmo com Roos, quando ele a beijava de maneira singela e quase tímida – se difere em grau quando da relação com  $\heartsuit$ : a primeira frase do seu conto, por exemplo, assim diz: “Vi? Vejo: o tempo e o tempo, as duas faces. Tempos. Vejos e aflijo-me: não tenho meios para expressar. Entretanto, mesmo sabendo ser inúti, devo tentar – um sinal –, pois ver e não dizer é como se não visse. Um sinal.”<sup>1164</sup> Abel está frente a um tempo explicitamente múltiplo e, como pretende dar a ver esta multiplicidade inicia a escrita, pois, segundo o escritor, as narrativas, assim como os eclipses, visam juntar fragmentos esparços. De tal sorte, ele, provindo do Nordeste e  $\heartsuit$ , do “Centro-Oeste do Brasil”<sup>1165</sup>, encontram-se para ver, juntos, o obscurecimento de um astro pelo outro, momento no qual o escritor dá testemunho da feição da terceira amada. O rosto de  $\heartsuit$ , assim como um eclipse, oculta um outro ser:

---

<sup>1164</sup> LINS, 1973, p. 35.

<sup>1165</sup> *Ibidem*, p. 36.



(...) obstinado, multiplicador, jacente, dilacerado, rumoroso, enigmático e que me contempla de outra clave do tempo, açulando minha inclinação por tudo que gravita, como os textos, entre a dualidade e o ambíguo. Presidem este encontro o signo da escuridão – símile de insciência e do caos – e o signo da confluência: germe do cosmos e evocador da ordenação mental. Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a conjunção da simetria e das trevas. *Marechal Costa e Silva apóia o voto indireto*. (LINS, 1973, p. 36)

O texto, portanto, não seria, talvez como fosse a escrita, uma fixação do que se vê, uma vez que ver sem dizer seria, segundo o livro de Abel, “como se não tivesse visto”: o texto se inclina à ambiguidade, à dualidade, à inconsistência, e isto se mostra estimulante para o escritor, que possui, é preciso lembrar, um projeto fundado na insciência. Texto, eclipse e rosto de ☺ portam, assim como o corpo de Cecília, uma multiplicidade advinda da confluência entre ordem e caos. Um problema arquetípico? Definitivamente, não. Como vemos no trecho supracitado, um enunciado de noticiário atravessa a descrição que Abel realiza do rosto da amada e no qual se sublinha a derrocada da democracia brasileira nas mãos dos militares. Exatamente por isso, no fragmento subsequente, “R 8”, ao estar junto de ☺ no cais em “T” da cidade de Ubatuba, Abel propala que “o modo exasperado e ostensivo como a opressão venera a Ordem faz-me supor que disfarça uma filiação ao Caos”, pois “a ordem, para o opressor, é um reflexo degenerado das leis que regem o Cosmos: rigidamente concebida, tende à petrificação.”<sup>1166</sup> A positividade de uma pretensa ordem absoluta esconderia sua origem na sombra, e sua vontade de construir uma regra eternamente cristalizada produziria uma negatividade, uma violência absurda, o caos puro. Ela é, desta maneira, uma determinada posição que os sujeitos adquirem e não uma verdade que funda a história, podendo ser exemplificada, no caso brasileiro, pelo governo militar, que assassinou, torturou e intensificou o caos e a injustiça social do país sob a justificativa da manutenção da ordem. A crítica de Lins à ordenação e ao desejo de simetria e perfectibilidade é, logo, evidente, assim como o era no momento da reflexão sobre a cidade perfeita e seus muros, não fortuitamente criado por militares. No trecho destinado à crítica da ordem, um narrador impessoal toma palavra e diz que “as narrativas constituem simulacros de uma ordem que intuímos e da qual somos nostálgicos.”<sup>1167</sup> Subsequentemente, Abel dá as mãos à ☺ e, “com as águas tornando imponderáveis os (seus) nossos corpos”, eles correm “lado a lado”, “imitando essas sequências de cinema nas quais a câmera lenta, arrancando os personagens ao

---

<sup>1166</sup> LINS, 1973, p. 48.

<sup>1167</sup> *Ibidem*.

compasso normal de suas vidas, assinala instantes singulares.”<sup>1168</sup> A comunhão é o inefável, o atar é o desorganizar, o amor é o paradoxo – e este segue, também, através de uma exortação da ordenação a ser recuperada justaposta à imensurabilidade que toma conta do texto intermitentemente, configurando determinada ironia formal de Lins.

Abel, durante os sucessivos encontros com  $\mathcal{O}$ , submerge paulatinamente nos problemas circunscritos ao ofício da escrita, ou seja, esboça uma teoria da literatura. Em uma determinada passagem na qual vislumbra a amada, ele diz: “vejo, como se os reflexos das águas penetrassem-na, pontos luminosos, roxos, verdes, brancos, não simples reflexos, signos. (Letras?)”<sup>1169</sup>. O pensamento acerca da *práxis* literária é, portanto, correlativo à intensificação da relação amorosa com  $\mathcal{O}$ , uma vez que, como já ressaltamos, esta personagem nasce uma segunda vez enquanto linguagem, o que possibilita que seu corpo seja composto não apenas por animais, como, também, por letras. Talvez esta coincidência entre letra e corpo o leve a inferir que “os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais”<sup>1170</sup>: se o mundo existe apenas enquanto contactado, imaginado, narrado ou desenhado por nós, ele pode ser sorte de livro por vir. Porém, a narrativa é suscetível às idealizações, o que não significa que elas se solidificarão – há restos entre uma esfera e outra. Abel, como vimos, percorria a praia junto a um cordeiro, esboçando uma cena ideal em acordo com a tradição monoteísta, quando Cecília morre em decorrência do acaso. Com  $\mathcal{O}$ , ele presume que, como deve organizar as palavras desordenadas para dar nascimento à escrita, a clareza e a simetria, associadas à composição do ambiente em acordo com as formas geométricas, seriam desejáveis ou mesmo possíveis. Ao encontrar  $\mathcal{O}$  mais uma vez no cais em “T”, ele descreve o que vê: “rege os pescadores e os demais elementos da cena – as silhuetas delgadas dos postes a um lado e outro do T, as pedras de atracação fincadas junto dos postes –, rege tudo isto um ritmo preciso e claro, uma simetria que, sabemos, o acaso nunca oferece e que os leves desequilíbrios existentes fazem ainda mais tensa.”<sup>1171</sup> Embora haja regras neste cenário, como diz Abel, a “simetria não é perfeita.”<sup>1172</sup> Em outro momento, por meio de passos errantes, o casal desembarca em “uma esfera de milagres, onde os fragmentos se ajustam e refaz-se o uno. Nosso espanto”, diz ele, “é justo e legítima nossa ebreiz. Este frágil equilíbrio (...) vai inclinar-se e tombar, sabemos, e nunca mais”<sup>1173</sup> voltará a

---

<sup>1168</sup> LINS, 1973, p. 48.

<sup>1169</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>1170</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>1171</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>1172</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>1173</sup> *Ibidem*, p. 108.

aparecer. “Coordena-se”, por este modo e ao atingir instantes como os supracitados, “um texto, geométrico, dentre inumeráveis letras desconexas”<sup>1174</sup>, diz o escritor. É visível que estes instantes de perfeição formal – fortemente embebidos de moral cristã do milagre e da pureza, assim como do deus geometra dos pitagóricos – são, cuidadosa e delicadamente, minados por pequenas informações que desarticulam a plenitude ou a certeza destes acontecimentos. No primeiro caso, por um motivo óbvio: se a simetria não é perfeita, se há desequilíbrios, quer dizer que o objeto não é simétrico. No segundo exemplo, Lins diz do caráter erradio dos passos que os levam ao cais e, posteriormente, salienta haver sorte de embriaguez em Abel e ∞. A paridade conquistada ali é frágil – tal como os passos de um bêbado? – e jamais resiste ao tempo. Talvez por estas características do espaço ideal – tal qual aquele que sonha a civilização –, ou melhor, pelas falhas que atravancam sua plena conformidade, escritor enceta uma série de questionamentos: “Por que entendo que esta unidade melodiosa ante nós organizada terminou ou declina para o fim? (...) Pergunto, entretanto, como ante um desperdício e certo da negativa: ‘Isto é tudo?’”<sup>1175</sup> As indagações o levam a notar que todas as figuras do cais são petrificadas, como as gaivotas, que são transparentes e imóveis. O cais em “T”, símbolo, assim como o paraíso, da idealidade, mostra-se sem vida, fenomenológico, inanimado – e jamais resiste ao tempo, do qual nada é exterior. De todo estes problemas, Abel parece retirar o procedimento de sua escrita, que se adensa e poderia ser resumidos com o seguinte trecho:

– Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas – pela sua índole secreta – da linguagem e assim do conhecimento. Existem, mas veladas, à espera da nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes, rápidas passagens –, alcançar o cerne do sensível. O combate quase corporal que sustento com a palavra liga-se a essas perfurações. Um esforço no qual venho amestrando aptidões mais ou menos embotadas; e para o qual, inclusive, convergem as pausas de sombra, os intervalos em que — sem realmente ver e sim apenas revendo – caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio. (LINS, 1973, p. 223)

Abel afasta-se, definitivamente, da clareza que vislumbrava no cais em “T”, uma vez que esta o leva à frieza, optando, então, por combater corporalmente as palavras produzindo, nelas, perfurações, sombras, pausas, ou seja, tudo que está por detrás do conhecimento –

---

<sup>1174</sup> LINS, 1973, p. 108.

<sup>1175</sup> *Ibidem*, p. 122.

aquilo que confere a condição de sujeito<sup>1176</sup>. Desancado desta posição, ele chega a um estado intermediário, qual seja, o próprio sensível, no qual o mundo que se revela na escrita está sempre entre ela e a ideia, em um sítio intermediário entre o revelado e o abstruso, ou seja, a palavra advém imagem. O procedimento empregado para descrever o álbum de fotografia encontra, aqui, sua formulação originária. Ele deve ser engendrado de maneira que permita que a escrita não deixe de fornecer alguma legibilidade ao receptor, ou seja, que possua, como quer a civilização, a possibilidade de comunicação, malgrado em sua outra face – como o rosto de Cecília ou de  $\mathcal{V}$  – esteja aquilo que descobre: aspectos insondáveis do real, que garantiriam sua compleição selvagem. Apenas tendo isto em consideração poderíamos melhor compreender o que se sucede quando do amor de Abel com  $\mathcal{V}$ : entrar no corpo dela é encarar, jogar, combater as palavras, ato que, não fortuitamente, libera os animais – e, ao amá-la, ele aprende a escrever como artista. A escrita como estabelecimento de um texto artístico e o sexo/amor procedem como um dispositivo que, por meio de uma organização, dão a ver, também, uma instabilidade. Finalmente: produz-se uma imagem dotada de sombra, por meio da qual a vida explode e as coisas são criadas pelo contato de caos e ordem, negativo e positivo. Tal praxe é gradual na relação de Abel com as amadas e encontra seu ponto alto junto à  $\mathcal{V}$ : por isso, ao lado dela, seu livro sobre o Rio começa a ser escrito.

A biodiversidade oriunda do erotismo com  $\mathcal{V}$  permite Abel articular o embate entre cultura e natureza em sua teoria da literatura, pois o texto é a obtenção da experiência corporal (selvagem, negativa) da imagem através da linguagem escrita. Com isto, sela-se a radical cisão de Lins com qualquer compreensão que reduza o estado de natureza à pura violência, como queria Jung. Pelo contrário, Abel reconhecia que havia “textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível)”, o que quer dizer, segundo o escriba: “textos

---

<sup>1176</sup> Este exercício é, talvez, encenado pela primeira vez quando ele está ao lado de Roos, como temos: “(...) ao mesmo tempo, flui da sua pele, como se muitas velas a iluminassem de dentro, um esplendor - talvez a expressão visível do que sonho encontrar na Cidade, de maneira concreta, assim unindo a expressão e o seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares - vida.. ave.. uva.. sonho.. hoje.. ver - as letras esparsas, ainda não unidas, da palavra vinho, mais tarde a palavra vinho.. antes que existisse o vinho - e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver.ao mesmo tempo, flui da sua pele, como se muitas velas a iluminassem de dentro, um esplendor - talvez a expressão visível do que sonho encontrar na Cidade, de maneira concreta, assim unindo a expressão e o seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares - vida.. ave.. uva.. sonho.. hoje.. ver - as letras esparsas, ainda não unidas, da palavra vinho, mais tarde a palavra vinho.. antes que existisse o vinho - e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver.” (LINS, 1973, p. 93)

não contaminados pela opressão.”<sup>1177</sup> A manutenção, portanto, de uma origem vazia, das faces ocultas e selvagens da palavra seria uma libertária resistência à tirania, para impedir que esta, ao se tornar norma, possa se apossar de “um modo absoluto do mundo moral”, infiltrando-se “nos ossos” e invadindo “tudo”<sup>1178</sup>. É exatamente isto que está sendo construído no Brasil com o apoio do Marechal Costa e Silva ao voto indireto – logo, este governante iria decretar o Ato Institucional Número Cinco –, mostrado por *Avalovara*, ou seja, que ao tornar o regime de exceção uma regra, o mundo moral e todas as esferas da existência se reduzem ao totalitarismo. Por isso Abel é explícito em salientar que não será impassível à política e à história: se a elevação de espírito do escritor, com vista “defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador”<sup>1179</sup> implique indiferença, sobreposição completa do espírito à vida ordinária, o protagonista, deste projeto, torna-se alheio. Ele diz: “Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: ‘A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos.’ Não, não serei indiferente.”<sup>1180</sup> O que visa o protagonista com este argumento? Tornar mais uma vez patente o fato de que “a expansão, a pureza e a soberania da vida espiritual” podem ser compatíveis “com a opressão”<sup>1181</sup>, pois o autoritarismo permite, como diz, “grandes percursos do espírito.” E finaliza com uma ironia: “máquinas poderosas ampliam em todos os sentidos o alcance das sondagens em torno do eclipse”<sup>1182</sup> – tudo será revelado, toda negatividade transformada em positividade.

Todo este trabalho intelectual de Abel retoma e intensifica o que se fazia visível em “Conto barroco ou unidade tripartida”: a barbárie, nesta narrativa, era um fruto da mais extrema burocracia, oriunda, por sua vez, do amor à ordem. Como, no conto de *Nove, novena*, nenhuma personagem restou incólume ao horror advindo da absoluta racionalidade, em *Avalovara* a “máquina da opressão” alcança Abel, como ele confessa à ☺, “através das paredes e da carne”<sup>1183</sup>, nas quais se torna operante. A parceira responde ao escritor com uma curiosa dissertação acerca de uma estranha figura: o Iólipo. Trata-se de uma criatura inventada por Osman Lins com o intuito de resumir o que, para ele, seria “o mal”, que começa a ser desenhado em “Conto barroco”. ☺ salienta que poucos médicos “ocupam-se do Iólipo”, o que faz com que os pais só tenham consciência de que trouxeram ao mundo “uma

---

<sup>1177</sup> LINS, 1973, p. 330.

<sup>1178</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>1179</sup> *Ibidem*, p. 354

<sup>1180</sup> *Ibidem*.

<sup>1181</sup> *Ibidem*, p. 341.

<sup>1182</sup> *Ibidem*.

<sup>1183</sup> *Ibidem*, p. 260.

singularidade quando a criança chega aos doze ou treze anos. Pormenor inexplicável”, diz a parceira de Abel, “não há iólipos do sexo feminino. Todos são machos.”<sup>1184</sup> Estas criaturas “nunca têm irmãos mais novos que eles” pois “tornam para sempre estéril o ventre onde são gerados”<sup>1185</sup>, além de serem igualmente “estéreis, como corrente negativa que surge em série para encerrar o ciclo humano.”<sup>1186</sup> Com o desenrolar da narrativa, descobrimos que Olavo Hayano, com quem ☉ é obrigada a casar e que, posteriormente, assassina ela e Abel, é um Iólipo. Um militar, venerador da ordem que, naquele momento, tomava o poder e instaurava um estado de exceção no Brasil. A bela imagem da civilização e sua positividade se encerra, portanto, na imagem abjeta de um militar assassino, como acontecia em “Perdidos e achados”.

Regina Dalcastagnè entende que Hayano não seria símbolo do “mal” ou do “inferno”, pois não compartilha da potência disseminativa, isto é, criativa, que o caos e a escuridão concederiam. Como representante da ordem, o militar seria, portanto, uma “reação negativa”, destruidora e contrária à “imaginação”<sup>1187</sup>. Desta sorte, a estudiosa ressalta certa importância da negatividade em *Avalovara* o que a leva a considerar que “negar o caos é impor uma ordem, sujeitar os homens a uma escolha já feita, impedir que novas criações realizem.”<sup>1188</sup> Entretanto, ao avaliar toda a empreitada de Abel, exercício que também nos colocamos aqui, Dalcastagnè propõe um sentido igualmente ontológico para o percurso do protagonista osmaniano afirmando que, “em meio à ambiguidade”, Abel “vive o conflito primordial do homem – sua eterna luta contra a reversibilidade do tempo, contra a mortalidade.”<sup>1189</sup> Este movimento estaria no cerne da condição humana pois, baseando-se em Hannah Arendt, Dalcastagnè postula que “os homens são as únicas coisas que morrem porque”:

ao contrário dos animais, não existem apenas como membros de uma espécie cuja vida imortal é garantida pela procriação. A mortalidade dos homens reside no fato de que a vida individual, com uma história vital indetectável desde o nascimento até a morte, advém da vida biológica. Essa vida individual difere de todas as outras coisas pelo curso retilíneo do seu movimento que, por assim dizer, intercepta o movimento circular da vida biológica. É isto a mortalidade: mover-se ao longo de um linha reta num universo em que tudo o que se move o faz num sentido cíclico. (ARENDR *apud* DALCASTAGNÈ, 2000, p. 20)

---

<sup>1184</sup> LINS, 1973, p. 260.

<sup>1185</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>1186</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>1187</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>1188</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>1189</sup> DALCASTAGNÈ, 2000, p. 20.

Frente à interceptação que a vida natural cíclica propõe em uma individual, contínua e qualificada pela linguagem a ponto de poder se tornar narrativa, “só restaria aos homens sua potencial capacidade de produzir obras que”<sup>1190</sup>, diz Dalcastagnè citando, doravante, Arendt, “mereceriam pertencer e, pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade, de sorte que, através delas, os mortais possam encontrar o seu lugar num cosmos onde tudo é imortal exceto eles próprios.”<sup>1191</sup> Abel seria, portanto, “a consciência angustiada desse fato” e a “imagem da linha reta que intercepta o movimento circular poderia estar refletida no plano da obra em *Avalovara*, onde o curso retilíneo do quadrado é que é interrompido pela espiral.”<sup>1192</sup> O primitivismo seria artífice que intensifica a citada consciência de Abel pois sua busca pela Cidade de ouro, assim como as personagens Julius Heckthorn, ☉, as velhas septuagenárias, tentariam abolir, tal qual os selvagens, o tempo ordinário para participar da eternidade. “*Avalovara* faz parte dessa tentativa de realizar algo mais permanente que a própria vida, mas é também uma profunda discussão sobre tal objetivo”<sup>1193</sup>, pondera Dalcastagnè. Devemos levar em conta que Hannah Arendt parte de uma divisão que supõe encontrável no pensamento aristotélico segundo a qual “a principal característica dessa vida especificamente humana, cujo aparecimento e desaparecimento constituem eventos mundanos, é que ela é plena de eventos que no fim podem ser narrados como uma estória (*story*) e estabelecer uma biografia; era essa vida”, segue Arendt, a “*bios*, em contraposição à mera *zoé*, que Aristóteles dizia ser”<sup>1194</sup>, conclui, “de certa forma, uma espécie de *práxis*”<sup>1195</sup>. Daí Agamben retira esta divisão, ainda que Heidegger, também professor de Arendt, tenha notado sua inexistência. Portanto, a linguagem retira da *zoé* uma “história suficientemente coerente para ser narrada”, o que não seria possível, entretanto, com o trabalho (*laboring*), pois este seria uma repetição esvaziada de sentido que leva à finitude sem biografia, sem história e, poderíamos inferir, sem “eu”, pois a cisão com o ciclo biológico se encerra no estabelecimento, pelo indivíduo, da consciência de si. Assim, deveríamos contrapor ao trabalho uma a atividade da obra (*working*), que traz a vida natural à durabilidade do sujeito, suas realizações. Por isso Arendt interpreta o hedonismo, “doutrina que afirma que somente as sensações corporais são reais”,

---

<sup>1190</sup> DALCASTAGNÈ, 2000, p. 21.

<sup>1191</sup> ARENDT *apud* DALCASTAGNÈ, 2000, p. 21.

<sup>1192</sup> DALCASTAGNÈ, 2000, p. 21.

<sup>1193</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>1194</sup> ARENDT, 2010, p. 120.

<sup>1195</sup> ARISTÓTELES *apud* ARENDT, 2010, p. 120. O interessante seria notar que a noção de *poiesis* diz, justamente, de uma *práxis*, da prática por excelência, posta enquanto tal. É longo o debate sobre o termo, e, por isso, deixamos como indicação o texto de Jean Luc-Nancy sobre a poesia: Cf. NANCY, 2005.

como “forma radical de um modo de vida não político, totalmente privado (...)”<sup>1196</sup>. À esta forma de vida corresponderia o poder de governar, circunscrito ao lar e, portanto, parte de uma esfera pré-política: na outra face estaria a *polis*, espaço no qual “todos eram iguais”<sup>1197</sup> – aqui, a filósofa não faz menção direta nem à Aristóteles nem à Platão.

Nossa leitura procede em sentido contrário devido, sobretudo, à relação de Abel com a obra (*work*): nela, ao invés da durabilidade, o escritor vê a possibilidade de realizar a configuração corporal do indizível, que resta enquanto tal nesta reconfiguração perpetrada pela construção do texto literário. Não obstante, Abel propõe a permanência desta negatividade que, não fortuitamente, denomina selvagem, para que ela resista ao poder, ou seja, àquilo que transformaria toda dúvida, indeterminação e vacilação (do “eu”, inclusive, contrária, por sua vez, às técnicas de si) em uma história positiva concernente a um sujeito delimitável, assim como as máquinas procederiam com os eclipses. Decerto que o protagonista sai pelo mundo em busca do Sentido, ou como herói que anda para trás à procura do eu perdido, como o menino de “O pássaro transparente”: porém, é visível que ele não o encontra, assim como realiza uma dura crítica do lugar ideal messiânico – que é também o sentido final –, além de elaborar, na ocasião do paraíso, um vigoroso elogio das sensações corporais, da perda de si no erotismo, como ressaltamos. Se, como diz Dalcastagnè, o “curso retilíneo do quadrado é que é interrompido pela espiral”, deve-se notar que o princípio feminino espiralado, cujo fim não se discerne do início, anima, transforma e dá vida ao “claro e evidente” que, como dizia Abel, deixava-o frio. Não se trata de demandar a inexistência de toda história ou biografia, ou seja, de toda e qualquer forma de *qualificação da vida nua*; Cecília, por exemplo, é prova do quanto a memória dos desvalidos era importante à Lins. A questão passa por diversas instâncias: primeiramente, entender a própria memória como irrupção dos afetos, do sensível, como acontecia em “O pássaro transparente” e com Cecília e, talvez este seja o significado de ela ser composta por corpos, abrigados em seu próprio corpo. Segundo, questioná-la em sua redução à linguagem enquanto ímpeto totalizante, o que permite que os militares, por exemplo, dêem a versão do que se passou no Brasil e continuem a manter os cadáveres insepultos. Por outro lado, ao contrapor o pensamento trágico à epopéia que narrava, por sua vez, os grandes feitos dos heróis, Lins opta por uma história irresoluta e inscrita no tempo, fortificando, junto ao erotismo com  $\heartsuit$ , o caráter processual e inacabado de

---

<sup>1196</sup> ARENDT, 2010, p. 139.

<sup>1197</sup> *Ibidem*, p. 39. Se se entende a leitura de Arendt como uma proposta, ou seja, de que a política deveria ser o lugar no qual os homens são iguais, ao contrário do governo da casa, aderimos sem resto a ela. No entanto, é importante sublinhar que não foi desta forma que se constituiu a política no ocidente para revelar os problemas que isto traz.



sua empreitada, em acordo, por exemplo, com a noção de travessia que João Guimarães Rosa aplicava em *Grande sertão: veredas*. Ou seja, o problema é uma ética da representação, principalmente se esta se coloca como qualificação de toda vida. Ainda, deve-se pensar que o pernambucano, com as pausas e sombras, deseje manter a história também como por vir, convidando o leitor a inferir sobre ela, trazê-la ao corpo e reiventá-la através da ambiguidade e dualidade do texto, como queria Abel: eis aí, portanto, sua ética, pois a memória aqui não é retomada do arquétipo, mas o futuro estabelecido pelo advento da sombra primeva, criação.

A consciência deste herói fracassado, de fato, denota angústia pela possibilidade ou não do sentido, do eu, entanto, a nosso ver, esta angústia é assumida, transfigurando-se em crítica política, alegria da perda de si no erotismo, e, sobretudo, substituição da qualificação da vida natural pelo contato, pelo afeto – com os bichos, com o mundo. Dizendo de outro modo, de uma crítica zoopolítica passamos à biodiversidade que é angariada, entretanto, da mesma forma como Lins fazia defronte ao *cogito* cartesiano ao qual recorria Husserl e, por consequência, os novos romancistas: pela multiplicação da linguagem, pelo excesso de ponto de vista. Avalovara, o nome de um animal, é o nome do livro, baseado, por sua vez, em um manuscrito em forma de bicho no qual Abel dizia haver toda uma “zoologia”. Avalovara é o animal que olha Abel, e, como diz Derrida, “pensar começa, talvez, aí”<sup>1198</sup>, nesse vazio em que a interpelação do animal joga o eu. Lins, em “Achados e perdidos”, tornou literatura, ou seja, em texto sensivelmente experienciável, a história geológica da terra, retirando-a da esfera do *logos*. O escritor nos leva ao contato com as coisas, com os animais, com a natureza, com o ambiente, mediando-o com imagens dotadas de sombras, a partir da qual os próprios leitores poderão reinventar este mundo. Enfim, transporta-nos a uma natureza desconhecida, como diria Deleuze e Guattari, a uma terra por vir. Talvez por seguir o exemplo da mitologia selvagem à qual Gusdorf evoca sua diatribe, ao afirmar que ela seria um “pensamento pré-categorial” e, “ao mesmo tempo, demasiadamente subjetivo e objetivo demais”, sendo a expressão de “um subjetivismo intemperante que se cristaliza objetivamente ao nível do exemplarismo mítico.”<sup>1199</sup> Ou por ter levado em conta as palavras de Blanchot, para as quais “é pela sombra que se toca o corpo”<sup>1200</sup>, abrindo as coisas para tornar sensível “o que está para além do corpo”<sup>1201</sup> por meio de uma palavra estabelecida “como uma fissura pela qual se expande a invisibilidade”<sup>1202</sup>.

---

<sup>1198</sup> DERRIDA, 2002, p. 57.

<sup>1199</sup> GUSDORF, 2003, p. 121.

<sup>1200</sup> BLANCHOT, 2013, p. 82.

<sup>1201</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>1202</sup> *Ibidem*.

#### 4.2. FORMA, ESPIRAL, O NATIVO:

*Tal uma horda feroz de cães famintos,  
Atravessando uma estação deserta,  
Uivava dentro do eu, com a boca aberta,  
A matilha espantada dos instintos!*

*Era como se, na alma da cidade,  
Profundamente lúbrica e revolta,  
Mostrando as carnes, uma besta solta  
Soltasse o berro da animalidade.*

(...)

*Foi no horror dessa noite tão funéria  
Que eu descobri, maior talvez que Vinci,  
Com a força visualística do lince,  
A falta de unidade na matéria!*

(...)

*A alma dos animais! Pego-a, distingo-a,  
Acho-a nesse interior duelo secreto  
Entre a ânsia de um vocábulo completo  
E uma expressão que não chegou à língua!*

Augusto dos Anjos, *As cismas do destino*.

#### **I. Natividade de ☺: Avalovara e Quarup, o erotismo contra a máquina do mundo.**

Logo ao início do eixo temático que visa traçar a “História de ☺”, ou seja, a sua biografia, há uma reflexão desta personagem acerca da noção de vida. Diz ela que, malgrado seja a existência humana inconclusa, a vida não poderia ser entendida como “um poliedro incompleto do qual a morte é o último lado”, pois esta figura geométrica, para representar fidedignamente a existência, “move-se e suas faces e arestas proliferam, crescem conosco, mais ou menos brilhantes”, de modo que os lados “se trespassam”, uns em outros se refletem e “assim é com todos e mais ainda comigo” que possui, por fim, “vida dúplice, duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos”<sup>1203</sup>. Ela se pergunta, ainda, se seria possível aglutinar sua inteira existência num só instante – ou instantes, pondera –, ao que responde não haver “instantes”, pois, “o que assim denominais é a vossa própria vida, poliedro de inumeráveis faces transparentes” que “são o que instantes nos parecem, um destes contemplai, uma destas faces, e vereis ser impossível ignorar as outras.”<sup>1204</sup> A personagem aparenta rejeitar uma concepção retilínea – ou mesmo cíclica – da existência humana, assim como questionar a eleição de momentos puros da vida passada e desvinculados dos demais (a

---

<sup>1203</sup> LINS, 1973, p. 22.

<sup>1204</sup> *Ibidem*

ideia da possibilidade de existência de um instante impermisto parece rechaçada) para que, por meio de um processo metonímico, realize-se uma biografia das grandes passagens e feitos. Como o outrora vivido é sempre posteriormente apresentado,  $\mathcal{V}$  parece estar em meio a um questionamento muito próximo daquele que Abel desenvolvia em sua teoria da literatura, uma vez que a ela interessa, igualmente, um conhecimento especulativo acerca da representação. Hannah Arendt reivindicou a postulação da vida como *story*, ou seja, plena “de eventos que no fim podem ser narrados como uma estória”<sup>1205</sup> minimamente coerente: o que  $\mathcal{V}$  parece escrutinar, entretanto, é que sua vida, assim como a existência em geral, é recheada de duplicidades, de ambiguidades que a concede, doravante, aspecto múltiplo que deve constar, por sua vez, em sua apresentação enquanto linguagem, ou seja, em seu segundo nascimento. Desta maneira, o sensível, o corpo e seus afetos jamais estão excluídos da biografia.

Outra questão que se coloca ao princípio deste eixo temático é, ironicamente, o problema da ausência de origem, ou seja, a sombra do arquétipo. Diz o texto que o caráter remoto e arcaico do corpo de  $\mathcal{V}$  é tamanho que levou seus pais a deslembrar o significado ali presente, exatamente como se dá com um texto, que serve, por sua vez, de exemplo para a personagem explicar sua desabitada progênie: “transmitem-no (seu corpo) 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 o outro, enquanto a língua original se desvanece.”<sup>1206</sup> Mostrou West, em passagem por nós citada, que o arquétipo é uma cópia perdida do mais antigo antepassado dos manuscritos: uma questão filológica, portanto, revolve à gênese biológica de  $\mathcal{V}$ , encenando o motivo metalinguístico da personagem. Destarte, quando o texto volve à si, talvez com a esperança da redescoberta do seu próprio fundamento – o que é o movimento da autobiografia, ou seja, fazer a vida voltar à si em busca da *story*, do sentido –, abre-se uma fenda e o sentido é novamente transferido para longe. Portanto, a autobiografia proposta por

---

<sup>1205</sup> A importância da biografia alça seu momento decisivo, como propõe Emanuele Coccia, com o “Novo testamento” bíblico, cujo objetivo é narrar a vida de Jesus para que ela tenha força normatizadora, isto é, que sua existência possa criar um conjunto de hábitos para os demais viventes. No caso de Osman Lins, é importante notar que seu apreço pelo Retábulo evoca o mesmo problema: ele se consiste em narrar, por meio de imagens-chaves, a vida exemplar de alguém. Assim, analisando a “História de  $\mathcal{V}$ ”, estamos muito próximos do conto “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Um trabalho por vir seria o papel da biografia na literatura do pernambucano e como ela parece se opor à positividade normativa, ainda que isto, por si só, seja um exemplo. O que deixamos sublinhado é que a condição para existência política da vida é a economia, ou seja, a moral aplicada sobre o corpo, assim, o ato de a narrativa imputar sentido à vida por meio da biografia para poder repeti-la aos habitantes da comunidade repete a inclusão da *zoé* na *pólis*. Ou seja, visa-se antes instituir uma normatividade.

<sup>1206</sup> LINS, 1973, p. 28.

☉ é um texto nascido do e tornado precário pelo extravio que presentifica, exatamente como a frase *sator arepo tenet opera rotas*, responsável pela concepção de *Avalovara*. Talvez neste sentido seja possível ler o fato de o seu corpo encenar o ideal alquímico metafísico configurado pelo ponto no círculo no qual duas hastes, entretanto, encravam-se, abrindo o ideal geométrico à infinitude, tal como a morte abre nossa vida ao sem número de possíveis sentidos aos quais esta poderia ser reduzida. Por outro lado, esta fresta na linguagem, na comunicação ou na *story* libera a corporeidade de ☉, e, subsequentemente, sua animalidade, fazendo-a se ver como “um cão humano ou uma promessa infantil, uma criança carregando em si o demônio da compreensão e da mudez” que coloca sua vida, então, “nesta comunhão que me multiplica e atormenta, (...) até precipitar-me para baixo do meu velocípede, eu e o mundo (..) e tudo escurece e nessa escuridão sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez.”<sup>1207</sup>

Torna-se patente que a vida da personagem – até o momento por nós apresentado – é resultante de uma oscilação entre a sombra e a luz oriunda, por sua vez, do contato de/com um texto/corpo cujo sentido final é oblíquo, coincidindo sem resto, doravante, com o procedimento implícito em um ritual selvagem, ou seja, com a reinvenção constante do mundo a partir da re-atualização do mito no rito: ☉ vive sendo, intermitentemente, novamente reformulada por meio da imersão nas lacunas de sua biografia/corpo, tal qual um indígena. Ela e o mundo que lhe é próprio, o modo como lê o ambiente circundante, afundam em uma sombra profunda, esta origem vazia que lhe é contemporânea e que, por outro lado, confere sua animalidade, seu aspecto de cão e homem, criança – *in-fante* – e adulto. A adesão à escuridão é nascida, outrossim, da comunhão que ☉ estabelece com Abel, como consta na passagem supracitada. Durante a primeira vez que o casal se vê, a personagem feminina alerta justamente para o fato de aquele não ser o entrelaçamento inaugural, primário entre ambos, pois, como diz, “abraça-me este homem (para mim se dirige há tanto tempo que não mais se recorda desde quando)”<sup>1208</sup>. Desta forma, a convergência amorosa é “articulado(a) na ausência, e por mim mesma descrito(a), de maneira caótica, incompleta e até certo ponto enigmática, nos dias febris e de número impreciso em que minha boca parece saber mais do que sei”, levando-a, finalmente, ao encontro com a “plenitude”<sup>1209</sup>. O início é o fim, a plenitude o vazio, a biografia o apagamento do eu, e a história coincide com o corpo, sendo escrita de maneira caótica, incompleta e enigmática, mantendo esta *coincidentia oppositorum*

---

<sup>1207</sup> LINS, 1973, p. 29.

<sup>1208</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>1209</sup> *Ibidem*.

em vigor ao ser transposta à *story*. Ao designar a personagem de  $\mathcal{V}$ , o que se realiza, destarte, é a ruptura do limite que separa o homem, este *animal autobiográfico*, para falar com Derrida<sup>1210</sup>, do animal, uma vez que a palavra é este confim (é antropogenética, como ressaltamos).

O que poderia, então, estar implicado no fato de  $\mathcal{V}$  ser oriunda do Centro-Oeste, de sua origem ser imemorial e a ela ser possível reelaborar constantemente o conhecimento do mundo – ou seja, da própria origem –, exatamente como os índios exemplificados por Eliade à Lins? Levantemos, antes, alguns dados: o nascido duas vezes, para Ovídio, era o “Grito da Noite”, “O Índio”, o deus do corpo e do excesso da natureza. Éder Rodrigues Pereira, por sua vez, resgata em sua tese imagens que Osman Lins possuía em sua estante e sobre as quais teria se inspirado para compor a figura da espiral: entre elas, consta a fotografia de um indígena americano<sup>1211</sup> com a arte de sua etnia grafada na face. São desenhos arredondados ou espiralados, muito próximos às descrições da arte dos Mbaíá que Lévi-Strauss realiza em *Triste trópicos*: figuras nas quais o geométrico convive com o fluido, levando círculos a excederem seus limites caminhando à infinda imprecisão, à diferença e à assimetria. Uma imagem muito próxima a esta encontraríamos em um livro de Antônio Callado, autor citado por Lins em um dos encontros de Abel com Cecília, precisamente quando este casal está viajando em um ônibus e o protagonista nota que a hermafrodita porta um livro em suas mãos. Este tem “na capa a cara de um negro, severa e pétrea, iluminada do alto com luz verde e o autor é Antônio Callado”<sup>1212</sup>, diz *Avalovara*. Maria Balthasar Soares, bastante atenta a esta passagem e após pesquisar as edições das obras deste escritor, propõe que a capa seja “ficcionalizada” por Lins com o intuito de “evocar o universo ficcional de Callado”<sup>1213</sup>, além de estabelecer ao leitor osmaniano “a afinidade de Cecília com os sujeito às margens sociais, que Callado resgata em sua literatura.”<sup>1214</sup>. Todavia, Soares salienta que “não ficam nessas vinculações (...) o diálogo com o texto de Callado”, pois no percurso de Abel “há ecos do romance que, ainda no calor dos eventos, inflou seus poros na História imediata: *Quarup*”<sup>1215</sup>. Ambas as obras possuem como protagonista um intelectual defronte ao golpe militar de 64 e que se apaixona por uma mulher inspirada, por sua vez, na Beatriz de Dante, escreve Soares. Os heróis dos brasileiros, entretanto, efetivam com as parceiras o amor carnal “com fortes

---

<sup>1210</sup> DERRIDA, 2002, p. 88.

<sup>1211</sup> Cf. PEREIRA, 2009, p. 286.

<sup>1212</sup> LINS, 1973, p. 131.

<sup>1213</sup> SOARES, 2007, p. 104.

<sup>1214</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>1215</sup> *Ibidem*, p. 105.

implicações políticas”<sup>1216</sup>, ao contrário do “amor platônico” dantesco. Não obstante, Soares aponta que *Avalovara* e *Quarup* (esta obra é explicitamente de cunho realista, pondera) tomam parte ao “universo dos romances de formação”, encenando a tensão das personagens entre relação amorosa e demandas históricas – que para Abel “equivale à realização de uma literatura de cunho universalizante”<sup>1217</sup>, diz – que poderia ser traduzida “na dicotomia que Lukács vê dialetizada em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*”<sup>1218</sup>.

A formação do herói em *Quarup*, livro que é publicado um ano após *Nove, novena*, ou seja, em 1967, começa com a idéia do padre socialista Nando de ir ao Parque Nacional do Xingu para repetir o gesto do padres jesuítas que, entre os séculos XVI e XVII, teriam, em parceria com os índios Guarani, fundado no Rio Grande do Sul “uma república cristã e comunista que durou século e meio”, sendo ela, segundo o protagonista, a “maior experiência social que se fez (...) na América e que possivelmente foi a maior do mundo desde o Império Romano”<sup>1219</sup>. Com a destruição desta comunidade pelas coroas de Espanha e Portugal, “a ideia comunista, fundamental no homem, é torcida e recriada no século seguinte pelo *Manifesto Comunista*” e “para sempre a Igreja perde primazia”<sup>1220</sup>, conclui o padre que, finalmente, deixa Pernambuco para se integrar aos indígenas no Centro-Oeste do Brasil. Há, todavia, um entrave que torna Nando temeroso em relação à empreitada: conseguir controlar os impulsos corpóreos ao presenciar a nudez das índias, isto é, ser temperante. Dom Alcelmo, superior do herói de Callado, relembra, em um debate de cunho teológico, que na sexualidade o “homem se completa na mulher em nível muito baixo”, ou seja, “completa-se inteirando a sua animalidade”<sup>1221</sup>. Por outro lado, como militante de esquerda, Nando é encorajado pela oportunidade de fincar a bandeira do sindicato no coração geográfico do Brasil. Entre seus comparsas de luta social há, todavia, divergências: “só nos países onde os homens vivem direito é que jardins zoológicos podem funcionar. O índio por enquanto que se defenda”<sup>1222</sup>, dizia, por exemplo, Levindo. Já quando se encontra no parque, Nando conhece o antropólogo Fontoura, que manifesta uma posição bastante dissimilar ao esbravejar que os índios “não são merda nenhuma de brasileiro (...) e não tem de ajudar merda nenhuma de Brasil a crescer”<sup>1223</sup> – entrevê-se na vociferação uma crítica ao progresso.

---

<sup>1216</sup> SOARES, 2007, p. 105.

<sup>1217</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>1218</sup> *Ibidem*.

<sup>1219</sup> CALLADO, 1978, p. 11.

<sup>1220</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>1221</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>1222</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>1223</sup> *Ibidem*, p. 115.

As qualidades dos povos da floresta se revelam especiais ao protagonista quando Francisca, mulher desejada por Nando, repete o gesto de Lévi-Strauss ao mostrar-lhe algumas cópias de desenhos que os índios da etnia Kadiuéu, como diz *Quarup*, realizavam no corpo. O site do Instituto Sócio Ambiental, que cataloga as etnias indígenas, afirma que “os espanhóis colonizadores chamaram de Mbayá (termo provavelmente de origem Tupi) aos Guaikurú (nome também de origem Tupi) dos quais descendem os Kadiwéu.”<sup>1224</sup> Portanto, a descrição dos desenhos que Francisca faz a Nando – bastante similar àquela que Lins realiza dos índios peruanos em 1977 – parece ser sorte de repetição da análise propalada em *Tristes Trópicos*, que compararia, por sua vez, os desenhos ao barroco. Diz *Quarup*:

Eram índios e índias ajaezados de traços, vestidos de arabescos. Os lábios grossos das mulheres kadiuéu emoldurados por desenhos abstratos como num tapete. Às vezes os desenhos passando por cima da boca, outras vezes mantendo seu rigoroso caráter de moldura. Lábios grossos, gretados, como de borracha na sua tumescência brotando de um perverso labirinto de riscos, pontos, volutas, acantos e florões. Que coisa seria aquela? Gregos, ainda nus teriam rascunhado ornamentos do que seriam capitéis dóricos e iônicos pelos beijos e peitos de gente viva? Se não fossem perturbados em que iriam desembocar afinal aqueles índios orgulhosos e que assim sabiam carregar em cara, seio e ventre geração após geração, uma língua ornamental tão exata? Esquecidos os lábios tímidos, tida em mente só transitória tatuagem, o dedo fino e elegante de Francisca não parecia de outro período histórico. Estava certo e justo acompanhando triângulos, diademas, frisos não mais miméticos na sua orgulhosa função de só adorno. (CALLADO, 1978, p. 36)

A avaliação da arte indígena oscila paradoxalmente entre a acusação de uma exatidão estabelecida por esta língua ornamental, ou seja, seu caráter objetivo, e o excesso dos desenhos abstratos de função não representativa, que evocariam as tapeçarias, as molduras, os labirintos, a geometria e as formas corporais pletóricas, todos cristalizados em transitórias tatuagens – de onde um aspecto subjetivo das ilustrações. Em momento posterior, ainda antes da ida à reserva, Nando enfrenta os impulsos do corpo ao ter sua atenção desviada por outro, como diz, “exemplar do bicho mulher”<sup>1225</sup>: trata-se da jornalista inglesa Winfred, que se despe ao padre, momento a partir do qual o herói de Callado passa a ouvir a:

(...) porcelana do mundo se esfarelando e chiando nos ares feito areia que escorre de uma ampulheta quebrada. Desapareceu o céu de sempre. As estrelas fuzilaram nos confins sem fundo. Um feio mar encrespado ao contrário pelo vento cuspiu sal nos coqueiros que chupavam água pelas

<sup>1224</sup> <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kadiweu/262>. Acessado em 27/12/2014.

<sup>1225</sup> CALLADO, 1978, p. 69.

raízes para esporrar leite nos cocos. O mar ferveu de peixe, a areia borbulhou de tatuí. Gaivotas riscaram o poente de branco, morcegos deram nós pretos no ar. Um cão saiu correndo latindo. Uma jangada atrasada embicou na praia com jangadeiros, peixes e palavrões. Um coco caiu e botou caranguejo para correr. Em vez de se levantar, Nando ficou bebendo aquele mundão de troços e bichos pelos olhos e pelas orelhas. Em que buraco sumiu o caranguejo? (CALLADO, 1978, p. 70)

Curiosamente, quando o casal inicia a relação erótica todo ímpeto realista de *Quarup* se dissolve em brumas, como temos na descrição de estrelas que fuzilam os “confins do sem fundo”, coqueiros que esporram leite, areia que borbulha de tatuís, gaivotas que riscam o poente, morcegos que dão nós no ar. Uma jangada desembarca com pescadores e palavras, denotando que estas, no momento de êxtase, tornam-se sujeitos, assim como os homens, animais e objetos se convertem, explicitamente, em palavras: *animots*. O tempo, não fortuitamente, deixa de ser mensurado a partir da quebra da ampulheta. Não há fundo ou enredo a ser narrado: o sem fundo é a aurora das formas, das sensações, do corpo, do tempo sem medida e da natureza superabundante. Por isso Nando não pode mais ser separado do ambiente circundante como um sujeito de conhecimento: ele bebe o “mundão de troços e bichos pelos olhos e pelas orelhas”. O erotismo de Nando com Winfred é, portanto, um raro momento no qual *Quarup* se torna aquilo que representa, ou seja, deixa-se contaminar pelas culturas que dá a ver – ainda que os índios sejam quase um pano de fundo desta obra –, como temos no exemplo a arte dos Kadiwéu: presenciamos, assim, o devir-selvagem de Antônio Callado, ou seja, o momento no qual sua personagem experimenta, a partir de uma imersão nas sombras, uma natureza desconhecida, postulada como uma tapeçaria barroca labiríntica e ornamental, não utilitária, como as efêmeras tatuagens indígenas. Aqui, a arte de Maria Martins, sobre a qual escrevia Callado como mostrou Raúl Antelo, parece ressoar em sua obra.

O que se resguarda a esta passagem de *Quarup* é a pedra de toque de *Avalovara*, ou seja, é o procedimento em vistas do qual toda forma desta obra se constitui: a matemática e o desmesurado, os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão, as tapeçarias, o quadrado e a espiral, o ponto circunscrito ao círculo atravessado pelas antenas do sem medida, a objetividade de um subjetivismo intemperante e os excessivos ornamentos sem funcionalidade pré-estabelecida. Sugerimos não somente que, ao se distanciar de Callado através da ruptura com qualquer pretensão ao realismo<sup>1226</sup>, Lins faça de *Avalovara* uma

---

<sup>1226</sup> Não é o caso de debater o conceito de realismo aqui, mas indicamos que, no uso que agora se faz, ele diz de um modo de representação que se torna predominante nas literaturas europeias dos séculos XVIII e XIX, assim



espécie de gravura Kadiwéu como, também, que ☺ possa ser perfeitamente entendida como uma índigena levada do Brasil-central à São Paulo – ou, pelo menos, uma forte referência aos povos originários. Sua designação imagética na qual ordem e caos se adensam, sua proveniência de um lugar sem história e no qual o escrito se funde às sombras, além de sua capacidade de recriar o mundo ao estar sempre no limite da linguagem dão a ela uma especial constituição, como se ☺ fosse um pequeno traço retirado da arte indígena ou uma compendiosa miscelânea de procedimentos, aspectos, formas e hábitos característicos de diversos povos aos quais a alcunha de “índios” é subjacente.

Quando na civilização – o início de sua biografia coincide com a entrada da personagem na rota zodiacal dos astros, exatamente como acontecia com Joana Carolina –, ☺ conhece e desfruta de uma violência que por diversas vezes se revela ambígua. Sua iniciação sexual, por exemplo, se dá com o marido Inácio Gabriel que lhe “rasga seus dois himens, deflora-a e a estupra, ela grita de prazer e de horror.”<sup>1227</sup> Daí a personagem encontra o gozo somente com Abel, com quem estabelece, em São Paulo, uma relação adúltera. Em um dos encontros, o protagonista nota um furo de bala em seu corpo, que ☺ revela ser de sua própria autoria, resultante de sorte de tentativa fracassada de suicídio. Toda esta fúria, entretanto, abriga a existência da personagem de maneira dúplice, pois, como diz ☺, “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.”<sup>1228</sup> O corte, o pradoxo, a cisão junto à união, o sentido junto ao não-sentido é o cerne de sua experiência. A sexualidade, desta sorte, mesmo ao nascer do horror do estupro, encontra sua vocação libertária junto a Abel. Já a bala alocada no corpo dá a entender que uma violência absolutamente estéril, como aquela figurada pelo Iólipo, começa a se mostrar subjacente à sua vivência. ☺, por exemplo, toma o sexo de Abel em suas mãos, onde o “sangue pulsa, pulsa no seu sexo, no coração do sexo – esse pássaro. (...) Afago-o, afago docemente este obelisco, este arpão ereto e elástico, com seu focinho de lobo.” Ela sonda, “com as pontas dos dedos, dentro da carne, o seu começo ou seu fim e não o encontro, ele continua para dentro, para dentro do ventre, por mais que eu cave com os dedos não o perco”. Assim, o pênis do amante “continua (onde começa? onde?), impressão de que prossegue pelo corpo adentro, enreda-se em caudas, dá voltas, uma planta, arbusto rijo e vibrátil incrustado

---

como continua a vigorar em determinar outras formas narrativas, sendo suas principais características a linearidade e a relação de causa e efeito, assim como a pretensão histórica universalizante, ou seja, que a literatura funcione como metonímia de um processo histórico.

<sup>1227</sup> LINS, 1973, p. 22.

<sup>1228</sup> *Ibidem*, p. 81.

no corpo deste homem, com flores nas raízes, flores e frutos, flores de um verde carregado, frutos de um rubro semelhante ao dos figos.”<sup>1229</sup> Neste momento a luz se decompõe nos prismas tal qual as palavras do parceiro: “ele me fala e as suas palavras, dentro de mim, se desdobram em outras, não articuladas”, levando o seu coro a não poder expressar “o seu contentamento”, enchendo-se de “asas inquietas.”<sup>1230</sup> Neste êxtase,  $\mathcal{V}$  passa ser constituída de “bocas, de lodo na sombra, de mãos, de flores, de peixes ávidos, de tardes estivais, de lagartas de fogo” quando, de repente, o sujeito ao qual o discurso é destinado muda de gênero, avisando ou que Abel toma a palavra ou que ambos trocam de sexo e função no ato sexual: “Amada, teu sexo me chama e articula, com doce veemência, todas as letras do meu nome.”<sup>1231</sup>

Um evento, porém, parece intensificar e reunir a opressão que se insinua na estadia de  $\mathcal{V}$  na civilização. Talvez como resultante de sua condição estrangeira (indígena) ou da pouca idade (infante), a personagem confessa que “ainda não falo. Sem falar, desagrego as coisas, desmonto-as, separo umas das outras, reorganizo-as em mim”<sup>1232</sup> e por isso, como mostramos, as palavras de Abel, na sua boca, desdobravam-se em outras, não articuladas. O fato é que  $\mathcal{V}$  é mais uma vez estuprada e, como se não bastasse, jogada no fundo do poço de um elevador do edifício Martinelli, no qual mora com seus pais que, ao fim, revelam-se como os algozes da personagem e autores deste ato de violência. Acreditavam seus pais então que  $\mathcal{V}$  estivesse possuída pelo demônio, o que poderia ser evidenciado pela sua incapacidade de usar as palavras com nexos. Certa manhã, após alguns dias que procedem à catástrofe,  $\mathcal{V}$ , enferma e em estado de vigília em seu leito, vislumbra “os lentos e solenes movimentos do mundo, a montagem da máquina. Outro nome poderia ter este imenso aparato que aos poucos se organiza no espaço?”<sup>1233</sup> E, assim, a personagem descreve a imensa estrutura que se forma perante seus olhos:

As grandes peças vão surgindo (quem sabe de onde vêm?) e ajustam-se, organizam-se, chapas oxidadas de um navio com a quilha voltada para mim. Toda a máquina se arma em função do ponto em que estou. Semelha um navio? Talvez evoque, de maneira ainda mais aproximada, uma esquadra numerosa, não ancorada no mar e sim no ar, dispostas as naves em formação cônica e de tal modo que eu seja o vértice do cone. (...) Não tenho dificuldades em compreender que a sua lenta formação é puramente simbólica, que nada a impediria de formar-se mais rapidamente e que mesmo

---

<sup>1229</sup> LINS, 1973, p. 86.

<sup>1230</sup> *Ibidem*.

<sup>1231</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>1232</sup> *Ibidem*.

<sup>1233</sup> *Ibidem*, p. 133.

o fenômeno da formação da máquina seria dispensável, uma vez que, na verdade, sua existência é anterior à consciência que eu tenho de sua presença e de sua própria fabricação. (...) Nas trevas, no silêncio, sem ninguém que me ajude a suportar esse momento em que, sob o vértice da máquina, suporto 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 sagração. 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 de que suspeita, o que imagina e o que nem sequer lhe ocorre que exista. (LINS, 1973, p. 135)

Como é visível, a máquina instaura no âmago do corpo e do intelecto da personagem sendo, sobretudo, uma estrutura de conhecimento, para a qual converge tudo aquilo que os humanos classificam, ou seja, toda a natureza e narrativas estão catalogadas na forma de clareza sobre as sombras. A partir desta interferência cognitiva,  $\mathcal{V}$  distingue “claramente e de súbito, palavras soltas”<sup>1234</sup>, percebendo-se inundada por elas. Os significantes desagregam o seu corpo que, agora nomeado, enfrenta desencontros entre as palavras e as coisas e a arbitrariedade imanente à ligação da forma significante ao objeto significado, já que, como diz a personagem, “entre a minha mente e o meu corpo desmembrado flutua um pequeno léxico arbitrário.”<sup>1235</sup> Porém, a máquina, de maneira que surpreende  $\mathcal{V}$ , mantém as designações atacadadas às partes do seu corpo em acordo com a atribuição de sentido elaborada anteriormente pela norma – o dicionário, a cultura formal. Enfim, a nosso entender,  $\mathcal{V}$  morre e o raiar da imensa estrutura, desta austera e drummondiana máquina do mundo, engendra seu segundo nascimento que se dá, desta vez, como linguagem, em processo equivalente àquele pelo qual passava a mulher de “Um ponto no círculo” junto ao problema – posto por Hegel e Blanchot – da nomeação da natureza e da onividência.  $\mathcal{V}$ , como infante ou cão, agora ascende à humanidade (civilização), à linguagem, à temperança, pois a máquina do mundo, “majestosa e circumspecta”, não emite um som que seja “impuro”, como diz Drummond, muito menos sua claridade excede o “tolerável”<sup>1236</sup>. Desta forma, ela se entreabre e demanda ao eu lírico “noturno e miserável”:

olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,  
esse nexos primeiro e singular,

---

<sup>1234</sup> LINS, 1973, p. 136.

<sup>1235</sup> *Ibidem.*

<sup>1236</sup> ANDRADE, 1973, p. 271.

que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo. (ANDRADE, 1973, p. 272)

A máquina seduz o observador ao abrigar sua explicação total da vida oriunda, por sua vez, da sublime e formidável ciência reclusa em seu bojo. Por meio desta, seguindo os passos do poema, os “recursos da terra”, assim como “as paixões e os impulsos”, tornam-se suscetíveis à dominação e, doravante, são inclusos em uma “estranha ordem geométrica de tudo”<sup>1237</sup>. Por isso, ela é entendida pelo poeta como “um reino augusto” submetido “à vista humana”, capaz de albergar “o absurdo original e seus enigmas” em suas verdades mais altas e postá-los como “monumentos erguidos à verdade”. Porém, o poeta deseja manter seu desejo, comparado a uma “flor reticente”, e repele a máquina do mundo que, então desmontada, segue, aos poucos, em remontagem, em recomposição. Vê-se que em Drummond, o aspecto antropológico da imensa máquina metafísica se manifesta na medida em que a catalogação e postulação do mundo enquanto conhecimento, clareza sobre trevas, segue de mãos dadas com a administração do *pathos* e dos impulsos, ou seja, do próprio corpo. Não obstante, a máquina encerra todo o horizonte da existência natural sob os olhos humanos e a recusa do poeta é imediatamente comparada por ele a uma flor reticente – talvez como aquela que rompe o asfalto.

Logo após a montagem da máquina que Lins toma emprestada de Drummond, responsável pela estruturação cognitiva de  $\heartsuit$  por meio da inserção da linguagem enquanto conhecimento metafísico no seu aparato corpóreo, a personagem reencontra Abel e as palavras revolvem-se à desorganização, ao qual o desarranjo do seu corpo é subsequente. Interroga-se, então, se o parceiro seria capaz de ouvi-la, entendê-la, pois  $\heartsuit$  já não pode delimitar se “são as minhas têmporas que falam?”<sup>1238</sup>. Doravante, Abel morde seus “dentes, as unhas, as pupilas” e os “nomes, porém, continuam a deslocar-se”; ao sugar seus “punhos”, diz  $\heartsuit$  que “sua respiração me queima, eu cerro os flancos, eu abro as sobrancelhas, penetra-me a nuca sua língua macia, eu dou um grito surdo, um grito: ‘Vem’. Tudo escurece.”<sup>1239</sup> A clareza da máquina do mundo, portanto, cede lugar às sombras do erotismo. Um pouco antes, logo quando os pais de  $\heartsuit$  lançam-na abaixo no fundo do poço para que ela balbucie de maneira mais ou menos acertada o primeiro vocábulo, a personagem se reenlaça em Abel dizendo:

---

<sup>1237</sup> ANDRADE, 1973, p. 272.

<sup>1238</sup> LINS, 1973, p. 136.

<sup>1239</sup> *Ibidem*, p. 137.

Que o meu corpo se entregue com toda a sua carga de animal. Durante séculos, trazem os navegantes, da Melanésia, aves empalhadas, de espantosa beleza, mas sem pés. Chamam-nas aves-do-paraíso e não é difícil acreditar tenham escapado do Éden no instante em que o portão se abre para a expulsão dos pecadores. Parecem vir do mundo privilegiado em que de prata – e não fulvo – é o pêlo dos leões, em que os peixes voam quanto querem e onde a Lua, todas as noites, surge acompanhada por um deslumbrante cortejo de pavões que se casalam em vôo. (...) Na realidade, os selvagens que as vendem cortam-lhe os pés. Que eu não arranque os pés a esta hora de cambiante e lúcida plumagem: nela mergulhar com toda a minha carga de animal. Os melanésios, recusando admitir aquele pássaro como um ser terreno, aviltado pelas exalações do mesmo barro sujo em que vivem com os seus obscuros sonhos irrealizáveis e onde quase tudo apodrece, decepam-lhe os pés. Com o estratagema, as aves mortas são reenviadas às alturas, onde, mutiladas, permanecem, graças à cúmplice imaginação dos homens. Que eu não arranque os pés a esta hora. (LINS, 1973, p. 112)

A entrega corporal é, por duas vezes, colocada pela personagem em termos de animalidade que habita sua própria constituição, e seu desejo é de se distanciar do aspecto imaterial e celestial que os melanésios atribuíam a uma determinada ave-do-paraíso, avultando e intensificando, destarte, o contato do seu próprio corpo com a terra, conferindo aspecto telúrico à sua sexualidade. O erotismo, então, é posto como cambiante e lúcida – um paradoxo? – plumagem, isto é, uma objetiva troca de pele, de aparência, vinculando-se, portanto, à falsidade, à sensibilidade e se depreendendo, finalmente, de qualquer aspecto adâmico. Posteriormente, quando Abel começa a beijá-la de forma intensa,  $\heartsuit$  confessa que o toque do amado fere sua carne, seu sexo e suas veias se abrem à fuga do sangue, permitindo à personagem presenciar “*a desagregação da máquina. As palavras se extraviam por suas aberturas e vãos.*”<sup>1240</sup> Finalmente, a desmontagem da máquina é a animalidade do homem que floresce e propulsiona a biodiversidade e as perfurações e extravios nas palavras: Lins intensifica aquilo que já era possível ler em Drummond, e a fresta na máquina da linguagem-saber é, explicitamente, a irrupção do homem enquanto animal. Sim, a máquina do mundo, desenvolvimento contemporâneo da *economia da natureza* perpetrada no outrora pelo arado do lavrador é uma imensa *antropotecnologia* e, sua desmaterialização no contato corporal semeia e permite brotar a *zoé* humana, indiscernível, por sua vez, do contato com a pletera de imagens, animais e vegetais que a acompanha.

Ermelinda Ferreira foi pontual ao resgatar a ideia de erotismo presente em Georges Bataille para aplicá-la à *Avalovara*, obra esta vinculada à “espiral, símbolo do ornamento, dos arabescos decorativos, dos volteios barrocos que costumam ser condenados na arte como

---

<sup>1240</sup> LINS, 1973, p. 201. Grifo nosso.

excessivos, fúteis, supérfluos, femininos”<sup>1241</sup>, segundo a pesquisadora. A demasia implicada nestas figuras evocariam a concepção bataillana da sexualidade como “excesso da energia”<sup>1242</sup> que gera a vida, ao passo que a morte, como diz o pensador francês, “estará lá, convocada pela multiplicação”<sup>1243</sup> inerente à sobejidão vital. Como a existência, segundo o pensador francês lido por Ferreira, “é produto da decomposição de outra vida”<sup>1244</sup> (já que o animal come o outro, como é melhor explicado em sua *Teoria da religião*), por um lado os indivíduos aderem à experiência erótica guiados pelo “desejo de permanecer por meio da fusão com o outro”, de “superar a morte”; por outro, esta fusão “é sempre momentânea e fugidia, e está condenada a desaparecer para que os indivíduos continuem a existir como seres distintos.”<sup>1245</sup> A fusão total, eterna, portanto, “só seria possível por meio da morte dos indivíduos como figuras distintas” e, por isso, conclui Ferreira, “Eros é movido (...) por um desejo extremo de vida, de permanência, de continuidade, que fatalmente desemboca num desejo de fusão, na ânsia da perda de identidade no abismo da morte.”<sup>1246</sup> Este pensamento não apenas coicindiria com o movimento de Abel e ∅, como o apagamento do eu nesta explosão de vida se mostra explícito tanto na forma como este casal entende sua relação amorosa-sexual quanto no procedimento basilar para o engendramento de *Avalovara* como um todo, a saber, o *paradoxo*. O casal, desta sorte, não simplesmente volta à natureza no erotismo, mas jogam e se deliciam com o eu e sua dissolução, com o caos e o cosmos, a geometria e a vida, a cultura contaminada de natureza; jogo este do qual é oriundo o prazer e a escrita de *Avalovara*: “o lavrador (não mais) mantém o mundo na órbita”. Aliás, deve-se lembrar que Lins lia no prefácio de Madame Edwarda, livro no qual se inspira para nomear a protagonista de *A rainha dos cárceres da Grécia*, aquilo que poderia resumir todo o sentido de sacração, plenitude ou idealismo que parece conter sua obra: “mas o ser aberto – à morte, ao suplício, à alegria – sem reserva, o ser aberto e moribundo, doloroso e feliz, já aparece em sua luz velada: essa luz é divina”<sup>1247</sup>, diz Bataille. Nesta abertura a animalidade do homem se inscreve porque conforme este pensador, com a interdição à omofagia – “o homem é um animal que não *participa* do que come”<sup>1248</sup>, diz –, o ser-humano perderia sua continuidade em relação aos outros seres, tornando-se, doravante, individual. Todavia, como ressalva, ainda

---

<sup>1241</sup> FERREIRA, 2005, p. 26.

<sup>1242</sup> BATAILLE, 1987, p. 94.

<sup>1243</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>1244</sup> FERREIRA, 2005, p. 218.

<sup>1245</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>1246</sup> *Ibidem*.

<sup>1247</sup> BATAILLE, 1987, p. 251,

<sup>1248</sup> *Ibidem*, 1993, p. 53. Curiosamente, em *A literatura e o mal*, Bataille iria dizer que a literatura é o espaço no qual o sujeito *participa* do objeto. Cf. BATAILLE, 2000.

que o erotismo comece onde termina o animal (ou seja, no eu, na cultura), “a animalidade não deixa de ser seu fundamento”<sup>1249</sup> uma vez que é o objeto ao qual se insurge o interdito. Seguindo estes passos de Bataille Ferreira conclui que “*Avalovara* é dedicado à narração de um encontro sexual pleno de ousadias e transgressões” no qual “confundem-se numa violenta e desafiadora desordem, numa promiscuidade de formas e de seres comprável apenas à ‘promiscuidade’ do discurso”, homem e mulher, “humano e animal, orgânico e inorgânico, sagrado e profano, verbal e visual (...)”<sup>1250</sup>.

Neste sentido, é necessário notar como, na contramão, Lins aprofunda, em relação à *Nove, novena*, sua crítica à cultura, o que se revela, por exemplo, no cerne de experiência familiar/comunitária que  $\text{\textcircled{V}}$  adquire estando em São Paulo. Seu avô é um bacharel e, como tal, afirmava que “um magistrado não tem direito a ter duas opiniões”<sup>1251</sup>; seu pai era um homem cujos “ossos são de placa de metal e que o sangue, obtido através de transfusões, circula em vasos com emendas de náilon. (...) Estimuladores eletrônicos regularizam” sua “pressão arterial e mantêm o coração ativo”, além de trazer “enxertos no fígado, nos rins, na bexiga, nos pulmões. Parece-me, entretanto”, diz  $\text{\textcircled{V}}$ , “saudável e ainda conservado, embora um tanto hirto e custo a perceber (...) a dentadura dupla, o nariz de silicone, um olho de vidro.”<sup>1252</sup> O homem de “Um ponto no círculo” retorna extremamente aprofundado em suas características na figura supracitada que trabalha, por sua vez, como um fotógrafo que manipula imagens clichês, além de não se furtar em arremessar  $\text{\textcircled{V}}$  de um elevador e estrupá-la para que ela nacesse enquanto Humana. Ao ver Inácio Grabiél  $\text{\textcircled{V}}$  vislumbrava um “céu de chumbo”<sup>1253</sup>, como aquele proposto pela “máquina do mundo” de Drummond. Entretanto, todas estas figuras masculinas, incorporadoras da objetividade, da austeridade e da temperança, nas quais se escondem uma horrenda brutalidade, encontram-se amalgamadas em Olavo Hayano, o militar com o qual  $\text{\textcircled{V}}$  é obrigada a se casar e que a estupra mais uma vez, transformando, com sua “glande gélida”<sup>1254</sup>, o pássaro *Avalovara* que Inácio Gabirel havia semeado em seu ventre num “fóssil”<sup>1255</sup>. Estando presa a esta relação, a tentativa de suicídio de  $\text{\textcircled{V}}$  volta à tona e o militar a pergunta: “Por que atentou contra a sua vida? Com a minha própria arma! E se houvesse morrido?”<sup>1256</sup> Presa a uma cultura cuja destruição e renovação

---

<sup>1249</sup> BATAILLE, 1987, p. 88.

<sup>1250</sup> FERREIRA, 2005, p. 217.

<sup>1251</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>1252</sup> LINS, 1973, p. 339.

<sup>1253</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>1254</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>1255</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>1256</sup> LINS, 1973, p. 280.

subsequentes são interdidas por meio de dispositivos como o matrimônio clerical, a monogamia, o patriarcado, e que concorda com o estabelecimento de robôs-humanos cujos movimentos são exatos, ou com seres de pura destruição, inserida a partir do amor à ordem, como o Iólipo – sendo Olavo Hayano seu exemplar –, a solução que  $\heartsuit$  encontra é o suicídio. O caráter trágico de sua história, entretanto, pode ser concebido como a permanência do negativo inserida por Lins, a partir da qual o autor exorta a irresolução da trama na ausência de sentido e claridade ulteriores, além de mostrar o afloramento dos afetos: como a afeição do militar à ordem é apenas a contraface do seu ódio patológico e como o hedonismo de  $\heartsuit$  e Abel, frente à máquina e ao militar fascista, é profundamente político e libertário. A revolução, em Osman Lins, começa pelo corpo: precisamente com o fim da domesticação do animal humano que nos leva a pensar, por sua vez, como poderíamos propor um corolário político (ou seja, uma comunidade) em face da constatação de que somos animais, de que nossa vida é absolutamente sensível.

Mas  $\heartsuit$  é, como ela mesma diz, “um monstro anacrônico”<sup>1257</sup> que contempla “as coisas e a própria metamorfose.”<sup>1258</sup> Assim, mesmo quando está na casa de Olavo Hayano, na qual o chão é coberto por “tapetes encardidos” e a parede carrega “um relógio de Julius Heckethorn”, ela pode se encontrar com Abel e ser imediatamente transposta temporal e espacialmente à flora e fauna do tapete do sensível e, com sua animalidade aflorada, desmontar a imensa máquina, produzir *punctuns* nas imagens e buracos nas palavras. *Pois o furo na biografia parece ser a vida mesma*. E se a lembrança total é impossível, que as picadas continuem na *story* para que ela possa ser um “arquivo aberto ao futuro”<sup>1259</sup>, à experiência vindoura e sempre diferida dos leitores, que a levará em seus próprios corpos. *Sator arepo te(net) opera rotas*: não mais e sempre por vir, como um ponto no círculo invadido por barras que levam ao infinito e permitem no meio da civilização um respiro selvagem, um gesto pela vida.

---

<sup>1257</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>1258</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>1259</sup> Cf. DERRIDA, 2001.



## II. Julius, Janos:

*O níquel, o alumínio, o estanho  
E outros assépticos elementos,  
Ao fim se corrompem: o tempo  
Injeta em cada um seu veneno.*

*A merda, o lixo, o corpo podre,  
os humores, vivos dejetos,  
não se corrompem mais: o tempo  
seca-os ao fim, com mil cautérios.*

João Cabral de Melo Neto, *Duplicidade do tempo*

Igualmente à “História de ☺”, *Avalovara* dedica outro eixo temático exclusivamente à biografia de uma personagem, no caso, o inglês radicado na Alemanha Julius Heckethorn, “matemático, cravista e grande conhecedor de Mozart”, que “descende em linha indireta, segundo informações acreditadas”, de “Charles William Heckethorn que”, por sua vez, “publica em Londres, ao expirar o século XIX, um volume in-octavo altamente especializado: *The Printers of Basle in the XV and XVIth centuries, their biographies, printed books and devises*”<sup>1260</sup>, conta *Avalovara*. A maior empreitada do estudioso protagonista em questão é a construção de uma imensa máquina de medir (ou para se relacionar com) o tempo, como informa o título do tópico, “O relógio de Julius Heckethorn”; relógio este que consta entre a mobiliária da casa de Olavo Hayano, cujo sobrenome parece invocar sorte de referência à cidade na qual Heckethorn é assassinado, como já mostramos. Se estas informações contradiriam o catáter aparentemente desconectado que o eixo temático possuiria em relação ao restante da narrativa, notamos que o tópico, por outro lado, solidifica definitivamente o imenso interesse sobre a figura do tempo que Lins manifesta em sua obra literária. Além disso, Ana Luiza Andrade nota que “O relógio de Julius Heckethorn” “relaciona-se ao capítulo ‘A espiral e o quadrado’ numa interação ao mesmo tempo contrastiva e combinatória”<sup>1261</sup>: esta devido ao apreço à fábula e à postura crítica e criativa em relação ao espaço romanesco que ambos eixos comportam; já a diferença se deve ao fato de “A espiral” conceder primazia ao espaço e a um narrador que se dirige diretamente ao leitor em detrimento do foco na questão temporal e a adoção de um narrador onisciente em terceira pessoa que sucede em “O relógio”, segundo Andrade: “O autor volta a esconder-se por trás de

---

<sup>1260</sup> LINS, 1973, p. 244.

<sup>1261</sup> ANDRADE, 1987, p. 179-180.

um narrador onisciente, à maneira da primeira fase” da obra de Osman Lins, pois “Julius não narra, ele é escrito pelo narrador onisciente”<sup>1262</sup>, completa a estudiosa. Esta disposição não seria mera opção formal de Lins, mas, de acordo com Andrade, teria implicações semânticas no eixo temático uma vez que as técnicas da narrativa tradicional, quais sejam, a cronologia e a onisciência do narrador, encontrariam correspondência na figura do relógio, que demarca o tempo consecutivo (também cíclico, remarcamos) e homogêneo: assim, a narrativa clássica e o relógio se encontram por serem correlativos a uma cultura da repressão, como aquela a qual Heckethorn sucumbe. A criação (*work*, como quer Arendt) do protagonista seria, desta forma, um ato de resistência política, embora este trabalho encene, também, os conflitos que Heckethorn encara pessoalmente, ou seja, que o relógio de Julius, ao abrigar em si a ordem e o caos, daria representação, segundo Andrade, ao “seu momento histórico de caos e de violência, perseguição e morte”<sup>1263</sup>. Desta maneira, a

(...) máquina do relógio refere-se a outro nível importante de reconstituição e de ruptura com a tradição do romance. Sobrevivendo a Julius, seu criador, sua busca consistia na mesma busca do autor de romance, *i.e.*, busca por um tempo liberador – o espaço-tempo do romance: a máquina, produto tecnológico, é em seu automatismo um símbolo da escravização do homem. A busca do tempo descontínuo supõe um novo momento, um momento de reconstituição da frase Scarlatti, situação original na maneira de criar o relógio. Este momento corresponde à volta às origens do romance, a fase paradisíaca da epopéia. Na busca das origens do romance burguês reprimido pela máquina, existe o reencontro com a realidade paradisíaca, o “éden” do poético que havia sido dilacerado pelo mundo burguês. Neste sentido, o romance é uma tentativa de resgate deste romance burguês abandonado pelos deuses, a sua reconquista. (ANDRADE, 1987, p. 183)

O primeiro fragmento de “O relógio de Julius Heckethorn”, indicado pela marcação “P 1” seria, no entanto, sorte de pequena exceção (ainda que este termo seja contestável) à lógica narrativa na qual impera um narrador onisciente em terceira pessoa. Trata-se de um trecho em itálico, avisando-nos que o texto provém de outro lugar de enunciação que não a sapiência daquele que dá a ver os fatos ali relatados, que da seguinte maneira se inicia: “*Os relógios – escreve J. H. – têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente a sua utilidade.*”<sup>1264</sup> Como a exceção ao itálico resguarda-se a esta mesma voz anônima sujeita do relato, e que anuncia que J.H. “escreve”, deve-se inferir que a sentença restante seja um fragmento de texto de autoria da própria personagem, que da seguinte maneira prossegue:

---

<sup>1262</sup> ANDRADE, 1987, p. 180.

<sup>1263</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>1264</sup> LINS, 1973, p. 165-166.

“Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. (...) Vede os relógios de Sol”, anota Julius, “pode-se, após alguma reflexão, continuar a crer que Anaximandro de Mileto, quando fabrica quadrantes, quer apenas facilitar a divisão do dia em horas?”, ao que responde: “o que ele pretende é converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer.”<sup>1265</sup> Vemos neste escrito, espécie de diário de criação da máquina, que Heckethorn deseja realizar sorte de *arché* destes dispositivos, o que o leva a propor que eles não nascem para estabelecer o eterno mas, ao contrário, inserir o caos no perene por meio de uma flor geométrica que, ao anoitecer, durante o advento da sombra sobre a Terra, sucumbe junto com a mensuração do tempo que corporifica. Com isto, estabelece-se, outrossim, uma cisão na representatividade, pois o narrador assume que suas informações não são oriundas de uma suprema objetividade que dá a ver a vida de outrem, mas realiza a descrição desta por meio de documentos deixados pela personagem. O problema da origem/arquétipo, todavia, não termina aí: quando do último fragmento da história de Julius, o narrador explicita que em “30 de maio, após um julgamento de seis minutos e meio, no qual em nada o ajuda – antes contribui para a condenação – a sua origem inglesa, (Julius) é fuzilado como traidor. Os invasores (refere-se, aqui, aos nazistas que, neste momento, ocupam o norte da Europa), cômicos da inutilidade dos” seus “cálculos e esboços para uma acórdina encontrados entre os seus papéis, quando – neste produtivo e destrutivo mundo – só têm sentido os relógios de ponto e os cronômetros de precisão, incineram-nos junto com *todos os outros documentos do homem cuja vida é o oposto da desejada harmonia expressa em seu relógio.*”<sup>1266</sup> Esta máquina, por sua vez, escapa ao fogo dos séquitos de Hitler por ter sido anteriormente vendida pelo seu criador – com o intuito de atenuar suas dívidas financeiras – a um diplomata sueco que, posteriormente, vende-o à esposa do embaixador brasileiro. Esta o abriga nos “porões da Embaixada, cuidadosamente encaixotado”<sup>1267</sup> e, posteriormente, trazido ao Brasil.

Precisa e ironicamente, ao fragmento inicial da história de Julius, o narrador, que se pretende onisciente, apresenta a origem de suas informações que, entretanto, são jogadas numa zona de indeterminação com a revelação de que não restaria quaisquer documentos de autoria do estudioso, através dos quais seria possível conhecer plenamente o pretendido com seu particular relógio. A quem, portanto, pertence o texto citado em itálico? Seria o narrador um mentiroso ao se propor, exatamente como aquele de Borges por nós exemplificado,

---

<sup>1265</sup> LINS, 1973, p. 166.

<sup>1266</sup> *Ibidem*, p. 375. O grifo é nosso.

<sup>1267</sup> *Ibidem*.

transmissor da verdade ao comprová-la com documentos; ou seria ele um nazista que teria mantido em subterfúgio os papéis de Heckethorn falseando, para tanto, a irrestrita redução dos pertences à fogueira? Enfim, de onividente e onisciente passamos a um narrador questionável, falho, como um homem qualquer. Por outro lado, assim como no início os relógios eram agentes do caos – aquele que habita o mais primevo dos tempos –, o enceto da narrativa é um documento impossível, desaparecido. Osman Lins, por meio de um erro, de uma sombra no conhecimento, tece o fio que liga o fragmento “O relógio de Julius” com “A espiral e o quadrado” quando afirma que Julius pouco desejava com sua criação ser incluído entre “os relojoeiros”, mas, sim, entre “os intérpretes ou contempladores do universo”<sup>1268</sup>: por isso, seu relógio promoveria uma “harmonia de imponderáveis” ou “conjunções do cosmos” ao alternar “silêncio e som”, desdenhando “a ordem”, ignorando-a e servindo “à fúria. Não é sempre esta a nossa conclusão ante fenômenos que nos escapam? E pode alguém inculpar-nos se não captamos o sentido de desígnios que, difusos, parecem recusar todo esforço de compreensão? Também”, diz *Avalovara*, “isto é visado por Julius: colocar as pessoas, frente aos sistemas de som do seu relógio, na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o Universo. Ainda uma intenção o orienta, representar o que há de aleatório em nossas existências”<sup>1269</sup> e “quão incerto e entregue a imponderáveis é o destino humano” uma vez que “a Ordem está sempre exposta a rompimento e que um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias.”<sup>1270</sup> Finalmente, se o relógio de Julius Heckethorn obedece “a um esquema rigoroso”, sobre o qual “assenta a idéia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida?”<sup>1271</sup>

Lins repete, com todas as letras, a frase que guiava a construção espiral, esta figura requerida para inserir o imponderável nas entidades limitadas, o extravio na ordem da unidade originária, os sentidos corpóreos na metafísica eterna. Destarte, podemos concluir que o relógio possui o mesmo papel que a informação desencontrada acerca dos manuscritos de Julius, papel este que se estende à inserção, em acordo com uma língua estrangeira, da partícula *net* (“não mais”) na frase *sator arepo tenet opera rotas*, desarticulando a economia da natureza elaborada pelo lavrador. Todos estes procedimentos borram o Ser, a identidade, o eterno, jogando as estruturas, a máquina do mundo no tempo, na transformação. Desta forma, Julius percebe que, para constuir este curioso relógio ele não deve se inspirar na relojoaria ocidental, seja ela relativa à antiguidade ou à modernidade, uma vez que esta tradição, ainda

---

<sup>1268</sup> LINS, 1975, p. 325.

<sup>1269</sup> *Ibidem*, p. 346-347.

<sup>1270</sup> *Ibidem*, p. 359.

<sup>1271</sup> *Ibidem*, p. 347.

que com nuances, remontaria à ideia “de ser o tempo um fluxo, um fenômeno contínuo e indiviso.”<sup>1272</sup> Por isso o estudioso ignora sutilmente a mística do gramático Virgílio Marão, os estudos de “Isidoro, autor das *Etymologiae*” – nos quais consta que, através da escrita, a unidade se converte em dualidade, representante do Logos –, ou a visão de Cassiodoro, “para quem o fato de, ao escrevermos, segurarmos a pena com três dedos, prende-se à idéia da Santíssima Trindade”<sup>1273</sup>. Julius requer como modelo Gerberto de Aquitânia, autor “versado na Aritmética e na Cosmogonia árabes”. Além disso, no momento da confecção da estrutura da máquina, o livro que Julius “traz sempre consigo não é o *Arte de Reloxes* ou a *Memória sobre o Centro de Oscilação do Pêndulo*, de Jean Bernovilli de Basiléia, e sim, numa edição holandesa, o *Manual de Astronomia Árabe*, de Alfraganus.”<sup>1274</sup> Assim como somente sendo um estrangeiro seria possível ler o *net* enquanto “não mais” na frase anacórica, Julius necessita do saber oriental para a construção do seu peculiar dispositivo devido, precisamente, ao fato de a cultura árabe aventar para a possibilidade de que seu mecanismo, ao contrário da “continuidade” que subjaz os relógios ocidentais, proceda por saltos, pois :

O tempo, flua ou não, repudia as interrupções, os seccionamentos. Contestasse, no entanto, a tendência do homem a imprimir-lhe um ritmo? Este ritmo surge – é conquistado – com o relógio a saltos. A saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, move-nos a saltos, mesmo as aves de mais tranqüilo vôo a saltos se deslocam, nadam os peixes movendo, a saltos, as barbatanas, dia e noite são saltos, ir e vir, passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria consciência que temos de existir não é contínua, toma-nos e foge, vez por outra assalta-nos, a saltos. Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos - e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras. Acentua ainda sua decisão: a presença, no mecanismo do relógio a saltos, do cabelo e das molas, corações metálicos da engrenagem, peças em espiral e, a seu modo, figurações palpáveis do tempo, tão claras qual se fossem, da palavra tempo, a representação ideográfica. (LINS, 1973, p. 323)

O instrumento, inspirado nas teorias árabes, não deve negar nossa natureza de alternância entre positivo e negativo, sístole e diástole, saber e não saber, vida e morte, pois assim é o nosso corpo, assim são os animais, desta forma se comporta a vida e a natureza, e o relógio não pode negá-la. Pois foi isto que o ocidente fez, segundo o protagonista, ao substituir a criação artesanal pela indústria – como percebeu Andrade –, eximindo a

---

<sup>1272</sup> LINS, 1973, p. 315.

<sup>1273</sup> *Ibidem*.

<sup>1274</sup> *Ibidem*, p. 325.

constituição dos objetos do contato direto com a pele humana, o que acaba por fazer ruir o sentido rítmico e a feição ritualística dos relógios. Caberia, então, notar que Julius elabora uma diferença entre os seccionamentos temporais produzidos pelo ocidente e os saltos orientais: enquanto estes alternariam caos e ordem, negativo e positivo, aqueles se valeriam da fração para, justamente, simular a continuidade do fluir temporal. Para angariar o imensurável dentro de sua própria máquina do tempo, Heckethorn, então, adquire materiais que possam ser transformados em acordo com as mudanças do ambiente exterior como, por exemplo, os metais de grande índice de dilatação em acordo com a variação da temperatura que são, posteriormente, incluídos em seu relógio. Eles seriam acompanhados de um “tríplice – ou quádruplo – sistema sonoro”, ao qual é subjacente a “Sonata em Fá Menor (K 462), de Scarlatti”, cuja introdução, por fim, é seccionada “em treze partes”: “numera-as pela ordem e, pondo de lado a penúltima, põe-se a manipular as outras doze.”<sup>1275</sup> Desta forma, os grupos de notas são distribuídos de maneira que “se percam uns dos outros dentro do relógio, soem separados e só de tempos em tempos voltem a reunir-se – constituindo essa reunião um evento pleno de intenções (...)”<sup>1276</sup>. Com o caos finalmente incluído na engrenagem, cristaliza-se o vínculo do relógio com a ideia de romance de Abel, cujo ímpeto era minar sua escrita de sombras, espaços de não saber, enfim, de acaso – ponto que nos distanciaria da leitura de Andrade e nos aproximaria de Maria Balthasar Soares quando esta afirma que a “suposta inutilidade do relógio e, metonimicamente, a da arte sem vínculos explícitos com a realidade, converte-se em atitude política no momento mesmo em que se afirma um ato de criação em meio à hegemonia da violência nazista.”<sup>1277</sup> Ou seja, a força política libertária do relógio é instaurada pela sua negatividade – da seguinte maneira funcionaria tal máquina segundo o narrador:

(...) constrói (Julius) três sistemas sonoros interrelacionados, designando-os pelas três primeiras letras do alfabeto. O sistema A reúne os grupos de notas 1, 5 e 11, funcionando com os intervalos de quatro, uma e seis horas, ou seja, cumpre-se em onze horas: soa, na primeira vez em que ocorre, o grupo de notas 1; na segunda, os grupos 1 e 5 soam; na terceira, os três. Este processo acumulativo repete-se nos outros dois sistemas. Outros grupos, quatro – o 2, o 4, o 7 e o 9 –, cabem ao sistema B, cujo ciclo é de treze horas, aos intervalos de duas, duas, três e seis horas. Maior é o sistema C, que abrange cinco grupos de notas: o 3, o 6, o 8, o 10 e o 13. Também seu ciclo é o mais longo de todos, com os intervalos de quatro, três, cinco, seis e três horas sucessivamente, totalizando portanto vinte e uma. Em todos estes sistemas

---

<sup>1275</sup> LINS, 1973, p. 345.

<sup>1276</sup> *Ibidem*.

<sup>1277</sup> SOARES, 2007, p. 60.

há interrupções. Exemplo: antes de soar, completa, a série C, observa-se um silêncio; este silêncio aguarda que ressoem (mas raramente ressoam) o grupo 1 do sistema A e o grupo 2 do sistema B; entre os sons do grupo 3 e os do grupo 6, nova pausa sobrevém e é aí que deverão vibrar, acontecimento também raro, as melodiosas notas dos grupos 4 e 5; o mesmo entre os grupos 6 e 8; entre o 8 e o 10; e entre o 10 e o 13. (LINS, 1973, p. 346)

Bom, como mesmo afirma *Avalovara*, “o jogo” proposto pelo relógio “raramente se completa, e, visto por partes, não é compreensível.”<sup>1278</sup> Nele, “nem todas as horas são marcadas com alguns fragmentos de Scarlatti”<sup>1279</sup>, assim como muitas vezes “o ponteiro dos minutos cruza em silêncio o número 12, de modo que nunca sabemos se a próxima hora fará cantarem as engrenagens” porque, finalmente, a invenção de Julius “não se destina (...) a anunciar as horas”, mas criar um “símbolo da ordem astral”<sup>1280</sup>. Por meio do relógio de Julius, Lins assinala a chegada a uma de suas figuras prediletas, como notou Álvaro Machado, o paradoxo: “com tal imperfeição, o relógio de Julius alcança a perfeição.”<sup>1281</sup>

A tragédia começa a contaminar a empreitada de Julius quando este percebe que a ascensão de Hitler ao poder é contemporânea à fabricação das peças da máquina, sendo o estudioso logo convocado a pausar seu projeto para trabalhar numa indústria, o que o impossibilita de finalizar o relógio para colocá-lo, finalmente, em funcionamento. Com sucessivos fracassos e dificuldades, Julius se coloca em questão, problematizando sua suposta “ânsia de abranger a totalidade das coisas” e se demandando se não seria ele próprio “um erro na máquina? Que máquina? A Máquina da História? Deve pôr em movimento a sua invenção?”<sup>1282</sup> – diz o narrador por Julius. As dificuldades, porém, parecem ser o cerne não apenas da vida do estudioso como de sua família. Seu pai, ao notar a eminente falência de sua oficina de carrilhões, descobre-se enganado pela própria mulher, “pela vida, pela História” – assim como Julius – e comete suicídio. A mulher traidora, em 1918, com a morte do marido, desaparece no mundo: o filho, levado pelo desejo de reabilitar a antiga fábrica do pai, retorna à Alemanha, especificamente à cidade de Colônia. Para sobreviver, exatamente como o homem de “Um ponto no círculo”, Julius troca o cravo pelo piano para embalar o lazer dos hóspedes de hotéis com as músicas da moda. Conhece, então, a jovem Heid e, com a descoberta da cegueira progressiva da moça e após alguns anos de relação, casa-se apressadamente com ela para que seja possível que a mulher assista à cerimônia do próprio

---

<sup>1278</sup> LINS, 1973, p. 346.

<sup>1279</sup> *Ibidem*.

<sup>1280</sup> *Ibidem*.

<sup>1281</sup> *Ibidem*.

<sup>1282</sup> *Ibidem*, p. 360.

casamento, realizado em 1930. Com a ascensão do nazismo, Julius sonha que os mostradores do relógio “serão de pele humana; os pêndulos, balouço da Morte; sangue, em vez de azeite, lubrificará os eixos e os pinhões; e os ponteiros vão girar para trás.”<sup>1283</sup> Influenciado pela visão e ao saber que sua sogra estava embriagada com as ideias de Hitler, Julius convence a mulher a se mudarem para Haia. Esta cidade, devemos inferir, é reconhecida histórica e mundialmente como um centro diplomático, ou seja, um lugar no qual os povos, pela linguagem, chegam pacificamente em acordo. E é nela que Julius, pela primeira vez, coloca seu relógio em marcha. No entanto, as dores que Heidi sente nos olhos se intensificam e, em condição de professor particular de música, seu marido não pode pagar o tratamento. Paralelamente, com vistas a aprofundar seus conhecimentos musicais, ele é aceito como discípulo de Emma Ledebor, reconhecida pianista que, posteriormente, recomenda-o a um “quinteto de câmara que programa visitar a América”: com esta possibilidade, ele planeja se instalar definitivamente naquela terra e aguardar que sua mulher vá ao seu encontro para nunca mais “voltar a esse continente cada vez mais ameaçador” – diz, referindo-se à Europa. Logo, as tropas nazistas invadem o norte, Heidi é morta em um bombardeio à Rotterdam, cidade na qual se encontrava para o tratamento dos olhos e, em sequência, Julius é brutalmente assassinado.

O protagonista morre em Haia por ser um erro? Em que medida ele poderia ser um equívoco histórico? Talvez na mesma medida em que o extravio seja a mola propulsora da narrativa. Lemos esta ironia, portanto, como aviso de que o desacerto torna a criação (literária) possível assim como o caos que, conjugado à ordem, libera a criação de coisa, ou seja, a natureza mesma. Não obstante, poderíamos pensar o nazismo como o ponto máximo da positividade estéril que encerra em uma negatividade, em uma destruição inaudita. Porém, a incorporação mesma da tragédia em detrimento da epopéia, em Lins, parece atar outro toque de ironia particular: a civilização epopéica que se quer absolutamente positiva por meio da desmistificação completa da natureza e sua transformação em mero objeto de conhecimento não estaria fadada ao fim trágico – ora, não é isto que propõe a escatologia teleológica monoteísta? –, uma vez que esta parte maldita jamais a abandona? Julius, portanto, é o próprio extravio trazido à vida – e não somente no fim dos tempos –, o mito reatualizado periodicamente, a ciência do fracasso da linguagem, o defeito na máquina irrefreável da história: sua identidade ou nacionalidade são difusas e seu trabalho requer em seu bojo a imaginação forânea dos árabes para incluí-la na máquina basilar para o ocidente. Em sua

---

<sup>1283</sup> LINS, 1973, p. 360.



décima quinta tese sobre o conceito de história, Walter Benjamin se lembrava da Revolução de junho – contrarreação ao surgimento de um protagonismo conservador da Revolução francesa – na qual o ato de os manifestantes atirarem contra os relógios trazia à luz a consciência “de fazer explodir o *continuum* da história”<sup>1284</sup>. Para ele, a tarefa era menos instituir um novo calendário, como acontecia, que reivindicar o primeiro dia do novo tempo, que é, por sua vez, sempre um feriado e, portanto, o dia da reminiscência, da memória: desta forma, ao estado de exceção engendrado pelo nazi-fascismo – sobre o qual a tradição dos oprimidos costata ser a regra geral –, contrapor-se-ia “um verdadeiro estado de exceção”<sup>1285</sup>, diz na décima quarta tese. Julius, Loreius, Osman Lins, este árabes, estes indígenas, estes estrangeiros na *pólis*, vão além: não basta negar a máquina, mas trazê-la ao uso inserindo ali um pensamento exterior àquilo que a constitui. O feriado – quando o caos e a desordem invadem o relógio, estacionando-o – é o dia de recuperar o passado para que o nazi-fascismo não continue se repetindo sob um disfarce de diferença, como temos com Olavo Hayano e a ditadura brasileira, mas também a ocasião da criação, da despesa improdutivo, do excesso, de sair de si e ver que o mundo também nos olha: os saltos “das aves”, “os peixes movendo”. Finalmente, Lins percebe que este vazio da origem não é um puro nada, ele é a imaginação mesma, o gesto criativo, nosso contato com o mundo: se a geometria é oriunda dos intervalos musicais, aqui o pernambucano prega uma autêntica volta à ascendência primeva ao pedir um retorno à música que, ao soar vez sim vez não no relógio de Julius Heckthorn, torna-se rítmica, corporal, sensível. Volta-se, portanto, ao corpo e as lacunas da sensibilidade, ao salto do bicho não domesticado.

Numa breve passagem de *O som e a fúria*, William Faulkner faz uma interessante associação entre o relógio e o olho ao descrever as ações de uma de suas personagens da seguinte maneira: “Chegando ao alto, ela descia dando voltas, levando adiante o olho, a mente, por um túnel verde silencioso, e a cúpula quadrada que se destacava acima das núvens e o olho redondo do relógio (...)”<sup>1286</sup>. Na antiguidade latina, porém, esta convergência era igualmente elaborada por Virgílio em seu poema “O Deus-Sol e Leucotoe”, incluído nas *Metamorfoses*, no qual o astro afirmava que “Eu sou aquele que mede/ O ano, eu vejo todas as coisas, e todos os homens/ Enxergam tudo por meio de mim, o olho do universo.”<sup>1287</sup> Talvez neste sentido, o poeta fosse taxativo em afirmar no poema “A história de Cadmo e Biblis”, dedicado a impedir que as mulheres se apaixonassem pelo proibido, ou seja, evitar o incesto,

---

<sup>1284</sup> BENJAMIN, 1994, p. 230.

<sup>1285</sup> *Ibidem*, p. 226

<sup>1286</sup> FAULKNER, 2004, p. 116.

<sup>1287</sup> OVÍDIO, 2003, p. 79.

que “os deuses são as leis eles próprios.”<sup>1288</sup> O Sol, portanto, como mensurador do tempo e, desta maneira, aquele que estabelece suas regras e leis, seria a onividência absoluta, inescapável ao humanos. Janos, entretanto, é um deus particular, como mostrou *Avalovara* se valendo de Ovídio: trata-se do deus que toca o caos, ou seja, que, ao fazer confundir, em seu âmago, o fim e o início, permite com que toda lei coincida com sua transgressão, pois sua aplicação se torna concomitante à sua própria dissolução em sua volta à origem caótica. Janos, portanto, é um deus-homem-animal, sagrado e profano, se levarmos em conta esta sorte de ontologia das divindades que se pode entrever na frase de Ovídio na qual os deuses coincidem com a norma. Ora, ver é conhecer, mas Janos vê, ao mesmo tempo, o que é e o que foi, ou seja, o que *é e o que não é*. Ao repousar os olhos sobre o que não é mais, ele pode especular sobre o por vir. Conjugando o falso enquanto não mais e a possibilidade, Janos, portanto, não é um “olho do universo”, mas um piscar de olhos defronte ao multi-verso e diante das possibilidades e virtualidades que este encerra. Parece-nos que com esta divindade o tempo não é separado numa esfera pura, mas pensado em relação ao espaço, aos corpos, à *physis*, revelando-se, assim, o responsável pelo advento das formas e a mutabilidade que as consagram enquanto tal. Por outro lado, o relógio comum se pretende um olho universal, que é capaz de mensurar o que, por excelência, é trans-form-ação.

*Sator arepo tenet opera rotas*, a frase que *Avalovara* afirmava ser “tão perfeita que tocá-la é ferir uma pupila a golpes de estilete” é o relógio ocidental, sobre o qual o *net* e o olhar ambivalente da máquina de Julios-Janos abrem uma fresta para a vida. Ainda que esta esteja condenada à tragédia como a criação do inglês que, ao fim e ao cabo, resta em meio a “tapetes sem vida e poltronas fanadas, elegante e sóbrio, soando de tempos em tempos, com os seus misteriosos sons”<sup>1289</sup> na casa do fascista Hayano. Porque Julius, com seu relógio, não é um grande herói, um gênio ou homem notável de feitos eternos, mas o contrário. Seguindo o procedimento de sua máquina, ele resta menor, com seus pequenos saltos, finos lampejos, intermitência de luz tal qual aquelas dos vaga-lumes de Pier Paolo Pasolini trazidas por Georges Didi-Huberman<sup>1290</sup>, que desapareceram justamente com o clarão do fascismo. Por isso Lins demanda um eclipse – a história de Július, em acordo com o manuscrito que inspira *Avalovara*, visava “representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes”: um jogo entre luz e sombra, como o do relógio de Julius, que dá a ver as formas de vida que junto a outras milhões sucumbiram à luminosidade monstruosa do nazi-fascismo.

---

<sup>1288</sup> OVÍDIO, 2003, p. 193.

<sup>1289</sup> LINS, 1973, p. 376-377.

<sup>1290</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011.

**A MODO DE CONCLUSÃO:** Osman Lins, da monocultura à polissemia.

*O homem é o animal  
mais vestido e calçado.  
Primeiro, a pano e feltro  
se isola do ar abraço.*

*Depois, a pedra e cal,  
de paredes trajado,  
se defende do abismo  
horizontal do espaço.*

*Para evitar a terra,  
calça nos pé sapatos,  
nos sapatos, tapetes,  
e nos tapetes, soalhos,*

*Calça as ruas: e como  
não pode todo mato,  
para andar nele estende  
passadeiras de asfalto.*

João Cabral de Melo Neto, *Formas do nu*

Em 1976, Osman Lins publica no jornal um artigo destinado a homenagear Lima Barreto, literato sobre o qual acabara de escrever uma tese de doutorado. A certa altura da coluna, Lins evoca uma diatribe à vida intelectual brasileira cujo desconhecimento da obra do carioca denunciaria a debilidade de “nosso panorama intelectual, propenso, como na vida agrária, à monocultura, à queimada e ao abandono de terras férteis.”<sup>1291</sup> Esta formulação encerra o objeto desta tese: o vínculo imanente ao termo monocultura entre a relação estrutural do homem com o ambiente circundante – a agricultura do lavrador, que propõe uma vontade única e imutável sobre a natureza multiforme – e a uniformização dos sentidos que produzimos enquanto viventes, independentemente se eles estejam resguardados à vida social ou ao sujeito tomado separadamente. Como crítica à monocultura, portanto, Lins opta pela polissemia, termo que abarca todas estas instâncias uma vez que compreende o semear para a germinação de formas de vida – a semente, o sêmen – assim como a multipicidade de sentidos, leituras, proliferação de imagens. Para este fim, o escritor percebeu que a negatividade, a sombra, a lacuna eram imprescindíveis.

Em nossa introdução, devemos lembrar, propomos que o objetivo desta tese seria investigar “as condições sob as quais a natureza – e a própria condição do homem enquanto

---

<sup>1291</sup> LINS, 1977, p. 172.

natureza – é trabalhada na obra de Osman Lins” (no caso, *Nove, novena* e *Avalovara*), abrindo-a a “indagações mais pontuais, como: o que é a condição do homem enquanto natureza na obra de Osman Lins? Qual é o papel da natureza em sua literatura? O que seria o mito para ele e qual a relação da experiência mítica com esta condição do homem enquanto natureza em seus escritos? O que é natureza e, principalmente, o que não é – partindo da literatura de Osman Lins?” Foi preciso delinear no enceto deste estudo, primeiramente, como o problema entre cultura e natureza na obra do escritor foi percebido como basilar por uma importante parcela de sua fortuna crítica que o relegou, todavia, ao retorno à *arché* – com a exceção de Perrone-Moysés. No primeiro capítulo, no entanto, tornou-se patente que o protagonista de “O pássaro transparente” se vê como um “viveiro sombrio” pela sua posição de sujeito em detrimento de uma vida enquanto despesa, abandono e poesia, na qual a indetidade seria posta de lado, como acontece ao ser interpelado pelo olhar do animal. Taxar como um “viveiro sombrio” a vida automatizada, entretanto, parece ser uma específica leitura que Lins realiza do vínculo entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e a de Carlos Drummond de Andrade. Aquele consta como epígrafe de *Nove, novena* assim como Matila Ghyka, a partir do qual Lins percebe que a ideia de unidade e pureza remonta à antiguidade grega que, ao perseguí-la, promove o constante governo da natureza e do homem enquanto animal, ou seja, sua vida sensível. Por outro lado, o lugar de Lins na tradição brasileira, para além dos citados poetas, remonta sua aderência ao regionalismo na primeira fase de sua carreira. Com *Nove, novena*, entretanto, o escritor busca no Brasil uma defesa contra a irrestrita adesão dos “Novos romancistas” à fenomenologia que o leva ao barroco – Gregório de Matos, Aleijadinho –, à poesia de Augusto dos Anjos e à antropologia: sua aderência é, sobretudo, à estética do excesso, que em seus escritos é correlativa à natureza. Assim, ele fica no meio da polarização entre o modernismo de São Paulo e os regionalistas, com grande apreço pela obra *Angústia*, de Graciliano Ramos ou pela importância da natureza para Freyre, assim como a posição canibal de Oswald, que tomava conhecimento pela correspondência com Benedito Nunes, possa ter o interessado – em *Avalovara* Lins suprime uma citação de Oswald de Andrade. Posteriormente, no capítulo sobre “Um ponto no círculo”, mostramos como o pernambucano postula a alquimia e o olho de vidro como antropotecnologias e, ao fim, celebra a sexualidade, o contato e o sensível, afinados aos animais e plantas. Em “Conto barroco”, no entanto, o escritor avulta a importância da história e posiciona, definitivamente, sua crítica ao poder entendendo este como coerção da polissemia e liberdade de leitura do mundo, ou seja, como um discurso do corpo. Desta

forma, as imagens devem explodir para o leitor, mas sem abdicar da necessidade de trazer à tona a reminiscência dos vencidos. Joana Carolina, tratada em nosso quarto subcapítulo, traz em seu bojo a vida dos desvalidos do Brasil, porém, ela, ao entender a vida como “bicho indomesticável”, permanece irreduzível ao governo dos humores engegrado pelos astros, assim como às potestades patriarcais da vida agrária do sertão que teriam poder de antever a vida da protagonista. Ao final desta narrativa temos a proposição de uma comunidade excessiva. Valendo-nos da temática do Zoroastro, mostramos como na tradição filosófica do ocidente a *zoé*, o homem enquanto animal, sempre esteve dentro da *pólis* e a política, ou seja, a vida como comunidade (linguagem) era possível apenas a partir do seu governo, perpetrado também pelos próprios indivíduos ao adotar os saberes positivos produzidos pelo poder.

Como o governo dos humores deseja suprimir o sensível em prol da linguagem, o contato corporal com a natureza e os bichos se estabelece como saída de si, zona de não saber: doravante, ao representar, com a elefanta Hahn, o animal dentro da cidade e que provoca, por sua vez, a irrupção da animalidade dos homens, temos aquilo que Deleuze e Guattari chamaram de *devir-animal*, o contato com uma natureza desconhecida. O mesmo se dá com os insetos que destroem as construções humanas e adentram o corpo do burocrata em “Noivado”: esta corrosão coloca o mundo na surpresa, acabando com um noivado infinito e opressor. O processo é expandido com o sumiço de Z.I. – que entra em um *devir-anfíbio* –, gerando o segundo nascimento do seu pai, Renato: a sombra, a lacuna do filho o faz ressignificar a história geológica da terra, acenando a uma terra por vir, como dizem Deleuze e Guattari. A comunidade cindida desta terra coabita o ambiente junto aos demais seres-viventes, iguais em suas diferenças. Com isto, Lins expõe a importância do amor: primeiro com a relação entre Baltasar, o menino-cavalo, e a égua Canária (próximo ao amor retratado por Guimarães Rosa entre o mestiço e a onça), e, posteriormente, com o casal confundido. Como transgressão de interditos e, portanto, corrosão de todos os atributos que qualificam a vida, o amor libera a *zoé*, dando a ver formas de vida e seus contatos.

Com essas análises, foi imprescindível revisitar o vínculo dos “Novos romancistas” franceses com a fenomenologia de Husserl, levando em conta que este colocava a diferença de percepção em termos de animalidade. Daí foi possível perceber como se funda a comunidade fenomenológica e aquelas presentes nas obras de Robbe-Grillet escritas durante os anos cinquenta e, além disso, conceber como Lins as criticou em termos de *técnicas do homem*. Por isso Lins elabora uma contraposição ecológica, na qual há aporia, multiplicidade de perspectiva (animismo), intensificação da vida sensível, e, sobretudo, contato. *Avalovara*,

por conseguinte, pareceu potencializar todos esses aspectos que apontamos em *Nove, novena*. Primeiramente por se valer à exaustão da figura do paradoxo contida na leitura forânea da frase *sator arepo tenet opera rotas*, que produz uma economia da natureza indiscernível de sua destruição e, doravante, uma terra por vir, uma natureza desconhecida com a qual sempre estabelecemos contato. Com isto, Lins desarticulou sua condição de colonizado em relação aos “Novos romancistas”, contactando-os e, no entanto, permanecendo irreduzível a eles, sempre estrangeiro à biblioteca pelo não-saber que traz no bojo da escrita. Este confronto se estende à leitura da *Commedia* realizada em *Avalovara*, na qual Lins elabora uma crítica política à obra dantesca – a exclusividade do paraíso, que só é ascendido pela temperança – e uma teleológica, ao preferir a tragédia: naquela o homem, com seus afetos aflorados, era animal, dizia Robbe-Grillet, ou; como decadência e vida defronte à morte, a tragédia fazia diminuir as fronteiras entre cultura e natureza, propunha Benjamin. Contrário a este ímpeto se insurgia Roos, mulher sempre inalcançável cuja maquilagem visava obnubilar a passagem do tempo. Já com Cecília, Abel resgata a importância da memória dos oprimidos – mesmo aquelas vítimas da tirania implicada na relação colonial que tivemos com esta mesma Europa – e com ☺ ele torna a dialética suspensa, ou alça seu fora: o erotismo, no qual o sejeito está exilado de si, não há amo ou escravo possíveis, e é isto que Abel visa ao manter sombras e lacunas em sua escrita. Se o projeto de Abel é um reflexo do de Lins, notamos que *Avalovara* incorpora completamente em sua forma aquilo que *Quarup* resguarda em alguns excertos, desarticulando a máquina do romance, a máquina do mundo. Finalmente, neste sentido se dá a empreitada de Julius com a construção do seu relógio: abrir a máquina metafísica àqueles por ela oprimidos para dar lugar a vida em suas amplas formas.

O que é a condição do homem enquanto natureza na obra de Osman Lins? Vida sensível. Qual é o papel da natureza em sua literatura? Multiplicidade, criação e excesso. O que seria o mito para ele e qual a relação da experiência mítica com esta condição do homem enquanto natureza em seus escritos? Sobretudo uma operação que nos leva à sombra e, portanto, à possibilidade de nossa manifestação sensível. O que é natureza e, principalmente, o que não é? Toda ideia, concepção, imagem ou conceito que se propõe exclusivamente supra-sensível, isto é, eterno e invariável, sendo a natureza a conjugação intermitente entre positivo e negativo. Quais são as condições sob as quais a natureza – e a própria condição do homem enquanto natureza – é trabalhada na obra de Osman Lins? Como algo a ser administrado para que reste exclusivamente positivo e que, aplicado ao homem, geraria a humanidade mesma, ao que Osman Lins respondeu com uma sementeira infinita.

Esta tese tenta fazer brotar alguns destes frutos, com a consciência de que eles são inexauríveis e podem e devem ser contraditos, pois não há figura que este pernambucano tenha admirado mais que o paradoxo. Pois ele é nossa animalidade, nossa vida.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. “O cinema de Guy Debord”. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2007/10/398474.shtml>. Acessado em 13/09/2012.
- \_\_\_\_\_. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo. 2º edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O reino e a glória*. Uma genealogia teológica da economia e do governo. Homo sacer II, 2. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *The open. Man and animal*. Translation: Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- ALENCAR, José de. *Ubirajara*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1981.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução: Italo Eugenio. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ALMEIDA, Hugo (org). *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico.” In: *Osman Lins. O Sopro na Argila*. São Paulo: 2004. p. 69-112.
- \_\_\_\_\_. “Um livro de mulheres espectrais: montagens para ler e ver”. IN: *Outra Travessia – Dossiê Osman Lins*.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade*. Poesia completa e prosa. Volume único. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.
- ANDRADE, Mario de. “O Aleijadinho”. In: Aspectos das artes plásticas no Brasil”. São Paulo; Brasília: Martins; INL, 1975.
- ANDRADE, Oswald de. *Oswald de Andrade*. Obras completas. A utopia antropofágica. 4º edição. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Do órfico e outras cogitações”. In: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Manifesto antropofago.” In: *Revista de antropofagia*. São Paulo, ano 1, n.1, maio 1928. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975.
- \_\_\_\_\_. “O Antropófago”. In: *Oswald de Andrade*. Obras completas. Estética e política. São Paulo: Globo, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. 2ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2003.



- ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- ANTELO, Raúl. “Labirintos da biblioteca do pobre.” In: Revista *Outra travessia*. Dossiê Osman Lins. Vol. 0, nº 4, 91-103. Florianópolis, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Maria com Marcel*. Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPJ, 2001.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Tradução: Álvaro Faleiros. Brasília: Editora UnB, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O bestiário ou cortejo de Orfeu*. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- AQUINO, São Tomás de. *A arte da alquimia e a pedra filosofal*. Tradução: Márcio Pugliesi. São Paulo: Global, 1984.
- ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. “Uma pesquisa sobre ‘Meu tio o iauaretê’ de Guimarães Rosa: passos iniciais.” *Revista de Letras* (Taguatinga), v.1, nº 2, ano I, novembro de 2008.
- ARAÚJO, Ricardo. “Labirinto narrativo”. Revista *CULT*. Dossiê Cosmogonia de Osman Lins. Nº 48, ano V. São Paulo, julho de 2001.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Eichmann em Jerusalém*. Um relato sobre a banalidade do mal. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARISTÓTELES. *A política*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Ética a Nicômaco” In: *Os pensadores*. Tradução: Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Física I-II*. Tradução: Lucas Angioni. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Metafísica*. Tradução: Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução: Edison Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- BACHOFEN, Johann Jakob. *El matriarcado*. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica. Traducción de María del Mar Llinares García. Ediciones Aka: Madrid, 2008.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução: Marina Appenzaller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAMBERGER, Joan. “O mito do matriarcado: por que os homens dominam as sociedades primitivas?” In: *A mulher, a cultura e a sociedade*. ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. (Org). Tradução: Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.
- BARBOSA, João Alexandre. *OPUS 60*. Ensaio de crítica. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- BATAILLE, George (Org). *ACÉPHALE*. Traducción: Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A parte maldita*. Precedida de A noção de despesa. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Las lagrimas de Eros*. Traducción: David Fernández. Tusquets Editores: Barcelona, 1981.
- \_\_\_\_\_. *La experiencia interior*. Traducción: Fernando Savater. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- \_\_\_\_\_. “L’impossible”. In: *Oeuvres completes*. Paris: Gallimard, vol III. 1971<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_. *La Literatura y el Mal*. Elaleph.com, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&P, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da Religião*. Tradução: Sergio Goes de Paula e Viviane Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- BAZIN, German. *Barroco e rococó*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O Aleijadinho e a escultura barrôca no Brasil*. Tradução: Marisa Murray. São Paulo: Record, 1971.
- BERRIEL, Carlos. “A origem da ‘superioridade racial’ dos paulistas”. Entrevista. Em: <http://www.viomundo.com.br/denuncias/carlos-berriel-a-origem-da-superioridade-racial-dos-paulistas-e-da-decadencia-alheia.html>. Publicado em 06/08/2013. Acessado em 11/01/2014.

- BESNIER, Patrick. "Transparence et carnaval". In: ROUSSEL, Raymond. *Oeuvres*. La vue. Poèmes inédits. Texte établi par Patrick Besnier. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1998.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da História". In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. 335 p.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. 7ª Impressão. São Paulo: Paulus, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. *The Writing of The Disaster*. Translation: Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. "Do órfico e mais cogitações". In: *Oswald de Andrade*. Obras completas. Estética e política. São Paulo: Globo, 1992.
- BOSI, Alfredo. "O Osman Lins que conheci". *Eutomia*, Recife, 13 (1): 172-176, Jul. 2014.
- BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BORDINI, Maria da Glória; FILIPOUSKI; Ana Mariza Ribeiro; ZILBERMAN, Regina (org). *Correio do povo*. Caderno de sábado. Osman Lins. 3- de setembro de 1978.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Davi Arrigucci jr. 2º Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas III*. São Paulo: Globo, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *O livro dos seres imaginários*. Tradução: Heloisa Jahn. 1º Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. 1922 - 1928. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BUCK-MORS, Susan. *A Tela do Cinema como Prótese de Percepção*. Tradução: Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

\_\_\_\_\_. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Tradução: Rafael Lopes Azize. In: *Revista Travessia*. Florianópolis. n.33, ago.-dez. 1996.

BUTOR, Michel. *La modification*. Paris: Les éditions de Minuit, 1957.

\_\_\_\_\_. *L’emploi du temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1956.

\_\_\_\_\_. *Le Génie du lieu*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1958.

\_\_\_\_\_. *Où*. Le genie du lieu, 2. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *Passage de Milan*. Paris: Les éditions de Minuit, 1954.

\_\_\_\_\_. *Répertoire I*. Paris: Les éditions de Minuit, 1960.

CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: *Revista de antropofagia*. São Paulo, ano 1, n.1, maio: 1928. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: *Oswald de Andrade*. Obras completas: memórias sentimentais de João Miramar. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. *O sequestro do barroco na “Formação da literatura brasileira”*: o caso Gregório de Mattos. 2ª Edição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

\_\_\_\_\_. “Avalovara – a espiral e o quadrado.” In: LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução: José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1980.

CALLADO, Antônio. *Quarup*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. “Sobre a Divina Comédia”. In: DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

CARTANO, Tony. “Un chef-d’oeuvre polyphonique”. In: *Quinzaine Littéraire*. Revue n° 213. Paris: 01/07/1975.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *A sociedade contra o estado*. Tradução: Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

- \_\_\_\_\_. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Traducción: María Teresa D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- \_\_\_\_\_. “La cosa em el pensamiento.” Traducción: Fabián Ludueña Romandini. In: MEINONG, A. *Teoria de lo objeto y presentacion personal*, p. 11-43. Buenos Aires: Miñoiz y Davila, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Mente e matéria ou a vida das plantas.” In: *Revista Landa*, vol. 1, nº 2. Florianópolis. 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- COUDERC, Paul. *História breve da astrologia*. Tradução: Carlos Santos. Lisboa: Editorial Verbo, 1961.
- \_\_\_\_\_. *O universo*. Tradução: F.P. Camargo. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1959.
- CÓZAR, Rafael. “Talismans literários”. In: *Poesía e imagen*. Poesía visual y otras formas literárias desde el siglo IV aC. Hasta el siglo. Disponível em [http://boek861.com/lib\\_cozar/indice.htm](http://boek861.com/lib_cozar/indice.htm). Acessado em 21\09\2013.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões* (Campanha de Canudos). 3ª Edição. São Paulo: Ediouro, 2009.
- CUNIBERTO, Flavio. “Etimologia e mitologia do *daimon*”. In: *Boletim de pesquisa NELIC*. Entusiasmo e contemporaneidade, v. 12, nº 17. Florianópolis, 2012.
- CURTIUS, Ernst Robert. “A deusa natura”. In: *Literatura europeia e idade média latina*. Tradução: Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Huitec; Edusp, 1996.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas*. Brasília: Editora UnB, 2000.
- DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DAYRELL, João Guilherme. “Um caso específico de Estética da Fome: Glauber Rocha opera rotas de Osman Lins.” In: *SOPRO*. Panfleto político-cultural. Nº 93. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2013.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. 5ª Edição. Campinas: Papirus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. “Post-scriptum. Sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 219-226.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Geo-filosofia”. In: *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 2ª Edição, 5ª Reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia V. 3*. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia V. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34. 4ª reimpressão, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia V. 5*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34. 4ª reimpressão 2008c.

\_\_\_\_\_. *O anti-édipo*. Tradução: Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

\_\_\_\_\_. *Kafka*. Para uma literatura menor. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DENIS, Ferdinand. *Os maxacalis*. Tradução: Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará: 2001.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Seminário. La bestia y el soberano. Volumen I (2001 – 2002)*. Traducción: Cristina de Peretti y Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2010.

\_\_\_\_\_. *Seminário. La bestia y el soberano. Volumen II (2002 – 2003)*. Traducción: Luis Ferrero, Cristina de Peretti y Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2011.

DESCARTES, René. *Discours de la méthode*. Suivi de *La Dioptrique*. Édition établie et présentée par Frédéric de Buzon. Paris: Éditions Gallimard, 1991.

\_\_\_\_\_. *Discurso do método*. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

*Diário Oficial*. Estado de Pernambuco. Suplemento Cultural. “O mundo das palavras. As

palabras do mundo.” Ano XII. Maio\Junho. Recife, 1998.

DIAS, Teresa. *Um teatro que conta*. A dramaturgia de Osman Lins. São Paulo: Hucitec, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ser crânio*. Lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução: Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Com Arte, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOSTOIÉVSKY, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *Memórias do subsolo*. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2004.

D’ORS, Eugenio. *O Barroco*. Tradução Luís Alvez da Costa. Vega e Herdeiros de Eugenio D’ors: Lisboa, s.d.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fonte, 1991.

\_\_\_\_\_. *Mefistófeles e o andrógino*. Comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Trad. Leandro Konder. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

FARIA, Zênia; FERREIRA, Ermelinda Ferreira (org). *Osman Lins: 85 anos*. A harmonia de imponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FÉDIDA, Pierre. “O sopro indistinto da imagem”. In: *O sítio do estrangeiro*. A situação psicanalítica. Tradução: Eliana Borges Pereira Leite, Martha Gambini, Monica Seincman. São Paulo: Editora Escuta, 1996.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas*. A personagem feminina na narrativa de Osman Lins. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. “O retrato perdido na origem da criação da personagem osmaniana.” Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 15. Brasília, setembro/outubro de 2001, p. 17-30.

- \_\_\_\_\_. “A tapeçaria A dama e o unicórnio”. In: *De musa à medusa: a presença do Feminino na Literatura e nas Artes Plásticas*. Recife: Núcleo de Estudos e Literatura e Intersemiose, 2012.
- FILHO, Nestor Goulart Reis. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- FISHER, Robert. *L'art bouddhique*. Traduit de l'anglais par Wendy Tramier et Sophie Léchaugnette. Paris: Thames & Hudson, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, Lisboa. 1972
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade. A vontade de saber*. Volume I. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 21ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade. O uso dos prazeres*. Volume II. 13ª Edição. 1ª Reimpressão. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade. O cuidado de si*. Volume III. 10ª Reimpressão. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O governo de si e do outros*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCHET, Max-Pol. *L'art amoureux des indes*. Paris: Gallimard, 1957.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Natural: mente*. Vários acessos ao significado de natureza. Annablume: São Paulo, 2011.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e senzala*. 25ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.



- \_\_\_\_\_. *Manifesto regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Tradução. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- \_\_\_\_\_. “O inquietante”. In: *Obras completas volume 14*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. “O mal-estar na civilização”. In: *Obras completas volume 18*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Moisés e o monoteísmo”. In: *Obras psicológicas completas*. Volume XXIII. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Totem e tabu”. In: *Sigmund Freud*. Obras Completas. Volume 11. Totem e Tabu. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GARCÍA, María del Mar Llinares. “Introducción.” In: BACHOFEN, Johann Jakob. *El matriarcado*. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica. Introducción e traducción de María del Mar Llinares García. Ediciones Aka: Madrid, 2008.
- GEIGER, Moritz. *Problemática da estética e estética fenomenológica*. Tradução: Nerlson de Araujo. Salvador: Progresso Editora, 1958.
- GHYKA, Matila C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Traducción: J. Bosch Bousquet. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Philosophie et mystique du nombre*. Paris: Payot, 1952.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. Introdução à filosofia. Tradução: Hugo di Prímio Paz. São Paulo: Convívio, 1980.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto I: uma tragédia – primeira parte*. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Fausto II: uma tragédia – segunda parte*. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2011.
- GUSDORF, Georges. *A palavra. Função – comunicação – expressão*. Tradução: José Freire Colaço. Lisboa: Edições 70, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução: Paulo Meneses com colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado. 6ª Edição. Petrópolis: Editora Universitária São Francisco, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 2009.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução: Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teogonia*. A origem dos deuses. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução: Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HOFFMANN, Lineu. *Astrologia: análise de um mito*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*. Traduction, notes, remarques et index par Jacques English. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

\_\_\_\_\_. *Méditations cartésiennes*. Introduction à la phénoménologie. Traduit par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 1947.

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

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução: Antônio Houaiss. São Paulo: Abril cultural, 1980.

JUNG, C.G. “Chegando ao inconsciente”. In: JUNG (org). *O homem e seus símbolos*. Tradução: Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

\_\_\_\_\_. *Interpretação psicológica do dogma da trindade*. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1983.

\_\_\_\_\_. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução: Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2006.

JÚNIOR, Fernando Oliveira Santana. *Visões do paraíso: releitura da Divina Comédia, de Dante Alighieri, em Avalovara, de Osman Lins*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE, sob a orientação da Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira. Recife: 2011.

- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KIRSCH, Gaby Friess. *Poética da tradução e recepção estética*. Nove, novena na França e na Alemanha. Tese de doutoramento apresentada junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação Dra. Sandra Nitrini. São Paulo: 1998.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto/Eduerj, 2002.
- LA BOÉTIE, Etienne. *Discurso da servidão voluntária*. Tradução: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LACAN, Jacques. “Lituraterra.” In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. O seminário. Livro 20. Mais, ainda. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LADEIRA, Julieta de Godoy; LINS, Osman. *La paz existe?* São Paulo: Summus editorial, 1977.
- LADEIRA, Julieta de Godoy; Lins, Osman (org). *Missa do galo*. Variações sobre o mesmo tema. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Ensaio de antropologia simétrica. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LAWRENCE, D.H. “Amor”. In: *SOPRO*. Panfleto político-cultural. Nº 53. Tradução: Alexandre Nodari. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2012.
- LEFEBVRE, Henri. *Contribución a la estética*. Traducción: Marcos Winograd. Buenos Aires: Ediciones Procyon, 1956.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *A monadologia e outros textos*. Tradução: Luiz Fernando Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.
- LENNEP, J. Van. *Art & alchimie*. Étude de l’iconographie et de ses influences. Bruxelles: Éditions Meddens, 1966.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Tradução: Pergentino S. Pivatto, Anísio Meinerz, Jussemar da Silva, Luiz Pedro Wagner, Magali Mendes de Menezes, Marcelo Luiz Pelizzoli. 4ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2012.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Do mel às cinzas*. Mitológicas 2. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *De perto e de longe*. Trad. Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Raça e história*. Tradução: Inácia Canelas. 10ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Tristes trópicos*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Casos especiais de Osman Lins*. A ilha no espaço. Quem era Shirley Temple? Marcha fúnebre. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Domingo de páscoa*, Status, abril de 1978a.
- \_\_\_\_\_. *Do ideal e da Glória*. Problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus Editorial, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista de Osman Lins concedida a Edla Van Steen*. In: Revista VIVER E ESCREVER. Vol. 1. Porto Alegre: Editora L&PM, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Evangelho na taba*. Outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus Editorial, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Guerra do "cansa-cavalo"*. Petrópolis: Editora Vozes, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas*. O escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Livraria Martins editora, 1969a.
- \_\_\_\_\_. "Homenagem a Graciliano Ramos." In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Marinheiro de primeira viagem*. 2ª edição. São Paulo: Summus, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Nove, novena*. Narrativas. 4ª Edição. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976a.
- \_\_\_\_\_. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Marinheiro de primeira viagem*. Livro de viagem. São Paulo: Summus Editorial, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

- \_\_\_\_\_. *O diabo na noite de natal*. São Paulo: Editora Pioneira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Círculo do livro, 1961.
- \_\_\_\_\_. “O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado.” In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Record: Rio de Janeiro; São Paulo, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O visitante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Os gestos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- \_\_\_\_\_. Revista Viver e Escrever. Entrevista concedida a Edla Van Steen – Porto Alegre. Vol 1, Editora L&PM, 1981. Disponível em <http://www.osman.lins.nom.br/entrevista.asp?id=5>. Acessado em 12\09\2013.
- \_\_\_\_\_. *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Um mundo estagnado*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de natureza*. Julio B. Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Naturaleza y vida*. Estudio preliminar, traduccion y notas: Risieri Frondizi. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1941.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MACHADO, Álvaro Manuel. “Osman Lins artisan et alchimiste”. In: *Magazine littéraire*, nº 59. Paris: décembre, 1971.
- \_\_\_\_\_. “De nouveau Osman Lins”. In: *La quinzaine littéraire*. Revue nº 215. Paris: 01/08/1975.
- MAINBERGER, Sabine. “No remoinho da tendência-espiral’ – questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe”. In: *Estudos avançados*. USP. Vol 24, nº 69. São Paulo, 2010.
- MALLA, Kalyana. *Ananga-ranga: (tratado hindu do amor conjugal)*. Tradução: Olívio Tavares de Araujo. Brasília: Coodenada, s.d.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes I*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Éditions Gallimard, 1998.
- MATOS, Gregório de. *Gregório de Matos*. Obra poética. Edição: James Amado. Preparação e notas de Emanuel de Araújo. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a dádiva". In: *Sociologia e antropologia*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

- MEDEIROS, Sérgio. “O épico animal: felinos e insetos”. In: *Aletria*, nº 3, v. 21 – set. dez. Belo Horizonte, 2011.
- MORAES, Marcelo Jacques de. “Georges Bataille e as formações do abjeto.” In: *Outra Travessia*. Florianópolis: 2º semestre de 2005.
- MOISÉS, Massaud. “O fiel e a pedra’, hoje”. In: LINS, Osman. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Círculo do livro, 1961.
- MOURA, Ivana. *Osman Lins: o matemático da prosa*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.
- MILLER, Jacques-Allain. “Apresentação do tema do IX Congresso da AMP.” Tradução: Sérgio Laia. Conferência apresentada, em espanhol, em 26 de abril de 2012, em Buenos Aires: *VIII Congresso da AMP*. Disponível em: [http://www.congresamp2014.com/pt/template.php?file=Textos/Presentation-du-theme\\_Jacques-Alain-Miller.html](http://www.congresamp2014.com/pt/template.php?file=Textos/Presentation-du-theme_Jacques-Alain-Miller.html). Acessado em: 13\09\2013.
- MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Mito tupinambá restaurado por Alberto Mussa. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. Resistência da poesia. Tradução: Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ser Singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Tradução: Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A origem da tragédia*. Tradução: Joaquim José de Faria. 13ª Edição. São Paulo: Centauro, 2004.
- NITRINI, Sandra. “O intertexto canônico em *Avalovara*”. *Revista Estudos Avançados*. P. 145-156. Volume 24, número 69. São Paulo: 2010.
- \_\_\_\_\_. *Poéticas em confronto*. Nove, novena e o Novo Romance. São Paulo; Brasília: Hucitec; Instituto Nacional do Livro – Fundação Nacional Pró-memória\minc, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Transfigurações*. Ensaios sobre a obra de Osman Lins. São Paulo: Hucitec, 2010.
- NODARI, Alexandre. “Fabricar o humano”. In: *SOPRO*. Panfleto político-cultural. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2011.
- NOGUEIRA, Erich Soares. A voz indígena em “Meu tio o irauaretê”, de Guimarães Rosa. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. Dossiê: Voz e Interculturalidades. Volume 9, número 1. Porto Alegre: janeiro/junho de 2013.

NUNES, Benedito. “A máquina do poema”. In: NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

\_\_\_\_\_. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *Oswald de Andrade. Obras completas. A utopia antropofágica*. 4º edição. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2011.

O nordeste. Desenvolvido por Ivan Maurício, Igor Santos e Tiago dos Santos, 2009. Portal da Internet que disponibiliza notícias, textos, fotos, áudios e vídeos sobre a região Nordeste do Brasil para leitura gratuita. Disponível em: <http://www.onordeste.com/index.php>. Acesso em 20 dez. 2014.

ORTEGA y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. 10º Edición. Madrid: Revista de occidente, 1957.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução: Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PAES, José Paulo. "A palavra feita vida". In: Avalovara. 2ª Edição. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

\_\_\_\_\_. *A aventura literária*. Ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: 1990.

PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano*. Os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada Doda Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob orientação Dra. Sandra Nitrini. São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. “Na biblioteca de Osman Lins: marginalia, intertextualidade e criação.” In: *Anais XIII Encontro da ABRALIC*. Internacionalização do regional. UEPB/UFCG – Campina Grande: 10 a 12 de outubro de 2012.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “Nove, novena”. In: LINS, *Retable de Sainte Joana Carolina*. Paris: Les lettres nouvelles, 1971

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das letras: 2005.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Precedido de “Sobre a piedade (Êutifron)” e seguido de “Sobre o dever (Críton)”. Tradução: André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2012.

\_\_\_\_\_. *A república*: [ou sobre a justiça, diálogo político]. Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *O banquete*. Tradução: Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2012.

- \_\_\_\_\_. *Parmênides*. Tradução: Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. São Paulo: Loyola, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Timeu*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- Povos Indígenas no Brasil. Desenvolvido por Alex Piaz, Eduardo Ultima, Gabriella Contoli e João Ricardo Rampinelli Alves, 1997. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt>. Acesso em 27 dez. 2014.
- PRADO, Paulo. “Poesia Pau Brasil”. In: ANDRADE, Oswald de. Pau Brasil. 2ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2003a.
- Retrato do Brasil*. ensaio sobre a tristeza brasileira. 2ª Edição. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981.
- PUGLIESI, Márcio. “Ocultismo, esoterismo e modernidade.” In: AQUINO, São Tomás. *A arte da alquimia e a pedra filosofal*. Tradução: Márcio Pugliesi. São Paulo: Global, 1984.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução: David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.
- RAILLARD, Georges. “Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor.” In: RICARDOU, Jean; ROSSUM-GUYON, Françoise van. *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui*. II. *Pratiques*. Paris: Hermann, 2011.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 64ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- READ, Herbert. *O significado da arte*. Tradução: A. Neves-Pedro. Lisboa: Ulisseia, 1968.
- REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 71ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- Revista *de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “dentições” – 1928 – 1929. São Paulo: Abril, 1975.
- Revista *CULT*. Dossiê Cosmogonia de Osman Lins. Nº 48, ano V. São Paulo, julho de 2001.
- Revista *Outra travessia*. Dossiê Osman Lins. Vol. 0, nº 4. Florianópolis, 2005.
- RIBAS, Elisabete Marin. *Giz, caneta e pincel: Literatura e História da Arte nas aulas do professor Osman Lins*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada Doda Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob orientação Dra. Sandra Nitrini. São Paulo, 2011.
- RICARDOU, Jean; ROSSUM-GUYON, Françoise van. *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui*. I. *Problèmes généraux*. Paris: Hermann, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui*. II. *Pratiques*. Paris: Hermann, 2011.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Dans le labyrinthe*. Paris: Les éditions de Minuit, 1959.
- \_\_\_\_\_. *La jalousie*. Paris: Les éditions de Minuit, 1957.



- \_\_\_\_\_. *Les gommés*. Paris: Les éditions de Minuit, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Le voyeur*. Paris: Les éditions de Minuit, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Por um novo romance*. Tradução: Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.
- ROCHA, Glauber. “R.o.t.a.v.a.l.o.p.e.r.o.s.m.a.n.” In: *SOPRO*. Panfleto político-cultural. Nº 93. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2013.
- ROMANDINI, Fabián Javier Ludueña. *Homo oeconomicus*. Marsilio Ficino, la teología y los misterios paganos. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La comunidad de los espectros*. I. Antropotecnia Buenos Aires: Mino y D’Avila editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Para além do princípio antrópico*. Por uma filosofia do Outside. Tradução: Leonardo D’Avila. Desterro [Florianópolis]: Cultura e barbárie, 2012.
- ROSA, João Guimarães. *Estas histórias*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. “O olho de vidro de ‘Nove, novena’”. In: *O estado de São Paulo*, Suplemento literário. Ano 15, nº 699. São Paulo, 6 de dezembro de 1970.
- \_\_\_\_\_. “O olho de vidro de ‘Nove, novena’ – II”. In: *O estado de São Paulo*, Suplemento literário. Ano 15, nº 700. São Paulo, 12 de dezembro de 1970.
- ROUGIER, Louis. *A religião astral dos pitagóricos*. Tradução: Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1990.
- ROUSSEL, Raymond. *Oeuvres*. La vue. Poèmes inédits. Texte établi par Patrick Besnier. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social*. Tradução: Márcio Pugliesi e Noberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus Editora limitada, s/d.
- SADOUL, Jacques. *O enigma do zodíaco*. Tradução: Ebreia Castro Alves. São Paulo: Círculo do livro, 1975.
- SAER, Juan José. “O conceito de ficção.” Tradução: Luís Eduardo Wexell Machado. In: *Revista FronteiraZ*, nº 8. São Paulo: julho de 2012.
- SANTAYANA, S. M. “Avalokites’vara: bodhisattvas and signs of change”. Disponível em: <http://web3.unt.edu/honors/eaglefeather/wp-content/2010/07/Santayana-Stephanie-070810-se.pdf>. Acessado em 12/07/2013.
- SANTOS, Rosângela Felício dos. *Osman Lins e o Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo (1956-1961)*: Cotejos com sua obra ficcional. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob a orientação Dra. Sandra Nitrini. São Paulo: 2011.

SANTIAGO, Silvano. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 64ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SARAIVA, Antônio J. *O discurso engenhoso*. Estudos sobre Vieira e outros autores. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Essais sur le roman. Paris: Éditions Gallimard, 1956.

\_\_\_\_\_. *Portrait d'un inconnu*. Édition Gallimard, 1956.

SARDUY, Severo. *Obra Completa: edición crítica*. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *Critiques littéraires*. (Situations, I). Paris: Éditions Gallimard, 1947.

SEDLMAYR, Hans. *A revolução na arte moderna*. Tradução: Mário Henrique Leira. Lisboa: Livros do Brasil. s.d. (1955)

SCHNAIDERMAN, Boris. *Prefácio do tradutor*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Memórias do subsolo. São Paulo: Editora 34, 2004.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução: José Oscar de Almeida Marques. 2ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SOARES, Marisa Balthasar. *Tempo de Avalovara*. (As diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins). Tese de doutorado apresentada Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob orientação Dra. Sandra Nitrini. São Paulo, 2007.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O guesa*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009.

SPINOSA, Benedictus de. *Ética*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

STERZI, Eduardo. “Drummond e a poética da interrupção”. In: *Drummond revisitado*. Org. Reynaldo Damazio. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

TELES, Rosana. “Tradição e modernidade em ‘conto barroco ou unidade tripartida’”. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências*. USP, São Paulo: 13 a 17 de julho de 2008.

- UEXKÜLL, Jakob von. *Dos animais e dos homens*. Digressões pelos seus mundos próprios. Doutrina do significado. Tradução: Alberto Candeias e Anibal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas.” In: HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- UEXKÜLL, Jakob von. *Dos animais e dos homens*. Tradução: Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- Uma rede no ar – Os fios invisíveis da opressão em Avalovara, de Osman Lins. Desenvolvido por Leny da Silva Gomes, André Luis M. da Silveira e Livia Lampert Rui Brum. Disponível em <http://www.um.pro.br/avalovara/>. Acesso em 01 out. 2014.
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Tradução: Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VERTOV, Dziga. “Resolução do conselho dos três em 10-4-1923.” In: XAVIER, Ismail. Org. *A experiência do cinema*. Antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983.
- VIEIRA, Padre Antônio. *História do futuro*. Grandes mestres do pensamento: s.d.
- VIRGÍLIO. Eneida. Tradução: José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Tradução: Paulo Roberto Pires. 2º Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- VIVEIROS de CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva*. Disponível online em <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/suficiencia.html>. Acessado em 17/07/2012.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WEST, Martin L. *Crítica textual e técnica editorial*. Tradução: Antônio Manuel Ribeiro Rebelo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Natureza e vida*. Traducción: Risieri Frondizi. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 1941.
- \_\_\_\_\_. *O conceito de natureza*. Tradução: Júlio B. Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A “literatura” medieval. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Falando de Idade Média*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

## **FILMOGRAFIA**

O CÃO ANDALUZ. Direção: Luis Buñuel.1929. DVD (16 min).

O HOMEM COM A CÂMERA. Dziga Vertov,1929. DVD (1h16 min).