

## Osman Lins: últimos movimentos de uma Poética

Prof. Dr. Leny da Silva Gomes (Uniritter)<sup>1</sup>

**RESUMO:** O escritor brasileiro Osman Lins, estudioso das artes e das teorias da literatura, submete aspectos do romance a um olhar crítico/filosófico determinante de arranjos técnicos inusitados, que ampliam a significação de suas narrativas. Sua obra da maturidade – *Avalovara* (1973) e *A Rainha dos cárceres da Grécia* (1976) – constitui-se na mistura de prosa, poesia, texto reflexivo, pondo em jogo processos narrativos tradicionais e cogitações de ordem técnica e estética inovadoras.

**Palavras-chave:** Osman Lins, *Avalovara*, *A Rainha dos cárceres da Grécia*, estratégias narrativas.

## Osman Lins: ultimate movement of a Poetics

**SUMMARY:** Osman Lins, a Brazilian writer, scholar of art and theories of literature, submits aspects of the novel to a critical/philosophical view determinant of unusual technical arrangements which extend the meaning of his narratives. His mature work - *Avalovara* (1973) and *The Queen of the Prisons of Greece* (1976) - is the hybridization of prose, poetry, reflective text, bringing into play traditional narrative processes and thoughts of technical and aesthetic innovations.

**Keywords:** Osman Lins, *Avalovara*, *A Rainha dos cárceres da Grécia*, narrative strategies.

### Releituras

Os três movimentos aqui apresentados<sup>2</sup> para a leitura da obra de Osman Lins são sugeridos nos próprios pronunciamentos do autor. A cada publicação, ele se manifestava pela imprensa, em entrevistas, acompanhando os passos e os voos de seus livros. Suas considerações a respeito da própria obra nos mostram *Nove, Novena*: narrativas como o livro que

---

<sup>1</sup> Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis/Laureate International Universities. [lenyg@uniritter.edu.br](mailto:lenyg@uniritter.edu.br)

<sup>2</sup> Referência aos trabalhos *Osman Lins: primeiros movimentos de uma poética*, de Odalice de Castro Silva (UFC), e *Osman Lins: penúltimos movimentos de uma poética*, de Elizabeth Hazin (UnB), que, juntamente com este, compõem um estudo dos três movimentos da obra de Osman Lins, apresentado na mesa redonda *Do sertão nordestino para o mundo: movimentos da trajetória de Osman Lins*, do XIV CONGRESSO INTERNACIONAL DE HUMANIDADES.

inaugura uma fase de maturidade, talvez de plenitude, em minha vida de escritor. Com ele (no momento em que alcanço a quarentena), suponho haver resolvido problemas literários que há anos me perseguiram e conquistado uma expressão pessoal. Quero dizer, métodos de concepção e de execução que devem relativamente pouco a obras alheias (LINS, 1979, p. 141).

Por ser inaugural de uma nova fase, *Nove, Novena* é tida também como obra de transição. Nesse sentido, afirma Ana Luiza Andrade (1987): “entre a fase da procura e a fase da plenitude, manifesta o momento de transição do autor, entre um esquema ficcional caracterizado pela busca por parte dos personagens e um plano calculado que possibilita o diálogo entre o texto e o mundo.” (p. 113). Além das entrevistas, Osman Lins expõe sua visão sobre as artes e sobre a sociedade em *Guerra sem testemunhas* (1969), ensaiando reflexões que podem ser correlatas ao seu processo poético:

Há, portanto, na vida de um escritor, pelo menos três fases – não absolutamente estratificadas – no que se refere à sua produção: a da procura desnordeada; a intermediária, quando nos orienta um certo nexos e levamos a cabo nossas primeiras obras razoáveis, espelhos onde se reflete entre muitas, sem que a reconheçamos ainda, nossa verdadeira face, já definida, embora em formação; a fase do encontro e da harmonia, em que nossa concepção do mundo e da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela inteligência, faz-se programática e passa a ser executada com cálculo, tão fielmente quanto nos permitem nossas forças (LINS, 1969, p. 72).

Seguindo esse delineamento, proposto pelo autor, vamos nos concentrar nos dois últimos romances – *Avalovara* (1973) e *A Rainha dos cárceres da Grécia* (1976) – para indagar sobre a poética do escritor Osman Lins, que, segundo suas palavras, é o resultado de sua *concepção do mundo e da literatura, [...] apreendida e organizada pela inteligência [...] e executada com cálculo.*

### **A fluidez dos limites**

*Guerra sem testemunhas: (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)*, publicado em 1969, entre a publicação de *Nove, novena: narrativas* (1966) e *Avalovara* (1973), pode ser lido como súpula das concepções de Osman Lins a respeito da literatura, da condição do escritor e como expressão de sua visão do mundo. Alguns importantes estudos já foram dedicados à análise desse livro/documento<sup>3</sup>, misto de ensaio e ficção, salientando o caráter confessional e analítico/reflexivo que deixa entrever não somente a postura do autor, mas sobretudo sua linha programático-literária, seu compromisso como homem das letras. Essa identidade, manifesta em seus escritos ensaísticos e em suas entrevistas, conforma também alguns de seus personagens como Abel, em *Avalovara*, e o professor/leitor/narrador em *A rainha dos cárceres da Grécia*.

---

<sup>3</sup> Entre esses estudos, destacamos o de Ana Luiza Andrade, *Osman Lins: crítica e criação* (1987), o de Regina Igel, *Osman Lins: uma biografia literária* (1988) e o de Sandra Nitrini, *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins* (2010), que certamente são leituras indispensáveis ao entendimento da trajetória do autor. De datação recente, o artigo *A interpenetração romance-ensaio em A rainha dos cárceres da Grécia e Guerra sem testemunhas* (2009), de Renata Rocha Ribeiro, trata especificamente da mescla entre ficção e ensaio.

No tema **T Cecília entre os Leões**, um dos oito temas de *Avalovara*, Abel, jovem escritor, é apresentado a Cecília, uma das protagonistas do romance, pelas irmãs Hermelinda e Hermenilda, nos termos: “Abel é homem das letras e dos livros. Filósofo. Conhece o outro lado da Terra” (LINS, 1974, T 6, p. 115). Sem a intenção de confundir os papéis de autor e de personagem, não podemos deixar de ver no Osman Lins escritor também o filósofo, o pensador do fazer artístico que se manifesta em diferentes registros de mediação. Em *A Rainha dos cárceres da Grécia*, o professor de ciências, declara-se “distante dos círculos letrados, o que me faz tender para a escala oposta, a dos apreciadores não de todo obtusos do romance”, revelando-se, no entanto, um grande conhecedor da arte de narrar e posicionando-se como um arguto leitor.

Deslizamentos, contiguidades e justaposições, num contínuo processo de ir e vir entre pensamento teórico e ficção, são emblematicamente referenciados em *Guerra sem testemunhas*, na criação do personagem Willy Mompou, que se desdobra em sinal geométrico (dois triângulos em posição invertida) e nas duas iniciais WM (grafismo sugestivo de deslocamento espacial de formas simétricas): “A partir desta frase, serei então dual, bifronte, duplo, dois, inquiridor e inquirido, um par, o que procura e o que é observado (1969, p. 16)”. Essa tensa reduplicação tangencia as dualidades, os polos opostos, para, num esforço de com/preensão<sup>4</sup>, aproximá-los de maneira que, tal qual o ser mitológico Uroboro, não se estabeleçam linhas limítrofes entre início e fim, exterior/interior, perene/transitório, erudito/popular, mas se instaure o questionamento a respeito dos limites entre o verdadeiro e o ilusório, entre o real e o ficcional, entre o limitado e o ilimitado, entre o concreto e o abstrato.

Nessa perspectiva, é sintomática a presença do deus Jano, tanto no texto ensaístico quanto no ficcional, pois essa é uma divindade do limiar que olha tanto para o passado quanto para o futuro, tanto divisa o caos quanto o cosmos. Portanto é uma força que se subtrai às sequências cronológicas, mantendo-se no interstício do Kairós, tempo do acontecer, do evento imprevisível, que se torna experiência: “Eis uma das coisas que, no homem, nos intrigam: seus saltos discretos. Um dia, sem termos consciência do que sucedeu as nossas faculdades, já não somos quem éramos há poucos meses ou mesmo na véspera” (LINS, 1969, p. 70). Essa constatação, que diz respeito à experiência do escritor, será recriada no tema S de *Avalovara* pela figura do escravo Loreius. A solução do problema proposto ao escravo Loreius, por seu senhor Publius Ubonius, após meses de especulações, surge em sonho, de maneira imprevista, entretanto como resultado do trabalho reflexivo.

Durante os meses em que Loreius, imerso em especulações, busca resolver o problema imaginado por Publius Ubonius, as conversas entre ambos giram interminavelmente em torno do assunto. [...]

Na manhã em que Loreius, ao despertar, vê-se aliviado do problema, resolvido enquanto dormia (do mesmo modo que um furúnculo, tratado com emplastros nas horas em que estamos despertos, estoura durante a noite), seu primeiro impulso é correr para Publius Ubonius, transmitir-lhe a solução e assim libertar-se (LINS, 1974, S 7, p. 40-41).

---

<sup>4</sup> No sentido etimológico derivado do latim *comprehendere* “agarrar em conjunto; unir, ligar” (MACHADO, 1977).

Antecipando o que será posteriormente desenvolvido, relacionamos essa concepção que subtrai o cosmos do caos pela ordenação harmônica, que se realiza nos números, na geometria e no conhecimento, que é meditação e revelação, a uma longa tradição do pensamento ocidental, assentada em Pitágoras e em seu herdeiro espiritual, Platão.

[...] y de seguro que no hay ni habrá jamás un escrito mío sobre estos temas, pues no pueden ser formulados de ningún modo, a la manera de otros saberes, sino que sólo tras mucho trato y convivencia com esta matéria, repentinamente, como la lumbre que brota de una chispa, surge este saber em el alma y se alimenta ya por sí mismo (PLATÃO, 2005, CARTA SÉPTIMA, 341 c).

No momento em que se trazem as declarações de Osman Lins à pauta de discussões, com ênfase na visão sobre a produção/execução de sua obra, calculadamente planejada tendo em vista manter “o diálogo ente o texto e o mundo”, somos levados a fazer relações que se desdobram do plano ensaístico ao ficcional, como se de um gênero emergisse o outro.

*Guerra Sem testemunhas* trata do escritor, de sua condição e da realidade social, conforme lemos em seu subtítulo. Apesar dos traços de ficcionalidade, marcadamente com a criação da personagem Willy Mompou, a obra pende em seu equilíbrio para a matéria ensaística sobre a arte literária, visando ao tripé autor/obra/contexto, que direciona o pêndulo ao âmbito da produção, considerando-se, no sistema literário, as dimensões de produção, de mediação, de recepção. Correlativamente podemos pensar *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia* como obras que ficcionalizam o processo de produção, a arquitetura do texto e os modos de recepção. Em *A rainha dos cárceres da Grécia* a ênfase é dada aos processos de mediação e de recepção, numa narrativa que se equilibra entre diário, romance e ensaio. Assim, na fluidez dos limites, o equilíbrio é mantido entre sondagens, reflexão, tradição e inovação. Nesse processo, do fluxo da narrativa emergem fragmentos de cunho reflexivo, metaliterário, violentando a forma do romance tradicional, que se pretendia reflexo da realidade. “*Convivemos todos os dias com as narrativas escritas e isto esconde o seu mistério. Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso e chegada. Nele, há o ir e o estar, isto é, coincidem o fluxo e a permanência*” (LINS, 1974, R 15, p. 261) (itálico no texto).

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, a análise feita pelo narrador/personagem de aspectos do romance, entre estes o espaço e o tempo, tornam explícitas as reflexões sobre o fazer literário que se desnuda como ficção. O narrador funda um espaço de interação, em que se mesclam as funções de produção, mediação e recepção, consciente da ilusão da representação, no entanto comprometido com um contexto social real.

A mobilidade, a incerteza, a fusão – as cidades de Recife e Olinda trespassando-se –, a iconografia da Invasão Holandesa projetando de algum modo a paisagem urbana no Tempo e, ainda, a nota de ameaça, concentrada no gigantismo dos pássaros, tudo isso transfigura em *A rainha dos cárceres da Grécia* o espaço, tornando-o único, original, específico dessa obra e inteiramente refeito pela imaginação.

Mas talvez houvesse o risco de uma fissura demasiado ampla entre o espaço do romance de o espaço ordinário, não obstante as numerosas alusões às duas cidades reais [...] Havia ainda o perigo de um corte ou, ao menos, de uma atenuação do nexos entre esse espaço feérico e a temática da penúria, cuja importância no livro é indiscutível. (LINS, 1977, p. 156).

A concepção e a execução da obra são expostas, em *Avalovara* e em *A Rainha dos cárceres da Grécia*, de diferentes formas. Entre estas, destacamos os fragmentos da micronarrativa do cais em T, distribuídos no tema **R – ∞ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações**.

Há, na disposição das figuras entre os postes, uma distorção, uma inclinação, conquanto não ostensiva, para o lado onde pesca o indivíduo coberto com um plástico amarelo: um verso onde as tônicas, divididas igualmente entre os dois hemistíquios, pesassem mais nas últimas sílabas (LINS, 1974, R 11 p. 108).

Em termos de estratégia narrativa, a inserção de fragmentos de cunho metaliterário, ligados ao trajeto e aos encontros das personagens, estabelece um caráter de disposição equilibrada que mantém em foco a unidade do disperso, também presente nos textos ensaísticos. Dessa forma, podemos ler no tema R a diluição de contornos na justaposição de elementos narrativos que põem em contiguidade a representação de um mundo concreto e a transfiguração reveladora da criação, explicitada em fragmentos que refletem sobre a própria criação ou que se modelam como alegoria da ficção que se compõe aos olhos do leitor. São emblemáticos desse processo o ensaio *A viagem e o rio* e os fragmentos que formam o Cais em T.

Rege esses 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 (LINS, 1974, R 10, p. 83).

Os pequenos fragmentos acima transcritos do tema R fazem parte das duas micronarrativas (o cais em T e *A viagem e o rio*), que sugerem um enfoque determinado pela linha programática baseada numa visão abangente da physis e da literatura. Tal visão regula a execução (produção) da obra pelo cálculo, pelo método matemático capaz de garantir a manutenção da “*charrua nos sulcos*” ou do “*mundo em sua órbita*”, em consonância com a tradução do palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS.

### **A fase do encontro e da harmonia**

Nos capítulos regidos pela letra **R – ∞ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações**, tema de abertura de *Avalovara*, fragmentos dispersos configuram-se como micronarrativas incrustadas no todo do romance. São pequenas unidades temáticas identificáveis por sua autorreferência, como os fragmentos do cais em T de Ubatuba e os do enterro de Natividade, ou pela mudança da fonte de impressão como os do ensaio *A viagem e o rio*, escritos em itálico, da mesma forma como está transcrita uma sequência de manchetes jornalísticas da época. No conjunto, essas unidades temáticas abrem sulcos na narrativa que demandam ao leitor um esforço de recomposição dos vários temas e motivos e o estabelecimento do equilíbrio entre as esferas do real e do imaginário em que ele se movimenta.

Na micronarrativa do cais em T, a insistência em alguns termos, tais como harmonia, simetria, equilíbrio e ritmo nos chama a atenção. Harmonia, equilíbrio e simetria remetem à “justa proporção”, que é percebida quando há uma articulação entre as partes e o todo, revelada pela analogia própria da geometria. Não podemos deixar de lembrar que a

superposição das formas geométricas quadrado e espiral constitui o emblema de abertura do romance e que a personagem Willy Mompou é representada por dois triângulos em posição invertida e pelas letras W M, sugerindo conjugação de opostos e analogia.

Ritmo, simetria<sup>5</sup>, proporção,<sup>6</sup> analogia e harmonia<sup>7</sup>, são termos com os quais trabalham os pitagóricos. É interessante que se esclareça a significação desses termos, uma vez que eles são recorrentes em *Avalovara*, representam uma linha de pensamento que tem sua origem no século VI a.C. e alguns deles têm hoje significado diferente do primitivo.

Os ensinamentos pitagóricos abarcam uma doutrina religiosa, uma ética e um *corpus* científico: “Del caos, mediante la creación, nace el orden: la palabra Cosmos, que Pitágoras fue el primero en aplicar al Universo percebido, significa *orden*. El orden puede llegar a ser, debe llegar a ser, la armonía” (GHYKA, 1968, p. 14). Dois pilares dão sustentação ao pensamento religioso, filosófico, pitagórico: a matemática e a palingenesia (sucessão de ciclos de vida). “[...] esta matemática esotérica, esta mística del Número, es un vértice de abstracción cristalina em que se junta tanto la metafísica de la Armonia del gran Todo como la teoria de la armonia musical y la euritmia em general. Em esta síntesis, el concepto matemático diretor es la proporción geométrica [...] (p.16).

1 – Simetria, que para nós significa “Correspondência, em grandeza, forma e posição relativa, de partes situadas em lados opostos de uma linha ou plano médio, ou, ainda, que se acham distribuídas em volta de um centro ou eixo” (FERREIRA, Dicionário eletrônico, verbete *simetria*), tem para Platão e para Vitruvio (alerta-nos Matila GHYKA) um significado diferente, e é nessa última acepção que o entendemos na construção de *Avalovara*:

La simetria, dice Vitruvio, consiste en el acorde de medida entre los diversos elementos de la obra, como entre estos elementos separados y el conjunto. Esta simetría está reglamentada por el módulo, el marco de medida común (para la obra considerada), lo que los griegos llaman el ποσοτης (el ‘número’) (GHYKA, 1968, p. 43).

Embora Vitruvio esteja se referindo à simetria em arquitetura, essa lógica do raciocínio é aplicada para qualquer forma de criação. Então, podemos conceber as micronarrativas encaixadas no tema R como partes em correspondência proporcional com o todo. Temos a destacar dos ensinamentos de Vitruvio a necessária relação entre simetria e proporção (analogia em grego).

---

<sup>5</sup>“a simetria é o acordo conveniente dos membros da obra própria e a correspondência proporcional de cada uma das partes tomada separadamente com a figura de conjunto da obra. Assim como no corpo humano surge a qualidade simétrica da euritmia do cúbico, do pé, da palma, do dedo e das outras partes menores, o mesmo ocorre nas obras realizadas. (...) Analogamente, o cálculo das simetrias em todas as outras obras se faz partindo dos membros” (VITRUVIO, Fragmentos dos “dez livros sobre a arquitetura”, *apud* GRASSI, 1975, p. 224).

<sup>6</sup>“Por teoria das proporções (...) entendemos um sistema de estabelecer as relações matemáticas entre as diversas partes de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos, na medida em que esses seres sejam considerados temas de uma representação artística” (PANOFSKY, 1976, p. 90).

<sup>7</sup>“Filolao, uno de los pitagóricos que escaparon de la matanza en que perecieron, en Crotona o en Metaponto casi todos los miembros de la ‘Sociedad’ primitiva, había dicho: ‘La Armonia es la unificación de lo diverso y la disposición concordante de lo discordante’ ” (GHYKA v. I, 1968, p. 37-38).

2 – Proporção (analogia) – sendo a simetria a relação das partes com o todo, a proporção é “a correspondência através de uma unidade de medida” (VITRUVIO, *apud* GRASSI, p. 227), disso resulta a comensurabilidade das partes entre si e destas com o conjunto da obra e a harmonia do todo:

A teoria das proporções humanas era vista [na Renascença italiana] tanto como um requisito da criação artística quanto como uma expressão da harmonia preestabelecida entre o microcosmo e o macrocosmo; além do mais, era vista como a base racional para a beleza (PANOFSKY, 1976, p.129).

3 – Harmonia – A correspondência entre as partes e o todo leva à concepção do homem como um microcosmo, fazendo parte de “uma imensa harmonia que unifica as partes do cosmo através de correspondências numéricas e musicais” (PANOFSKY, 1976, p.114).

A combinação das formas geométricas com o quadrado mágico, a articulação das partes com o todo, a preocupação do autor com a ordem cósmica “A construção desta obra [Avalovara] é uma construção que nos remete ao cosmos, eu queria realizar um troço que desse uma idéia da ordem cósmica (LINS, 1979, p. 223)” são indícios de uma concepção pitagórica da obra, em parte revelada no léxico, manifestadamente do cais em T, que se rege pelo equilíbrio.

O equilíbrio, a harmonia, ou “a exata proporção das partes”, resultante da analogia das partes entre si e destas com o todo, segundo uma periodicidade perceptível (o ritmo), é referência explícita para a construção do romance, como se lê também no tema S:

Outros pormenores, a seu tempo, serão acrescentados. Por ora, temos de sustar esta exposição, *forçado pela rigidez do plano há mais de dois mil anos estabelecido*. Vindo a nossa espiral do exterior, são cada vez menores os seus giros. Inversamente, 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 (LINS, 1974, S 4, p. 19) (grifos nossos).

Equilíbrio, ritmo e simetria são as coordenadas que a voz narrativa aponta como necessárias à execução formal da obra. Esses termos, caros aos pitagóricos, são recorrentes na descrição do cais em T.

Rege esses 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.

Eu e  $\forall$ , aturdidos ante a coerência do que vemos, esperamos definir-se o evento já em elaboração, peça a ser executada e anunciada na disposição caprichosa desses elementos, sua introdução ou abertura. Aqui, através dos fios e dos nós sempre emaranhados das coisas, aqui, fragmentos dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo as narrativas. As narrativas e os eclipses. (LINS, 1974, R10, p. 83)

Tais fragmentos, em que a harmonia, o equilíbrio e a proporção estão relacionados à disposição espacial, têm um contraponto nos fragmentos do ensaio *A viagem e o rio*, também distribuídos no tema R. A concretude e a visibilidade da cena que se forma no cais dialoga com a abstração reflexiva, conceitual, e com os questionamentos a respeito do tempo, deste ensaio que, por sua vez, é uma parte representativa do todo. “Abel! Este é o manuscrito do livro que você quer publicar? *A Viagem e o Rio*, ensaio” (LINS, 1974, R 7, p. 36).

A disposição dos fragmentos do cais em T de Ubatuba se dá de forma ordenada, com uma lógica semelhante a da distribuição dos capítulos do romance. O tema R é formado de 22 capítulos que se estendem em ordem crescente ao longo do romance. O R1 é o portal de entrada e o R 22 somente é seguido de 5 capítulos do tema E e dos dois únicos do tema N. Cada uma das duas micronarrativas – o cais em T e *A viagem e o rio* – é composta de 13 fragmentos dispostos alternadamente, entre os capítulos R 5 a R 20. A alternância é rompida apenas em R8, R11 e R 20, em que há fragmentos das duas séries. A composição em 13 fragmentos lembra os 12 ou treze giros da espiral sobre as letras do Quadrado Mágico, os 13 fragmentos da Sonata de Scarlatti, ajustados ao mecanismo do relógio de Julius Heckethorn para que o ciclo de 12 horas se complete.

Em *A viagem e o rio*, são 13 fragmentos concisos, questionadores, abstratos, metafísicos. Compõem o cais em T de Ubatuba 13 fragmentos dispersos irregularmente em 9 dos 22 capítulos do tema R, todavia obedecendo a um ritmo crescente, assim como todos os temas do romance. “A caprichosa ampliação desses temas constitui uma espécie de replica, às avessas, daquela espiral que se fecha” (LINS, 1974, S 4, p. 19).

Nos primeiros capítulos (R5, R6, R8, R9), há ocorrência de pequenas unidades, mescladas com outros fragmentos do Enterro de Natividade, da descrição de  $\text{Y}$ , que observa a cena, das Manchetes jornalísticas. Num crescendo, a partir do R10, os fragmentos do cais em T se expandem até atingir a totalidade do capítulo R 12 que parece finalizar a composição dessa micronarrativa.

O equilíbrio de forças sobre a plataforma não chega a ser desfeito – apenas a simetria é alterada – [...] Por que entendo que esta unidade melodiosa ante nós organizada terminou ou declina para o fim? [...] Também pode suceder que uma proporção exista, necessária, entre o sistema – o ritmo – articulado no espaço e a sua ressonância (LINS, 1974, R12, p. 122).

A finalização do capítulo R 12 apresenta um pequeno artifício indicativo do movimento de ir e vir, característico da composição do romance “[...] e que contrário rumo em se dirige agora” que manifesta o movimento de volta, de retorno ao estado inicial, pela alteração da disposição dos termos da oração.

De fato, o espaço do cais em T ressurgiu no R 14 e R 20, em notações rápidas, centradas nos observadores (leitores) Abel e  $\text{Y}$  “Ante o cais, em Ubatuba: eu e ela em silêncio.” (R14, p. 222). Nestes dois capítulos, o extenso espaço narrativo é dedicado a diferentes modalidades de diálogos entre Abel e  $\text{Y}$  que tratam, no primeiro, da paixão, da opressão, da linguagem, da criação, do Iólipo, da verdade. O Segundo é composto pela conjugação dos vários fragmentos já visivelmente entrelaçados no R5, incluindo os do Cais em T e os de *A viagem e o rio*.



Dessa forma, articula-se a parte com o todo, tendo em vista a progressão calculada de cada um dos oito temas de *Avalovara*, que têm nas duas séries de fragmentos uma correspondência proporcional.

A observação do cais e do movimento de chegadas e saídas de “figurantes” que vão ocupando esse espaço sob o olhar do protagonista e de  $\text{Y}$  salienta esses aspectos até aqui apontados.

Mas logo os move uma força exigente. Não só não permanecem em grupo, como não parece ocorrer ao ciclista ou à moça a idéia de ocupar, imitando o do plástico amarelo, à direita, a pedra de atracação, sempre disponível no extremo esquerdo do cais. Quebrariam, fazendo-o, a límpida e tensa harmonia do que, em silêncio, contemplamos (LINS, 1974, R 11, p.108 ).

A partir de agora, muitas das questões e inquietudes que participam do meu modo de ser ligam-se aos perfis, móveis ou não, sobre o cais. Leio no que vejo? Na calma e implacável gestação de um evento ordenado? No ritmo e nas simetrias, leio? Tais realidades falam-me diretamente - não como um escrito - e alcançam em mim uma zona pouco acessível. Chegamos, eu e  $\text{Y}$ , através do mundo (erradios, os nossos passos?), a este ponto de intersecção e aqui não há desordem. Estamos numa esfera de milagres, onde os fragmentos se ajustam e refaz-se o uno. Nosso espanto é justo e legítima nossa ebbriez. Este frágil equilíbrio: lápis com a ponta sobre uma base plana, o eixo de gravidade, mais delgado que um fio de cabelo, descendo ao longo da grafite e incidindo sobre a exígua base. Vai inclinar-se e tombar, sabemos, e nunca mais, sabemos, nunca mais. Coordena-se um texto, geométrico, dentre inumeráveis letras desconexas (LINS, 1974, R 11, p.108).

Assim, não somente os pontos de encontro, de unidade, são representados na simetria e na harmonia do cais em T, mas também as narrativas em geral, e em especial *Avalovara*, como pode ser depreendido pelas reflexões metaliterárias justapostas a esses fragmentos – “As narrativas constituem simulacros de uma ordem que intuimos e da qual somos nostálgicos” (LINS, 1974, R 8, p. 48).

Em outro tema, **O – História de  $\text{Y}$ , Nascida e Nascida** –, uma máquina alegórica representa o mesmo processo, tendo como referência o centro, que é a própria  $\text{Y}$ . A unidade que contém em si a multiplicidade é o resultado da organização das partes, que são também pequenas unidades. Na representação de uma máquina, ou de uma esquadra que se forma no ar, temos mais uma vez a reduplicação emblemática do processo de composição do romance, ou do seu funcionamento e ordenação. A fragmentação dos temas, dos subtemas, os deslocamentos espaço-temporais, a duplicidade das personagens, tudo faz parte de uma composição de encaixes que, no seu funcionamento, busca o equilíbrio, a harmonia entre as partes e o todo.

O emblema, forma minimal representativa de algum aspecto do romance, concretiza a visibilidade do todo nas partes e destas no todo, traduzindo a fórmula hermética EN TO PAN que justifica o movimento cíclico, é princípio de transformação e reproduz na estrutura do romance a ensambladura referida na composição de  $\text{Y}$ , no pássaro *Avalovara* e no próprio romance *Avalovara*, com suas micronarrativas encaixadas.

Um dos textos atribuídos a Hermes Trismegisto, a *Tábua de Esmeralda*, contém o princípio “expresso pela fórmula grega *En to pan – Um no todo –*” (UTÉZA, 1994, p. 419).

*É verdade, sem mentira, certo e muito verdadeiro:*

*O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo; por essas várias coisas se fazem os milagres de uma só coisa. E como todas as coisas existem e provêm do UM, pela mediação do Um, assim todas as coisas nascem dessa coisa única por adaptação* (idem, p. 416) (itálico do texto).

Esse princípio ecoa no fragmento S 9: “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” (LINS, 1974, p. 74).

O meticuloso cálculo apontado pelo autor em *Guerra sem testemunhas* para a execução da obra (“e passa a ser executada com cálculo”) deixa-se perceber na continuidade da linha programática, se lermos *A rainha dos cárceres da Grécia* de forma complementar, agora com o pêndulo se movimentando na direção da recepção.

Estava nos meus planos comentar o fato, expressão de um fenômeno assíduo na história da literatura: a presença, em obras impregnadas do tempo em que surgem, de temas *errantes*, egressos de uma tradição remota, como este do nexos entre a mão e o mundo, tendo no homem – resumo do cosmos – o intermediário. (LINS, 1977, p. 32)

[...] mais uma unidade da composição que, à semelhança de um texto, ante nós se organiza e da qual somos parte (pois não seria incompleta e, em certo sentido, perdida, inútil, se aqui não houvesse alguma consciência que, contemplando-a, apreendesse o sentido que contém – ou, ao menos, simula conter – e a seu modo a traduzisse?) (LINS, 1974, R 10. p. 84)

Se em *Avalovara* as micronarrativas encaixadas nos levam a um exercício de recomposição para o estabelecimento de relações com o todo, em busca de uma unidade que justapõe em equilíbrio o micro e o macrocosmos, em *A rainha dos cárceres da Grécia* as relações se dão de forma explícita. A ficção se apresenta como um ensaio/diário no momento de sua composição, pondo em questionamento aspectos fundamentais da arte literária, com destaque para os efeitos e modos de leitura, em correlação com o contexto histórico imediato que se projeta também para o passado, numa confluência espaciotemporal que se presentifica em estratégia discursiva de tom reflexivo/irônico/poético.

E só o cuidado – assimilado talvez no livro mesmo que estudo – de evitar o vício programático, isto e ainda o senso da oportunidade, quase sempre agudo nos tímidos, tem impedido que eu mencione aqui o ruído intolerável de máquinas – serras mecânicas, removedoras de terra, betoneiras – fundo habitual e exasperante deste meu trabalho.

Contudo, sem receio deveria fazê-lo. Isto acrescentaria ao texto, que pode acaso parecer tecido no silêncio, uma espécie de fundo e um sentido de resistência: no âmago da balbúrdia e da aspereza, ele tenta constituir-se em melodia. (LINS, 1977, p.117)

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário eletrônico*.
- GHYKA, Matila C. *El numero de oro: ritos e ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*. Buenos Aires: Poseidon, 1968, v. I e II.
- GHYKA, Matila C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Trad. Bosch Bousquet. Buenos Aires: Poseidon, 1953.
- GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte: a teoria do belo no Mundo Antigo*. Trad. Antonieta Scarabelo. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz; Brasília: INL, 1988
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Martins, 1969.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- LINS, Osma. *Nove novena*. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LINS, Osman. *Avalovara*. Apres. Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- MACHADO, J.P. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- NITRINI, Sandra. *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva. 1976.
- PLATÃO. *Protágoras, Gorgias, Carta Séptima*. Intr. Trad. Notas Francisco Javier Martinez García. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- RIBEIRO, Renata Rocha. A interpenetração romance-ensaio em *A rainha dos cárceres da Grécia e Guerra sem testemunhas*. IN: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda. *Osman Lins: 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009, p. 209-225.
- UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do grande sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.