

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

POLIANA QUEIROZ BORGES

OUÇO NO QUE LEIO OU SINTO NO QUE VEJO:  
MUSICALIDADE EM QUATRO NARRATIVAS OSMANIANAS

GOIÂNIA  
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico:     Dissertação     Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

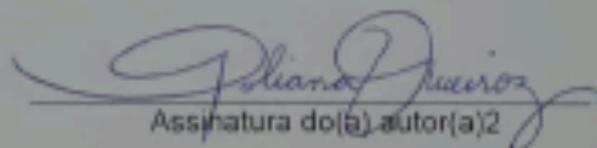
Nome completo do autor: POLIANA QUAIROZ BORGES

Título do trabalho: OUÇO NO QUE LEIO OU SINTO NO QUE VEJO:  
MUSICALIDADE EM QUATRO NARRATIVAS OSMANIANAS

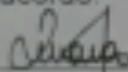
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, toma-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 30/04/2019

1 Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

2 A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA  
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS LITERÁRIOS

POLIANA QUEIROZ BORGES

OUÇO NO QUE LEIO OU SINTO NO QUE VEJO:  
MUSICALIDADE EM QUATRO NARRATIVAS OSMANIANAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos literários

Linha de pesquisa: L. P. 2 – Estudos culturais, comparativismo e tradução

Orientadora: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro

GOIÂNIA  
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Borges, Poliana Queiroz

Ouçõ no que leio ou sinto no que vejo: musicalidade em quatro narrativas osmanianas [manuscrito] / Poliana Queiroz Borges. - 2019. CXI, 111 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2019.

Bibliografia.

1. Estudos entreates. 2. Música e Literatura. 3. Osman Lins. 4. Nove, novena. I. Ribeiro, Renata Rocha , orient. II. Título.

CDU 82.091



ATA Nº 04/2019.

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO DA POLIANA QUEIROZ BORGES**

Aos vinte e quatro dias do mês de abril do ano de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, na Sala 77, Pós C da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "OUÇO NO QUE LEIO OU SINTO NO QUE VEJO: MUSICALIDADE EM QUATRO NARRATIVAS OSMANIANAS". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro (Presidente PPLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (UnB), Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes (EMAC/UFG), Profa Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas (FL/UFG) e Profa. Dra. Sueli Maria de Oliveira Regino (FL/ UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, vinte e quatro do mês de abril do ano de dois mil e dezenove.

Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro – Presidente

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes

Profa Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas

Profa. Dra. Sueli Maria de Oliveira Regino

Visto:

Profª. Drª. Solange Fiuze Cardoso Yokozawa

aos meus filhos valentina, joão emanuel, tomaz.  
às minhas irmãs tayná, liria, mariana.  
aos meus pais.

tempestade, bússola, cais.

À memória dos poetas vivos, na pele: nanquim.

Agradecer e reconhecer que a construção de si mesma se faz nas trocas, no compartilhar, no alterar-se. Aprender a ouvir, a entender o tempo do outro, a pulsação, as pausas e intervalos, as distâncias, o olhares: desejos, necessidades e vontades. E isso eu também aprendi na literatura e na música.

Aos muitos a quem devo tanto, agradeço e reverencio a família Queiroz, nas pessoas de Josefa e Henrique – música e poesia, apolíneos e dionisíacos, forças dramáticas no mundo tão real. À família Borges, nas pessoas de Ortelina e Raimundo – pessoas do chão, da terra, charrua nos sulcos, planta e raiz na agricultura celeste. E salve todos e todas que deles descenderam: mãe e pai e mais.

À Escola Música & Bebê, nas pessoas de Cíntia e Nilsea, por acreditarem, apostarem e, principalmente, por contribuírem no desenvolvimento do meu olhar estético para a música e para a escuta atenta com as crianças de todas as idades.

À professora primária, Placidina Siqueira, tia Dina, tão presente em minhas memórias das tardes quentes, na Escola Estadual Presidente Dutra, que com entusiasmo levava os pequenos alunos e alunas a visitas à biblioteca da escola e lá promovia leituras silenciosas, adaptações de textos infantis, tão amadoramente, tão aguerridamente: minha máxima admiração. Assim como a todas as professoras e professores da minha formação básica pública, gratuita e de qualidade que atravessaram os anos que antecederam minha entrada na universidade.

À Faculdade de Letras da UFG e aos tantos professores e professoras que contribuíram com minha formação, em especial à Suzana Cánovas, minha Suzanita - leitora atenta de livros e pessoas -, sempre carinho, afeto, intensidade, colo e doçura. Poema da vida inteira!

À professora Goiandira Ortiz, divisor de águas no meu percurso acadêmico em direção aos estudos entreartes. Apresentou-me Osman Lins e mais: ensinou-me a ler.

Das minhas coisas do chão, do barro, da formação: o sopro na argila, as asas do avião. E um agradecimento especial a todas e todos os colegas do

Gataco, Grupo de Estudos Osmanianos, na UnB, na pessoa de Elizabeth Hazin, delicadeza e força conjugadas no abraço de chegada: comunhão.

Às mulheres que me cercam, esquerda amorosa e festiva, gauches na vida: (r)existimos e o que será que será! Juntas, construímos, levantamos, somamos e fortalecemos. Andréias, Letícias, Thalitas, Guadalupes, Joyces, Karlas, Dagens, Cristianes, Marias, Lucianas, Sebastianas, Saras, Valentina. Juntas!

## **Ao Leitor**

Devo colocar na conta do meu infinito particular as minhas experiências com a música por ventura de uma formação acadêmica, como aluna do extinto Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás, e também do Clube do Choro de Goiânia, bem como de professores particulares do meu instrumento, a flauta. Profissionalmente, trabalhei exclusivamente como professora de música por alguns anos em escola especializada. Não posso me furtar em dizer também da imensa carga afetiva que tem a música em minha vida, não somente pelo viés acadêmico, mas especialmente pela formação em música popular advinda de minha família materna. Por serem meus avô e avó, mãe, tios e tias todos autodidatas na música, atravessando a vida e mantendo-a como estandarte, nos bares em troca de pão, não importando se quem pagou quis ouvir: e quantas e tantas vezes estava eu-menina, alta madrugada, sonolenta, nos bastidores, nos camarins, nos carros em viagens, em meio a violões, cavaquinhos, pandeiros e microfones. A meu pai, devo a escuta atenta e compartilhada de tantas peças clássicas. Em pequena, presenteou-me não com um disco em vinil (assim era à época), mas com um livro a respeito da carreira de Villa-Lobos. Apesar de ter recebido uma educação tardia e mesmo com poucos recursos financeiros, meu pai nunca deixou faltar em sua radiola a mistura dos sons improváveis que variavam de Chopin à Mercedes Sosa, convivendo harmoniosamente no enfileirado dos álbuns. Ressoam rumores de sons longínquos. Impossível seria prever, mas talvez essa união de música em livro recebida ainda na infância, seria um marco em meu modo particular de ouvir e perceber o mundo.

*O livro ressoa.*  
Osman Lins

*Lendo o romance, tinha eu a impressão  
de ouvir em certas páginas não sei que fugidio eco.*

Osman Lins

OUÇO NO QUE LEIO OU SINTO NO QUE VEJO:  
MUSICALIDADE EM QUATRO NARRATIVAS OSMANIANAS

**Resumo:** Esta tese dedica-se ao estudo da presença de estruturas próprias à linguagem musical em quatro narrativas de *Nove, novena* (1966): “Um ponto no círculo”, “Pentágono de Hahn”, “Conto barroco ou unidade tripartita” e “Pastoral”. A escolha destas narrativas se deu por trazerem, na literalidade do texto, uma permeabilidade entre literatura e música. Concentra-se em perceber os recursos estéticos de natureza musical, seja a partir da instauração de uma sensação sonora, seja por elementos estruturais compartilhados ou transpostos entre as linguagens musical e literária, forjados na elaboração de uma nova escrita narrativa. Osman Lins propõe uma concepção de literatura que seja tal qual uma cosmogonia, em que é na ordenação do caos pela palavra que se cria a oportunidade de diálogo com o leitor e, a partir disso, a possibilidade de um novo olhar sobre o mundo e seus modelos sociais. Para tanto, o escritor utiliza de procedimentos técnicos e estéticos da criação artística no campo da interseção entre artes, de modo a estabelecer esse debate. Uma das variantes musicais que contribuem para o nosso trabalho é o conceito de “paisagem sonora”, cunhado pelo compositor, musicólogo e crítico canadense Murray Schafer (2001), que afirma ser possível isolar um campo do conhecimento e estudá-lo como campo acústico. Mikhail Bakhtin (1981), Umberto Eco (2010), Friedrich Nietzsche (2007), Mário de Andrade (2003), Ítalo Calvino (1990), Mircea Eliade (2011) e Gaston Bachelard (1978) impulsionam a pesquisa, estabelecendo-se como fundamentação teórica.

**Palavras-chave:** Estudos entreartes. Música e Literatura. Osman Lins. *Nove, novena*.

## I HEAR IN WHAT I READ OR I FEEL IN WHAT I SEE: MUSICALITY IN FOUR OSMANIAN NARRATIVES

**Summary:** This thesis is dedicated to the study of the presence of musical structures in four narratives of *Nove, novena* (1966): "A point in the circle", "Hahn's pentagon", "Baroque tale or tripartite unit" and "Pastoral". The choice of these narratives was made by bringing, in the literalness of the text, a permeability between literature and music. It focuses on perceiving the aesthetic features of a musical nature, either from the introduction of a sound sensation, or from structural elements shared or transposed between the musical and literary languages, forged in the elaboration of a new narrative writing. Osman Lins proposes a conception of literature that resembles a cosmogony, in which it is in the ordering of chaos by the word that the opportunity of dialogue with the reader is created and, from this, the possibility of a new look on the world and its social models. To this end, the writer uses technical and aesthetic procedures of the artistic creation in the field of the intersection between arts, in order to establish this debate. One of the musical variants that contribute to our work is the concept of "soundscape", coined by the Canadian composer, musicologist and critic Murray Schafer (2001), who affirms that it is possible to isolate a field of knowledge and study it as an acoustic field. Mikhail Bakhtin (1981), Umberto Eco (2010), Friedrich Nietzsche (2007), Mário de Andrade (2003), Italo Calvino (1990), Mircea Eliade (2011) and Gaston Bachelard (1978) actuates the research, establishing themselves as a theoretical foundation.

**Keywords:** Interdisciplinary art studies. Music and Literature. Osman Lins. *Nove, novena*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
1. SOM IMAGINÁRIO a harmonia das conjunções estéticas entre artes na escrita osmaniana .....	25
2. POLITONALIDADES: literatura, música e outras artes .....	39
2.1 “Um ponto no círculo” .....	47
2.2 “Pentágono de Hahn” .....	64
3. MÚSICA PROGRAMÁTICA OU: o texto literário configurando sua própria teoria .....	84
3.3 “Conto barroco ou unidade tripartita” .....	85
2.3 “Pastoral” .....	97
CONCLUSÃO .....	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	108

## INTRODUÇÃO

Por quantas transformações passa uma ideia até que alcance a plena realização poética na palavra? Tantas são as sonoridades a ecoar no verbo sentir! A cada traço caligrafado, por escolha, pensado e articulado na solidão dos que escrevem, a decisão da partilha do texto e as inúmeras possibilidades de chegada: prestidigitação evanescente do corpo, matéria e tecido, de interpretações. Em um trabalho de pesquisa escritural, como uma tese, coadunam-se a inteireza das obras admiradas com a ventura de desdobrar-se cientificamente sobre elas. Por instantes, irmanam-se nos desdobramentos do “se”: se um viajante ouvisse no livro uma canção.

A obra literária de Osman Lins parece sinalizar para caminhos inesgotáveis em sugestões artísticas, acolhendo cada vez mais um leitor pactual com o espírito inventivo e brincante do autor, pois se não é do ofício do escritor tornar a palavra instância primeira, tatibitate, e em estado pueril deixá-la crescer plena de possibilidades? Assim, com olhar e a escuta tornadas partícipes do jogo da linguagem, abrimos a pesquisa e chegamos neste *intermezzo*, pois que a verdadeira obra de arte se faz instância fecunda de sentidos.

Esta tese dedica-se ao estudo da presença da música na produção osmaniana em quatro narrativas de *Nove, novena*, volume publicado em 1966. Concentra-se em perceber os recursos estéticos de natureza musical, seja a partir da instauração de uma sensação sonora, seja por elementos estruturais compartilhados ou transpostos entre as linguagens musical e literária, forjados na elaboração de uma nova escrita narrativa.

O *corpus* da pesquisa foi organizado de acordo com a relação mais estreita do texto com a música e, em cada etapa, serão analisados os procedimentos e técnicas utilizados por Lins para alcançar esse hibridismo textual de conformação partitural. A escolha da ordem de apresentação das análises obedece à ordem na qual as narrativas estão dispostas na obra. “Um ponto no círculo”, “Pentágono de Hahn”, “Conto barroco ou unidade tripartita” e “Pastoral” são as quatro narrativas de *Nove, novena* escolhidas para análises, pois entendemos que, no conjunto do livro, elas permitem maior amplitude na seara musical, tecendo especial contraponto com aspectos eruditos da música. Ademais, assim como a obra inaugura uma nova fase na poética de Lins, é também a primeira a trazer

perspectivas musicais de maior vulto e que, certamente, são construtos teóricos que conformam a estética também dos romances posteriores. Parafraseando o próprio Lins quando este afirma que toda obra de arte traz em si sua própria teoria, ouço a musicalidade emergir no que leio nas quatro narrativas de *Nove, novena* e, buscando a harmonia das formas entre a escrita literária e a escrita musical, reúno-as nesta tese e proponho uma leitura das narrativas como se uma partitura literária fossem.

Alcançar, romper, superar. Estes termos subjazem a escrita de Osman Lins, trilha percorrida passo a passo pelo leitor, movido a levantar as referencialidades e os significados possíveis de um texto, reunindo em um mesmo arcabouço de ideias sinais, campo semântico, estrutura e forma que fazem surgir um ornamentalismo sonoro cujo fator mais evidente é a estrutura polifônica. Então, esta tese almeja, como objetivo específico, reconhecer a polifonia como recurso estético limítrofe entre artes e delinear a polifonia osmaniana.

Para nosso trabalho temos ainda a percepção da polifonia trazida por Mário de Andrade, que desenvolve pontualmente a questão voltada para a música em obras como *Ensaio sobre a música brasileira (1928)*, *Música, doce música (1933)*, *Música do Brasil (1941)* e *Pequena história da música brasileira (1942)*, dentre outros. Entretanto, devido ao fato de se dedicar à produção literária, Andrade deixa transparecer esse domínio da polifonia no romance *Macunaíma*, musicalmente denominado por ele de *rapsódia*. Outro autor e teórico da literatura que toma de empréstimo o termo da música e o lança na teoria literária é Mikhail Bakhtin. Seus estudos sobre Dostoiévski transformaram o entendimento da composição romanesca e estes desdobramentos certamente facultarão o entendimento da prosa de Osman Lins.

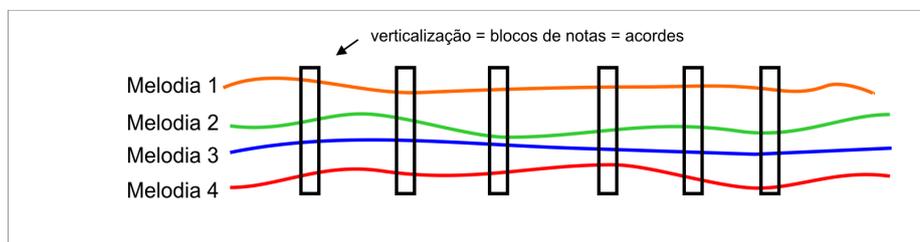
O mote inicial da pesquisa deu-se no nosso trabalho de dissertação de mestrado intitulado *Organum: a escritura musical em “Pentágono de Hahn”*, cuja intenção foi apresentar as analogias musicais presentes no texto osmaniano. Durante a pesquisa, foi possível observar que o modelo polifônico criado por Lins guardava semelhanças com os parâmetros da escrita musical conhecida no ocidente, e mais, que essa estrutura se assemelhava muito com a proposta do modelo de escrita e composição desenvolvido por Johann Sebastian Bach (1685-1750), quando de sua polifonia própria ao barroco, denominada *fuga*.

A polifonia, como conceito musical, desenvolveu-se a partir da ideia da consonância melódica de sons simultâneos que resultavam em uma harmonia, porém, tais melodias apresentavam-se independentes, ou seja, eram uma combinação de várias melodias simultâneas. Bach desenvolve sua técnica já a partir de uma tradição advinda da monodia cristã, que apresenta seu modelo no cantochão. A respeito desse sistema “o que parece é que os cristãos viam nessas simultaneidades vocais uma só melodia que se acompanhava de produtos de si mesma [...]” (ANDRADE, 2003, p.40). A mudança de percepção da tessitura sonora será fundamental para a evolução de novos procedimentos. Principia, então, a partir dessa nova percepção, a repetição do tema por outras vozes, uma a uma, declarando o tema de modo particular, a partir de alternâncias dos parâmetros musicais de ritmo, intensidade, andamento e altura, cada qual trazido por uma voz, que se entrelaça a outra. Essa ideia pode ser melhor compreendida a partir da leitura dos seguintes gráficos<sup>1</sup>:

#### Cantochão ou monofonia



#### Polifonia



J. S. Bach, com suas peças de estilos peculiares – tocatas, aberturas, invenções, entre outras –, eleva ao máximo as possibilidades do uso da *fuga*

<sup>1</sup> As fontes dos gráficos e das imagens utilizados nesta tese constam nas referências.

como forma de variações sobre um mesmo tema, com espelhamentos e expansões contrapontísticos, que consiste em sobrepor duas vozes, ou mais melodias, num jogo harmônico e intervalar criando uma textura sonora.

Mesmo um leigo em leitura partitural poderá apreender a riqueza da composição bachiana por meio da apreciação e comparação entre escritas musicais, partindo de uma forma mais simples, com a monofonia do cantochão, passando pela forma, digamos, mais rústica ou primitiva da polifonia até chegar ao brilhantismo de uma tocata de Bach:

### Cantochão

6.

**R** Egina caéli \* laetáre, alle-lú-ia : Qui-a quem me-  
 ru- ísti portáre, alle-lú-ia : Resurréxit, sic-ut dixit, alle-  
 lú-ia : Ora pro nó-bis Dé-um, alle-lú- ia.



Peça de música para órgão, com data provável entre 1703 e 1707

*Every Note*

**J. S. BACH**  
 TOCCATA AND FUGUE in D Minor  
 Arranged by Carl Tausig

Adagio

*ff* *pesante*

Presto

*fff*



Em cada uma das partituras apresenta-se, em graus diferentes, o que em música é denominado como “textura”, ou seja, a forma como são combinadas em uma composição as nuances melódicas, rítmicas e harmônicas. Para uma melhor compreensão do termo, será considerado<sup>2</sup> o verbete do Dicionário Grove de Música (2001):

**Textura**<sup>3</sup>. Termo utilizado ao se referir a quaisquer dos aspectos verticais da estrutura musical. Isso pode ser aplicado a quaisquer dos aspectos verticais de uma obra ou passagem, por exemplo, com respeito ao modo em que partes individuais ou vozes são ajuntadas, ou a atributos tais como timbre ou ritmo, ou a características da execução musical tal como articulação e nível da dinâmica. Em debates sobre textura, uma distinção é geralmente feita entre homofonia, onde todas as partes são ritmicamente dependentes uma da outra ou há um claro corte entre a parte melódica e o acompanhamento que carrega a progressão harmônica (ex.: a maior parte das canções solo com acompanhamento de piano), e tratamento polifônico (ou contrapontístico), onde várias partes se movem de maneira independente ou em imitação (fuga, cânon). Entre esses dois extremos encontra-se um estilo de partes livres (em alemão, *Freistimmigkeit*), característico da maioria das peças do século XIX para piano, onde o número de vozes pode variar em uma única frase. O espaçamento dos acordes também pode ser considerado um aspecto da textura; igualmente pode-se considerar a “espessura” de uma sonoridade, determinada pelo número de partes, a quantidade de dobramento ao uníssono ou à oitava, a “leveza” ou o “peso” das forças atuantes e o arranjo das

---

<sup>2</sup> Consideramos que a definição do Dicionário Grove seja suficiente para as comparações realizadas com os textos osmanianos, portanto, não estamos levando em conta as teorias pós-1960, como de Wallace Berry (*Structural functions in music*. Engliwood Cliffs: Dover, 1987), por exemplo, as quais abririam outro campo de possibilidades.

<sup>3</sup> Texture. A term used when referring to any of the vertical aspects of a musical structure. This may apply either to the vertical aspects of a work or passage, for example the way in which individual parts or voices are put together, or to attributes such as tone colour or rhythm, or to characteristics of performance such as articulation and dynamic level. In discussions of texture a distinction is generally made between homophony, in which all parts are rhythmically dependent one another or there is a clearcut distinction between the melodic part and the accompanying parts carrying the harmonic progression (e.g. most solo song with piano accompaniment), and polyphonic (or contrapuntal) treatment, in which several parts move independently or in imitation of one another (e.g. fugue, canon). Between these two extremes is a free-part style (Ger. *Freistimmigkeit*), characteristic of much 19thcentury writing for the piano, in which the number of parts can vary within a single phrase. The spacing of the chords may also be considered an aspect of texture; so may the “thickness” of a sonority as determined by the number of parts, the amount of doubling at the unison or octave, the “lightness” or “heaviness” of the performing forces involved and the arrangement of instrumental lines in an orchestral work. Although textural control has been a major consideration for composers since Middle Ages, with the advent of twelve-note composition and serialism in the 20th-century and the consequent breakdown of the tonal system in Western art music, texture became an even more important feature of composition. This tendency can be seen particularly in works of Webern, in works (especially aleatory music) of Ives and Cowell and of Varèse, and in distinctives textures of Crumb and Ligeti.

linhas instrumentais numa peça orquestral. Embora o controle textural seja uma consideração de relativa importância para os compositores desde a Idade Média, com o advento da composição dodecafônica e o serialismo no século XX e o consequente rompimento com o sistema tonal na música de arte ocidental, a textura tornou-se um aspecto da composição ainda mais importante. Essa tendência pode ser observada em particular nas obras de Webern, nas obras (em especial na música aleatória) de Ives e Cowell e de Varèse, e nas texturas características de Crumb e Ligeti. (SADIE apud SENNA NETO, 2007, p. 2001)

Lins parece ter se apropriado desses conceitos para engendrar a abertura de “Pentágono de Hahn”, texto no qual temos os dois primeiros parágrafos estruturados de modo a remeter o leitor a uma percepção musical da narrativa, percepção filigranada em polifonia, com diferentes nuances, ou texturas, para cada personagem. Com isso, cada figura entoa sua própria perspectiva, buscando trazer sua voz, entre o monológico e o dialógico, entre a monodia e a polifonia.

Nessa altura, do ponto de vista de uma pesquisa de mestrado, já havíamos atingido os objetivos iniciais. Assim, foi essa a ideia preliminar: dar continuidade à pesquisa, tornando-a mais abrangente no que tange aos critérios formativos do já conhecido rigor osmaniano de escrita e criação, abarcando saberes, rompendo fronteiras interartes, transpondo limiares em favor de uma linguagem que se fez única, portal de onde o leitor não retorna o mesmo.

No trabalho de dissertação, estabelecemos o parâmetro musical denominado andamento, que diz respeito à “velocidade” com que uma composição é concebida ou executada, relacionando as figuras musicais convencionadas pela escrita ocidental, e seus respectivos valores de referências rítmicas, com os sinais representativos das personagens de “Pentágono de Hahn”. Foi criada uma tabela que relaciona os valores de cada figura ao campo semântico empregado por Lins em cada um dos núcleos-personagens. Como parâmetro comparativo para a tabela síntese das personagens em “Pentágono de Hahn”, apresentamos, antes, a tabela rítmica da escrita musical convencional:

ESCRITA MUSICAL				
SOM			SILÊNCIO	
Figuras -representação-	Figuras -nome-	Duração	Pausas -nome-	Pausas -representação-
	semibreve	<b>4 pulsações</b>	pausa de semibreve	—
	mínima	<b>2 pulsações</b>	pausa de mínima	—
	semínima	<b>1 pulsação</b>	pausa de semínima	⋈
	colcheia	<b>0,5 pulsações</b>	pausa de colcheia	∩
	semicolcheia	<b>0,25 pulsações</b>	pausa de semicolcheia	∩

A tabela rítmica, síntese das personagens, que virá a seguir, apresenta-se como um importante resultado da pesquisa por se tratar da confirmação da sensação musical pela materialidade semântica como solução de escrita. Por meio dela é possível averiguar o engenho de Lins em manifestar qualidades musicais para cada personagem, que surgem, bailarinos, na fixidez do espaço textual.

Tabela Síntese das personagens<sup>4</sup>

Personagens	Índices de musicalidade/ Relação com o parâmetro musical “andamento”	Perfil comportamental	Campo semântico de correspondência interartes
	Andamento: <i>andante</i> Ritmo: semelhante à marcha	Sente-se como uma fusão dos dois irmãos, porém, não se identifica com eles. Ao se comparar com Hahn, traz a perspectiva do isolamento; animal solto do bando.	Andar comedido, nota falsa, fusão, ritmo, batuque, fugir (FUGA), marcha, eco, voz, cantiga rogatória, canção, música incessante, cantava
	Andamento: <i>presto</i>	O desejo sexual latente é a porta de saída da infância. Intenta mostrar aos familiares e à Adélia que já não é mais um menino. As brigas, dificuldades e reflexões pelas quais passa a personagem são como uma jornada iniciática para a entrada na vida adulta. Hahn é como um pretexto para os encontros com Adélia.	Pastoril, pastoral (coro), cantam, pandeiros, orquestra (pífano, banjo e triângulo), instrumento, vozes, fazer, construir, formas novas, linhas, fogueira (FUGA)

<sup>4</sup> Tabela rítmica síntese das personagens criada e apresentada na dissertação *Organum: a escritura musical em “Pentágono de Hahn”*, de Osman Lins, 2015.

⊖	Andamento: <i>largo</i>	Personagem que discute sobre o ofício de escritor. Sente uma aura mística na cidade, como se adentrasse num tempo sagrado. Compara Hahn, animal domado, às palavras domadas pela forma literária. O sopro da elefanta em sua mão desencadeia uma espécie de encantamento que o faz buscar novas perspectivas de ver o mundo que o cerca.	Ritmo solene, cântico sagrado, divisão, musicais, fogem (FUGA), transmigração, mais de um tempo, sons, bater de corações, sons mortos, ouvidos finos, silêncio, cantar, mentalmente, instrumentos em silêncio, prolongado som, <b>ligeiramente adulteradas</b> as primeiras frases da marcha triunfal, repetida a música (FUGA), melodia, ritmo.
	Representação do fim da composição ou divisão entre compassos, sinalizando outra seção.	A personagem se sente presa à casa e aos irmãos.  Como forma de escapar à solidão, inicia uma forma de comunicação com Hahn. Lamenta a morte dos irmãos, mas vê nesse fato uma oportunidade de transformação de sua existência.	Soava no ar a sua trombeta, ouvir, banda,orquestrinha do circo, música, soprando  trombetas, cantando, Morte, morreu, solidão, só, sozinha, olhos, olhar, ver, aparecer.
↙	Representação do Tempo	Jovem mulher que se vê atraída sexualmente pelo menino Bartolomeu. Essa atração a perturba, pela diferença de idade entre os dois. Compara-se à Hahn, quanto às formas do corpo.	Avancei, intervalos, passageiras, transitórios, passagem do tempo, atravessar, conduzida, passagem do trem, relógio, tempo, farol, hora precisa,FUGA, repetindo, som fragmentado, tempo.

Criamos a denominação “núcleo-personagem” para designar o sinal representativo de cada personagem, pelo fato de que eles contêm em si não apenas uma individualidade, mas um sistema nuclear com mais outras duas personagens, constelando e agregando-se como vozes narrativas polifônicas, totalizando sempre o número de três vozes em cada um dos cinco núcleos.

Apesar da identificação das três vozes constantes em cada núcleo-personagem, na dissertação não adentramos particularidades às quais esse jogo cênico poderia conduzir, como por exemplo, na conformação de um coro canônico, contrapontisticamente estilizado à bachiana, mormente ao rebuscamento barroco de ornamentação. A partir desse referencial, chegamos à divisão e aprofundamento da dissertação para a tese. Ao criarmos um mapa de entradas dos núcleos-personagens em um plano linear e perceber o movimento rítmico desses núcleos pelas características musicais contidas em cada um, numa espécie de separação de compassos, observamos que estes seriam ternários, semelhando-se assim a uma valsa. Tal ornamentalismo sonoro se expande na medida em que a “Marcha triunfal” da *Aída* perpassa todo o texto, fazendo

alternar a sensação sonora entre binária e ternária, compondo, musicalmente, os cinco lados do pentágono, transmutando-o em um pentagrama, mais conhecido como pauta. Eis o ponto de onde iremos partir.

Além dos estudos sobre o autor empreendidos anteriormente, conhecer os arquivos de Lins foi de extrema importância para se chegar à pergunta de pesquisa. Escritos de próprio punho e anotações na velha máquina de datilografar foram alguns dos documentos que passaram por uma espécie de “reconhecimento” inicial, das possibilidades de continuidade de pesquisa sobre a obra do autor. Visitas ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/ USP), onde está situado grande parte do arquivo Osman Lins, se tornaram frequentes, visto que a sensação de que as descobertas sobre o desenvolvimento dos mecanismos de escrita dele pareciam inesgotáveis. Encontramos um incansável fazedor de pentagramas num projeto literário pentagramático!

O *corpus* de que tratará esta pesquisa parte dos indícios do modo de produção de Osman Lins, a partir do material encontrado nos arquivos especificamente para essa nova fase, sempre buscando as referências possíveis e permitidas pelos textos e que se estruturam no sistema proposto, de modo a alcançar a resposta para a pergunta que pode se traduzir da seguinte maneira: quais aspectos de musicalidade estão presentes nas quatro narrativas selecionadas de *Nove, novena*?

A partir da estruturação dessas ideias, no primeiro capítulo, de menor volume, comentaremos a obra narrativa de Lins a partir de alguns dos eixos estabelecidos pela crítica especializada do autor: metalinguagem, polifonia, presença do medievo, elementos do drama, linguagem entreartes (com destaque para a música). Serão utilizadas, como apoio teórico-crítico, as considerações de Mikhail Bakhtin, Italo Calvino, Murray Schafer, Umberto Eco, Lia Tomás, bem como da crítica osmaniana especializada.

No segundo capítulo, por sua vez, será apresentada a primeira parte do estabelecimento da polifonia osmaniana em duas narrativas de *Nove, novena* que permitem uma leitura musical: “Um ponto no círculo” e “Pentágono de Hahn”. Os dois textos comportam elementos que sugerem uma espécie de transposição da composição musical para o literário do ponto de vista da forma e de estrutura, num explícito jogo entre linguagens artísticas, incorporando campo semântico, sinais gráficos e perfil psicológico das personagens, estabelecendo um *status*

musical para o texto. Para além da musicalidade ali presentes, notamos também a aproximação com as artes da cena e as artes picturais. Em “Um ponto no círculo”, arriscamo-nos a fazer uma leitura do texto também a partir da antropologia do imaginário, pelos teóricos Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Gilbert Durand, por descobrir nesta proposição mais uma chave de análise do campo fértil das possibilidades das linguagens artísticas.

Nessa aparente despretensão com que o autor configura a musicalidade nos textos, percebemos um projeto maior, que nos leva à obra *O nascimento da tragédia*, quando Nietzsche afirma que “a imagem e a ideia, quando sob a influência eficiente de uma música verdadeiramente adequada, adquirem uma significação superior” (NIETZSCHE, 2007, p.102). Essa presença do pensamento que relaciona ópera e filosofia, literário e reflexões sobre a arte trarão desdobramentos fulcrais ao longo do trabalho e deste capítulo.

Em sequência, no terceiro capítulo, estarão em análise as narrativas “Conto barroco ou unidade tripartita” e “Pastoral”, instaurando a aura da musicalidade barroca e trazendo com elas toda a força e violência que essa escola artística compreende. Da mesma maneira como foi realizado no segundo capítulo, também nesta seção é apresentado o diálogo com as artes picturais, tão caras à fatura estética osmaniana.

Não poderíamos deixar de citar, a respeito das relações musicais em Osman Lins, a pesquisa empreendida por Martha Guterrez Paz, que entre conversas e a publicação de sua tese de doutorado, intitulada *A paisagem sonora em Avalovara* (2015), muitos elementos agregaram aos nossos estudos. Com relação à música erudita, observamos a presença direta de compositores como Verdi e Strauss, em “Pentágono de Hahn”; e Carl Orff, Domenico Scarlatti e Mozart, em *Avalovara* (1973). Como presença indireta, mas fundante, temos Bach, desenvolvedor da polifonia musical. Isto posto, será possível perceber a força do elemento música, funcionando de forma harmônica, estabelecendo uma paisagem sonora própria, em um grande entrelaçamento de correspondências artísticas que se alinham com o pensamento nietzscheano de que “o lirismo está tão dependente do espírito da música como a própria música está independente da imagem e do conceito” (NIETZSCHE, 2007, p.46). E essas forças, juntas, na linguagem literária, formarão um novo complexo de estrutura artística que elevará a poética

osmaniana a um patamar novo e inovador para a literatura brasileira – e de caos ao cosmos, como pretendia o autor para sua própria escrita.

Na conclusão, pretendemos confirmar nossa perspectiva de que Lins, escritor atento e consciente da importância da arte, a produz como potência transformadora e formadora da sensibilidade humana e que, portanto, guarda nela a seiva capaz de movimentar a sociedade em que vive.

Nesse sentido intentamos dialogar com o próprio autor, quando ele afirma ser necessário “colocar-se diante da obra como alguém se coloca diante do mundo: numa atitude de perplexidade” (LINS, 1979, p. 50-51). A perplexidade, neste momento, se dá naquilo que ouvimos nas páginas do autor e daquilo que ecoa na escrita desta tese. Numa espécie de cenário para a conformação dos atos – pensando dramaturgicamente – que se fazem capítulos desta pesquisa, em que a literatura, a música e a crítica literária compõem uma sinfonia do ato criador, o qual é pautada aqui naquilo que há de mais reverberante: a arte.

Assim, pretende-se, como corpo geral da pesquisa, fazer um levantamento das analogias musicais e buscar a atmosfera sonora presente nos textos. Isso implica refletir sobre a maneira como o autor utilizou as sensações sonoras nas camadas mais profundas de seu texto, atestando o projeto estético de Lins de modo a fundar um novo modelo narrativo para sua própria poética a partir de um traçado musical.

Espera-se contribuir com a fortuna crítica do autor, reconhecidamente sólida, que enriquece e lança luz às percepções críticas e conduzem o olhar para a riqueza do texto osmaniano. Fortalecendo a rede de leitores, esta tese é um exercício de recepção, aproximada do anseio de que sua permanência no rol dos grandes nomes da literatura brasileira seja perene, como merece o nome Osman Lins, como presentificam suas obras.

## 1. SOM IMAGINÁRIO: a harmonia das conjunções estéticas entre artes na escrita osmaniana

*Toda obra de arte configura sua própria teoria.*

Osman Lins

É na maestria de construir percursos desdobrantes que Osman Lins abre alas para uma poética carnavalizante, dialógica e polifônica, representando a imagem do homem na linguagem, ou melhor, como um ser de linguagem e com ela fazer do viajante, seu leitor, sujeito sem pouso, mas admirado e magnetizado pela paisagem que o cerca.

E como uma música que se ouve ao longe, *passarinhal*, seguimos a buscar, ouvidos atentos, em qual galharia se esconde, feito brinquedo de criança: ouço no que leio ou sinto no que vejo? Linguagem minuciosamente forjada de modo a criar lapsos sinestésicos entre artes irmãs em uma invisível teia de percepções aguçadas pelas linhas do texto que se fazem pauta.

Na crítica osmaniana especializada há um consenso quanto ao primor estilístico da linguagem do escritor a fim de alcançar uma unidade estética inovadora, como está colocada no texto de apresentação do livro *A escrita do mundo: letras, imagens e números* (2016), organizado por Leny Gomes e Elizabeth Hazin:

Ao lermos Osman Lins, vemos a necessidade que tem o escritor de se apropriar de outros saberes, de adquirir conhecimento de áreas diversas a fim de escrever seu texto. Todavia, não se trata aí apenas da utilização desses conhecimentos pesquisados, mas do modo de utilização deles para alcançar – esteticamente elaborado – o nível literário almejado. O conhecimento agregado não colabora no sentido do enredo propriamente dito, mas se transforma em arcabouço estruturante do conteúdo, acrescentando-lhes profundos significados. É como se o conhecimento trazido de fora – oriundo de pesquisa por parte do autor – forjasse a própria estrutura do texto (GOMES; HAZIN, 2016, p.6).

Essa apropriação de saberes passará também pelas situações experienciadas pelo autor e que resultam, de alguma maneira, em matéria literária. Por isso, julgamos ser importante realizar breves considerações sobre a

produção ficcional do autor, em diálogo com aspectos de sua biografia, bem como comentar sobre alguns dos eixos elencados pela crítica do autor.

Nascido em Vitória de Santo Antão, interior de Pernambuco, no ano de 1924, Osman Lins não se inscreve no rol de escritores filhos de poetas ou alguma outra profissão que lhe desse, de imediato, as letras: teve por pai um artesão de alfaiataria, do qual a observação de seu instrumental de trabalho criou-se uma memória particular: “Posso dizer que o vejo ainda, o brim estendido cuidadosamente na mesa, cantando com a boca fechada, traçando, com o auxílio de seus instrumentos, uma geometria cuidadosa e que lembrava certos desenhos dos meus livros escolares: os meridianos, o Zodíaco, as constelações” (LINS, 1979, p. 117).

A morte prematura de sua mãe, aos dezesseis dias de nascido o menino Osman, fez com que ele levasse para seu ofício a busca incessante por um rosto que não conheceu, nem mesmo por retratos. Criado pela avó, Joana Carolina, confessadamente rende-lhe homenagem em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, narrativa que compõe o volume *Nove, novena* (1966). Outras importantes figuras familiares seguem na fatura literária osmaniana, como seu tio Antônio Figueiredo, de quem “absorveu o gosto pela narração, pois o homem voltava à casa carregado de experiências e histórias, contadas e recontadas por ele com vivo prazer” (IGEL, 1988, p. 21). Há ainda a tia paterna, Laura que, junto com Joana Carolina, não mediu “esforços para que ele pudesse arcar com as primeiras despesas de seu ingresso no ginásio” (IGEL, 1988, p. 19-20).

Regina Igel, no livro *Osman Lins: uma biografia literária* (1988), registra as primeiras publicações em prosa do escritor, no ano de 1941, quando já no Recife: *Menino mau* e *Fantasmas*. Porém, o primeiro romance de vulto, *O visitante*, começa a ser escrito em 1952 e chega a público em 1955, sendo laureado antes da publicação com o Prêmio Fábio Prado, em 1954. A partir de então, Lins, mesmo com seu tempo dividido como funcionário do Banco do Brasil, onde trabalha por mais de vinte anos, não cessa sua escrita e, entre contribuições para o jornal *O Estado de São Paulo*, publica o livro de contos *Os gestos* (1957), o romance *O fiel e a pedra* (1961), um livro sobre suas experiências de viagem, intitulado *Marinheiro de primeira viagem* (1964) e *Lisbela e o prisioneiro* (1964), livro resultado de trabalho final do curso de dramaturgia, cujo professor foi Ariano Suassuna.

Em meio a uma rotina literária viva e pulsante, amadurecida pela observação atenta, leitura e mergulho em pesquisas nos vários campos do conhecimento, em especial aos novos recursos de expressão linguística, chega a *Nove, novena* (1966), livro em que prefere trazer como subtítulo a expressão “narrativas”, no lugar de “contos”. E com tal nomeação principia a diluição das fronteiras entre formas e gêneros literários, em especial os narrativos, alcançando expressão máxima desse *modus operandi* em *Avalorava* (1973) e compondo a vertigem do texto em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976).

Entre os dez anos que separam *Nove, novena* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, Lins publicou muitos outros textos, entre teatro infantil, ensaios e ainda participações em antologias nacionais e estrangeiras. Morre em oito de julho de 1978, aos cinquenta e quatro anos de idade, deixando um lastro poético e pensamental em suas obras que se estabelecem no cânone literário como “clássicos”, à maneira de Ítalo Calvino: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p.11).

As obras de Osman Lins apresentam um caráter múltiplo e, por isso, exigem de seus leitores um aprofundamento em escala, de modo gerativo: um conhecimento leva a outro e outro que se integram, expandem-se e afunilam-se em um movimento contínuo. O resultado de tal empreitada se dá na formação de um leitor-pesquisador, engajado, como o próprio autor pretendia. É possível constatar essa preocupação de Lins na formação de leitores, nos livros *Guerra sem testemunhas* (1969), *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* (1977), obras ensaísticas do próprio autor e *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979). Este último, póstumo, é dividido em duas partes: a primeira, assim como *Do ideal e da glória*, contém ensaios publicados por Lins em diversos meios de comunicação; a segunda, por sua vez, é composta por uma série de entrevistas concedidas pelo escritor a jornais diversos, em que expõe a preocupação de escrever de modo a transformar o seu leitor em investigador.

Sobre projetos e intenções em literatura, sabe-se, é de seu próprio caráter a variedade de interpretações. O que faria, então, da escrita osmaniana diferente de outros tantos escritores brasileiros? A resposta a esta pergunta soaria perigosa se a abordagem seguisse por um caminho caprichoso de leitora apaixonada. No entanto, ao seguir as pistas do que circunscreve a produção, por meio de uma ideia de projeto de escrita, o desejo de irmanar diferentes técnicas narrativas em

favor da literatura amplia-se em cargas semânticas e dialógicas – responsabilidade desta tese.

O recurso da metalinguagem ou da metaficção aprofunda-se quando se busca uma elucidação na forma de um eixo – mesmo que vertiginoso – que sirva de guia para as referências composicionais, tomando como ponto de partida *Nove, novena* (1966), pois consideramos que as obras anteriores, de gêneros diverso – romance, conto, ensaio, teatro, teatro infantil e diário de viagem –, abordam preocupações estéticas que fogem ao nosso objetivo. Portanto, todas as referências à fatura literária osmaniana nesta pesquisa, sua *techné e ars*, dizem respeito às obras posteriores a *Nove, novena*, não sendo mais necessário fazer essa ressalva.

Como recurso dos mais importantes para o escritor, a metalinguagem osmaniana, serve-se de linguagens exteriores à literária, reforçando a habilidade de operar o artifício do texto. Recordo a personagem  $\ominus$ , aspirante a escritor, que olha para Hahn e a compara às “palavras não domadas, soltas no limbo, só ou em bandos” que, “em estado selvagem, são potestades inúteis” (LINS, 1994, p.34). É preciso fazê-las chegar a um nível de acabamento semântico de onde elas serão capazes de desdobrar-se em acordes múltiplos, alcançando cada leitor na particularidade de sua recepção. Como um *luthier*, Lins apura as percepções, sente na ponta dos dedos, da língua, a espessura, o viço, a duração reverberando em cada palavra pinçada, em cada gesto nomeado e em cada pausa, adorno sensível e generoso ao leitor.

Passando para o eixo da polifonia, é impossível não abordá-la como técnica que ganhou força no século vinte na pena de Dostoiévski. E que, posteriormente, ganhou força teórica nos estudos realizados por Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), estudo que tem sua primeira versão em 1927 e que o autor passará a vida revendo e repensando tais conceitos – dada sua multiplicidade e complexidade. Do intercurso entre o literário e a crítica-teoria a técnica musical é transposta para a linguagem literária. Isto posto, entende-se que o escritor russo, no limiar do século dezenove, extrapolou métodos de escrita, impulsionando uma nova criação narrativa, que modificaria completamente a forma romance, constituindo um marco entre os dois séculos.

A questão da polifonia na literatura toma um aspecto ainda mais evidente quando são utilizados procedimentos técnicos que dão às personagens uma

presentificação que faz com que elas se coloquem diante do leitor sem intermediação de um narrador. A isso dá-se o nome de discurso em primeira pessoa e, sabe-se, não é uma técnica inovadora. Porém, Sandra Nitrini, em seu respeitado livro sobre as analogias entre as obras de Osman Lins e o Novo Romance Francês, *Poéticas em confronto* (1987), afirma ser essa maneira de apresentar as personagens, dando a elas essa autonomia, que faz com que o leitor só consiga abarcar o campo de visão espaço-temporal à medida que a própria personagem o desbrave. Tal procedimento foi extensamente utilizado por Lins.

Em *Nove, novena* estão representadas diferentes formas polifônicas, criando um ritmo e uma voz peculiares e que vão caracterizar a escrita de Lins a partir dessa fase. Em *Avalovara*, somada ao recurso polifônico, tem-se a estrutura matemática, geradora de múltiplas formas de leitura da obra, cuja interrupção do fluxo narrativo acaba por se tornar uma característica e também se estabelece como a instauração da polifonia, num fluxo eufônico.

Cabe aqui a abertura de parênteses para comentarmos sobre o efeito da matemática na obra osmaniana, bem como alguma coisa sobre a aura vanguardista que repousa ainda sobre esta mesma obra. Muito embora Lins credite a influência maior da matemática em sua obra a partir dos estudos do romeno Matila Ghyka e também a Dante Alighieri, é interessante lembrar que na década de sessenta do século vinte acontecia na França um movimento autodenominado OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), com nomes como Raymond Queneau, com o livro de poemas *Cent Mille Millions de Poème* (1961), e Italo Calvino, com *Le città invisibili* (1972).

A estrutura da obra de Queneau nos chama a atenção por apresentar inúmeras possibilidades de leituras poéticas, pois cada verso do poema encontra-se “recortado” em uma tira na página do livro. Em cada página são apresentados catorze versos, dispostos sobre um bloco de dez páginas em tiras. Cada vez que se levanta uma dessas “tiras”, é gerada uma nova leitura do poema, todos com mesma métrica e mesma rima final, todos alterados semanticamente pela simples movimentação de um verso.

Segundo o próprio Queneau, no prefácio do livro, a obra permite ao leitor compor cem trilhões de sonetos, todos seguindo as regras clássicas da forma antiga. Tal jogo matemático literário combinatório cria um pacto autor-leitor, pois

embora haja um “primeiro autor”, o leitor se faz como um co-autor na tarefa – imagina-se, divertida – de compor os poemas da maneira que melhor lhe pareça

Italo Calvino, em “Multiplicidade”, último ensaio da obra inacabada *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), apresenta o conceito de hiper-romance como um direito da literatura “à objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização” (CALVINO, 1990, p. 127). Faz-nos remeter ao próprio Lins, em sua luta aguerrida por alcançar um domínio da linguagem que, em *Avalovara*, tornou-se imagem sintetizada na figura da espiral e o quadrado. Esta imagem remete a uma escrita estrangida pelas limitações de um espaço textual, mas que se torna infinita em alternativas combinatórias pela representação da espiral análoga à fluidez do tempo.

Calvino termina por afirmar que a literatura só terá função se se servir de uma visão multifacetada do mundo e se permitir lançar-se ao jogo das possibilidades. É ao que nos parece pertencer aquilo que Osman Lins chama de cosmovisão em sua obra, capturar a multiplicidade e a pluralidade da existência humana de cada indivíduo, que se faz caos e cosmos a cada completude de ciclos, nas experiências vividas, tornando a vida, ela mesma, enciclopédias particulares, mimetizada em expressões agudas e múltiplas.

Para chegar a essa agudeza de percepção, o escritor dessa tradição terá se debruçado sobre tantas pesquisas, de variada ordem, fazendo crer em suas obras que os assuntos constelam-se tão naturais, como fosse a própria vida das personagens. Porém, marca maior, como a deixar claro o artifício do texto, cria inventos com a própria linguagem, ajusta recursos que fazem calar o leitor, como o uso dos sinais identificadores, como um luminoso a dizer “isto é literatura”. Na fatura literária do OuLiPo, o desenvolvimento de modelos que explicitam formas de expansão da multiplicidade e têm no dialogismo e polifonia bakhtinianos problemas especialmente artísticos, marcam definitivamente o novo romance – que se inscreve na multiplicidade. Sobre esse aspecto, Calvino afirma:

Há o texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico”, “polifônico” ou “carnavalesco”, rastreando seus antecedentes desde Platão a Rabelais e Dostoiévski. (CALVINO, 1990, p. 132)

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, na linha da multiplicidade, o escritor segue propondo uma sistemática na qual os vários níveis de discursos descontínuos se coadunam em unidades que se farão como exercícios poéticos à maneira de um *puzzle* em que “a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma só coisa” (CALVINO, 1990, p. 135).

Muitas outras experiências estéticas foram realizadas pelo grupo, e se Lins não o cita como influenciador de seu trabalho, certamente também não esteve alheio às produções suas contemporâneas. No “grande tempo da arte”, para ficar com outra expressão bakhtiniana, esse ponto de contato se dá numa das técnicas utilizadas pelo grupo francês, conhecida como “escrita estrangida”, composta por textos elaborados com restrições de variadas ordens no plano da palavra, cujo objetivo final era produzir um conteúdo estético. Como exemplo desse tipo de construção, podemos citar os anagramas, lipogramas, acrósticos, aliteraões e o palíndromo, recurso utilizado por Lins em *Avalovara*, com a construção do romance a partir da frase palindrômica “sator arepo tenet opera rotas”, estrutura sobre a qual muito já se foi falado<sup>5</sup>.

Lins não apreciava os rótulos e recusava a alcunha de vanguardista por uma postura pessoal de acreditar que o termo poderia gerar falácias perturbadoras à sua engenharia poética. Contudo, a crítica de seu trabalho não o deixou escapar do lugar de genialidade na literatura brasileira.

Retomando a polifonia osmaniana, entendemos que por meio da descontinuidade das vozes narrativas de suas personagens, Lins aplica o que Mikhail Bakhtin apresenta como “princípios musicais da polifonia levados para o plano da composição literária” (BAKHTIN, 1981, p. 35), propondo uma espécie de transcrição da linguagem musical para a linguagem literária.

Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin toma a polifonia como uma analogia figurada da técnica musical que indica “apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz” (BAKHTIN, 1981, p.16). Bakhtin traz à luz da nova técnica narrativa um ponto crucial para a configuração da voz das

---

<sup>5</sup> Como no prefácio de Antonio Candido em *Avalovara* (2005); e nos textos referência da crítica osmaniana Ana Luiza Andrade, em *Crítica e Criação* (2014).

personagens, em especial, no que tange aos heróis das narrativas dostoiévskianas:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2013, p.5).

Ao referir-se às suas personagens, Osman Lins mantém a linha polifônica de Dostoiévski e recusa a afirmativa da crítica de que suas personagens refletem a voz do autor. Ao contrário, é incisivo em afirmar a atitude discursiva das personagens de tal modo que, muitas vezes, ele próprio se vê influenciado por aquela força enunciativa e cita, sem reservas, o autor russo para explicitar essa condição. Em entrevista ao jornalista Esdras Nascimento, em 1974, ao ser interpelado sobre as intenções discursivas da personagem Abel, em *Avalovara*, assim se refere a estas questões:

num romance de certa densidade, mesmo quando o romancista procura introduzir reflexões suas, vê-se forçado a modulá-las, no sentido de obter uma afinação entre suas reflexões e o mundo do romance. Não se deve julgar, por exemplo, que todas as exclamações de Dostoiévski, todo o seu clamor metafísico pudesse ser atribuído sem reservas a Dostoiévski. Tudo aquilo, decerto, o inquietava. Mas não do mesmo modo e não na mesma intensidade. Só em casos muito raros coincidirão exatamente o pensamento do romancista e o de algum personagem seu. (LINS, 1979, p. 177)

Admitindo a linhagem da qual é credor, Lins inscreve-se como leitor de um cânone que fortaleceu os procedimentos técnicos do seu arranjo poético em direção ao desenvolvimento de sua singular polifonia.

Muitos avanços e contribuições de pesquisadores de diversas partes do Brasil foram importantes para adentrar vãos aparentemente herméticos de alguns textos osmanianos, levando a pesquisa à alegoria do labirinto, muitas vezes perdida em imagens e símbolos metamorfoseados pelos anos de leitura desta pesquisadora. Porém, foi por meio da recorrência dos elementos medievais que circundam as obras de Lins, que se iniciou um processo de reunião das pontas

soltas do novelo que tece esse tapete de linguagens por meio da sensibilidade estética.

Outro ponto considerado pela crítica especializada do autor diz respeito aos aspectos medievais que se insinuam no texto osmaniano e, para tanto, necessário se faz situar-nos a que altura da Idade Média nos referimos, visto que esse período histórico compreende um lastro de aproximadamente mil anos.

A historiografia recente, como os estudos do medievalista Hilário Franco Júnior, divide o período em Primeira Idade Média, que compreende meados do século IV ao VIII, “pois nela teve início a convivência e a lenta interpenetração dos três elementos históricos que comporiam todo o período medieval: [...] herança romana clássica, herança germânica, cristianismo” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 15). Por se tratar de uma fase advinda de uma crise do Império Romano que tentava resistir à decadência, considera-se que suas estruturas fundamentais estavam ainda por se consolidar.

O período que vai dos fins do século VIII ao X, constitui a Alta Idade Média, um tempo de expansão e crescimento das escolas monásticas, cuja preocupação na manutenção de clássicos textos romanos garantiu a sobrevivência de obras como as de Tito Lívio e Virgílio. Franco Júnior credita a esse período um apreço pela palavra escrita, mesmo que predominantemente em latim. A atividade do copista, muito alargada pela fatura dessas escolas monásticas em formar suas bibliotecas particulares, fez com que se chegasse a uma caligrafia cada vez menos rebuscada, permitindo maior legibilidade e diminuindo as possibilidades de erros de transcrição.

Assim, “aquele novo tipo de letra foi uma condição importante para que no Ocidente se desenvolvesse futuramente uma civilização baseada na palavra” (2001, p. 108). Primavera para a literatura! Esses novos tempos serão propícios para o nascimento das obras literárias vernaculares, como é o caso da *Commedia* de Dante Alighieri, já na Idade Média Central, e que foi tão importante, e mesmo fundamental, para Osman Lins quando da estruturação de *Avalovara*.

A chamada Idade Média Central, de acordo com o medievalista, compreende os séculos de XI a XIII e nela se estabelecem as forças de uma produção cultural ativa propiciada pela interpenetração de saberes decorrentes de uma expansão territorial e populacional por ventura das Cruzadas. Então, “emergem as cidades, as universidades, a literatura vernácula, a filosofia

racionalista, a ciência empírica, as monarquias nacionais” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p.16), percebe-se ser o período em que comumente o século XX se refere como medieval quando nomeia e caracteriza certas produções artísticas, por ser a fase de maturidade. Para finalizar essa digressão histórica, chegamos à Baixa Idade Média (meados do século XIV ao XVI), um ciclo de rearranjos com vistas à Modernidade que alargará a fase dos Descobrimentos e assentará novas estruturas religiosas, como o Protestantismo.

Em Osman Lins, os elementos medievais serão constituidores chaves do projeto poético do autor especialmente em *Avalovara*, que se insere no texto como uma espécie de ampliação da estrutura das artes liberais clássicas aplicadas de forma estilizada nos conteúdos geométricos, musicais, astrológicos e aritméticos. Tais elementos são possíveis de serem identificados no detalhe do refinamento da linguagem, que de tão minuciosamente empregados, chegam ao estatuto da exuberância encontrada no barroco.

À maneira de um fractal, desdobrantes, as imagens se transformam e, fluidas, dão às palavras possibilidades máximas de significações, não impenetráveis, antes, inesgotáveis. E sobre esses motivos comenta José Paulo Paes, no posfácio de *Nove, novena*, que eles, de certo modo, invocam “de pronto à memória os mistérios sacramentais da Idade Média, do Renascimento e do Barroco [...]” (LINS, 1994, p. 208). Como exemplo, podemos citar as narrativas nas quais os sinais identificadores das personagens encabeçam o parágrafo identificando a voz narrativa, à semelhança de iluminuras, como em “Um ponto no círculo”, “Pentágono de Hahn”, “Noivado” e “Perdidos e achados”. Em “Retábulo de Santa Joana Carolina” o trato com a linguagem ressoará a lembrança dos vitrais e retábulos representativos de uma via sacra, especialmente, pelo fato de que o autor divide a narrativa em “mistérios”.

Outro motivo medieval está nos animais, os mais variados, que habitam várias narrativas de *Nove, novena*, e em *Avalovara* tem sua representação mais acentuada – no tapete de onde surgem pavões e unicórnios; no cão que ladra incessante ecoando ao longo da narrativa e no próprio pássaro que representa o nome do romance. Já em *A rainha dos cárceres da Grécia*, aparecem pássaros e peixes transmutantes e transmutados na imaginação da personagem Maria de França, criando, nesse conjunto sistêmico, uma espécie de bestiário osmaniano. O tema “animália” poderia se lançar como um capítulo inteiro tão extensa é a

gama de espécies, muitas vezes, à maneira do pintor Hyeronimus Bosch (1450-1516), por suas possibilidades imaginativas, grotescas e simbólicas.

Lins, em sua caleidoscópica arquitetura textual, trata as personagens como se estas estivessem a representar uma cena, como se numa esquete dramática. A configuração espacial de uma dessas cenas, por teatral, é forjada, então, com elementos cênicos, com a narração semelhando-se a uma didascália. Tais elementos conduzem o leitor a uma atmosfera monástica acentuadamente medievalizada. Vejamos:

↙ A sacristia com as luzes apagadas. O padre no altar-mor, os dois acólitos, velas acesas, ouro das imagens, alvos panos bordados, o tapete vermelho. O hino sacro, cantado em latim. A velha serafina. Pela janela escancarada sobre o quintal com mangueiras, entra o luar; reflete-se no piso de mosaico, ilumina os bancos de madeira escura [...]. (LINS, 1994, p. 36)

A descrição dos objetos e seus detalhes e cores realçados pela luz da chama da vela, o ornamento, a cor vermelha do tapete associados à luz do luar projetada nos móveis escuros, faz lembrar as pinturas de artistas barrocos que exploravam exatamente os contrastes de luz e sombra no intuito de atingirem certa dramaticidade. Logo adiante, na mesma cena, temos: “↙ O hino, a voz do padre, o som da campainha, luar na sacristia. Estou um pouco à frente de Bartolomeu; a intervalos, olho-o. Responde com seu modo retraído e fino de sorrir” (LINS, 1994, p. 37).

A personagem ↙ segue desenhando a cena, como se a arquitetura das coisas presentes – e aí se acrescente também a sensação sonora – na montagem daquele quadro, sugerisse a encenação de um ato dramático, como no teatro ou no cinema.

Pelo fato de esta se tratar de uma pesquisa que intenciona elucidar questões técnicas para se alcançar a sensibilidade estética de Osman Lins, nos colocamos alinhados ao que afirma Umberto Eco sobre o tema, como ponto de partida para se pensar as referências que pretendemos buscar. Ele afirma:

entenderemos como teoria estética todo discurso que, com qualquer propósito sistemático e pondo em jogo conceitos filosóficos, ocupe-se de alguns fenômenos referentes à beleza, à arte e às condições de produção e apreciação das obras de arte,

às relações entre arte e outras atividades e entre arte e moral, à função do artista, às noções de agradável, de ornamental, de estilo, aos juízos de gosto e também à crítica destes juízos, e às teorias e às práticas de interpretação dos textos, verbais ou não, isto é, à questão hermenêutica. (ECO, 2010, p.11)

A evidência da criação artística de Osman Lins no diálogo entre as artes é uma questão nevrálgica de sua produção e, portanto, ponto pacífico entre seus críticos. Como exemplo, citamos alguns deles. José Paulo Paes, no posfácio de *Nove, novena* (1994), sugere que “Pentágono de Hahn” comporta elementos de musicalidade. Na obra comemorativa dos quarenta anos de lançamento de *Avalovara, Linscritura* (2014), é apresentada uma seção inteira, composta por cinco ensaios de diversos pesquisadores, dedicados a diferentes expressões artísticas. Há, também, os ensaios de Odalice de Castro e Silva<sup>6</sup> e Martha Costa Guterres Paz<sup>7</sup> (2013) que tratam de elementos estéticos da pintura e da música em Lins, respectivamente. Em *Cabeças compostas* (2005)<sup>8</sup>, Ermelinda Maria de Araújo Ferreira propõe uma aproximação com diferentes técnicas da arte pictural para a construção de personagens femininas osmanianas. Há, ainda, inúmeras dissertações e teses que tratam das relações dos textos de Lins com outras artes, como é o caso da pesquisa de Luciana Barreto<sup>9</sup> – que flerta com Marc Chagall – e de Luiz Ernani Fritoli<sup>10</sup>, no diálogo intenso com a pintura. Outros tantos pesquisadores se debruçaram sobre a perspectiva das relações entre artes que, como o relógio em *Avalovara*, sempre em busca da frase – sempre pressentida – mas que nunca se completa, como acontece com as obras de arte, inesgotáveis e desdobrantes.

Uma das variantes musicais que contribuirá para nosso trabalho é o conceito de “paisagem sonora”, cunhado pelo compositor, musicólogo e crítico canadense Murray Schafer. Em seu livro *A afinação do mundo*, Schafer afirma que “paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico” e que é possível “isolar um ambiente acústico como campo de estudo, do mesmo modo que podemos

---

<sup>6</sup> SILVA, Odalice de Castro e. *O tempo suspenso entre a luz e a sombra*. In: *O nó dos laços*. Org. Elizabeth Hazin. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

<sup>7</sup> PAZ, Martha Costa Guterres. *A cantata Catulli Carmina de Carl Orff no romance Avalovara*. In: *O nó dos laços*. (Org. Elizabeth Hazin). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

<sup>8</sup> FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

<sup>9</sup> Tese: *Por uma poética da queda: Avalovara em diálogo com a Divina Comédia* (2017).

<sup>10</sup> *Os mistérios da pintura escrita na narrativa de Osman Lins: a poética da écfrasis*. Revista Letras, 2006.

estudar as características de uma determinada paisagem” (SCHAFER, 2011, p.23). Desse ponto de vista, nosso *corpus* será tomado como um possível ambiente acústico.

Para adentrarmos o viés musical retornemos à Grécia Antiga, com o conceito de música das esferas. Este conceito remonta à Escola de Pitágoras, que entendia a música como uma ordem, uma organização racional que apresenta uma correspondência matemática entre os padrões harmônicos de uma corda em vibração. Esses padrões foram interpretados, à época, como expressão de uma lei universal perfeita, que ligava a música à matemática. A isso se somou a observação de que os planetas e as estrelas também pareciam mover-se com perfeita regularidade. Essas observações levavam à interpretação de uma organização cósmica através da música.

Posteriormente, a teoria de Pitágoras chega ao mundo medieval através de Boécio, que “transmite à Idade Média a filosofia das proporções em seu aspecto pitagórico originário, desenvolvendo uma doutrina das relações proporcionais no âmbito da teoria musical” (ECO, 2010, p.66). Essa interpretação satisfaz à poética osmaniana no que diz respeito aos elementos da estética medieval presentes em *Nove, novena e Avalovara*, também sob o aspecto musical.

Na obra *Música e filosofia: a estética musical* (2005), Lia Tomás retoma as acepções de Cassiodoro (485 d.C. – 585 d.C.). Esse escritor e estadista romano propôs uma associação da música a um nível universal, lançando a ideia de que proporção e harmonia se realizam nos sons. Para ele, “se a proporção é compreendida como objeto da música e ao mesmo tempo pode ser encontrada em todas as coisas, o todo é regido pela música” (CASSIODORO *apud* TOMÁS, 2005, p.42). Em Osman Lins, esse todo é o texto literário. Ele é forma e conteúdo, causa e consequência. Lemos em *Evangelho na taba*:

A narrativa é para mim uma cosmogonia. Eu penso assim: existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência no mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isso 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, o mundo explode, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo, e do caos das palavras, que ele vai reordenar. (LINS, 1979, p.223)

Considerando a proposta de uma concepção da literatura como uma cosmogonia, é possível perceber nas obras de Osman Lins um desejo de que sua escrita abarcasse um todo semelhante ao Todo Universal, e por isso a ideia de que a música seja um elemento chave para que o autor alcançasse sua plenitude poética.

## 2. POLITONALIDADES: literatura, música e outras artes

*A música é a verdadeira “Ideia” do mundo.*  
Friedrich Nietzsche

O diálogo proposto entre as quatro narrativas de *Nove, novena* e a música repousa no que Mário de Andrade chamou de sensação sonora que, entendemos, emana do texto. O crítico refere-se a essa sensação como algo percebido externamente, que é “conduzida ao cérebro pelo nervo acústico condutor e aí transformada em estado de consciência que a torna conhecida” (ANDRADE, 1995, p. 38). Tal leitura despertou as primeiras ideias para a pesquisa que ora se apresenta.

Apesar de a afirmação de Andrade estar mais relacionada à natureza acústica da música, ou seja, ao ato concreto de produção-percepção-audição de naturezas físicas, é possível transpor esse mesmo mecanismo para o campo da “audição cerebral”, ou do “ouvido interior”, como fazem os músicos de profissão ao lerem uma partitura. Visto dessa maneira, é possível perceber todas as nuances sonoras ali descritas sem que, de fato, os instrumentos estejam em plena execução musical e, ainda assim, a sensação sonora é captada pelo cérebro que consegue estabelecer relações entre os códigos descritos no papel.

A partitura é a representação musical em um sistema de escrita padronizado mundialmente, com simbologia própria que se associa aos sons, de modo a orientar uma determinada execução que mais se aproxime à ideia do compositor. Passou por diversas transformações até chegar ao modelo conhecido hoje, no qual a nota é a unidade fundamental constituída de características básicas, duração (tempo de execução) e altura (nível de frequência percebido pelo ouvido humano – se mais grave ou mais agudo).

Porém, a escrita partitural admite muitas outras nuances ressoantes e para cada uma delas há um tipo de representação de expressividade técnica. Assim, ao buscar as referencialidades musicais para o texto osmaniano, consideramos o aspecto partitural em sua plenitude de sinais que evocam a sensação sonora conceituada por Andrade. Essa sensação que é mais perceptível pelo ouvido interior do que pelo exterior, se faz última divisa da própria linguagem, uma vez

que é evocativa de um estágio expressivo que requer do leitor um “segundo grau” de imaginação: a manifestação sonora do texto literário, que no nível da hipótese, é sempre uma aspiração na clave dos estudos interartes.

Mas o que poderia se tornar uma forma evanescente pela dissolução das fronteiras entre as artes, em Lins torna-se pluralidade de formas, desdobramentos semânticos, linguagens em movimento e ressignificação das imagens pelo tratamento harmônico da polifonia.

O termo harmonia origina-se do grego αρμονία, e está ligado às ideias de proporção, ordem e beleza, conceitos chave para a arte clássica e que se fazem presentes na obra osmaniana. Mário de Andrade, em seu *Prefácio interessantíssimo*, conceitua o termo harmonia como “combinação de sons simultâneos” (ANDRADE, 1983, p. 27) quando enseja diálogos entre música e poesia:

A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.

Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais: “Mnezarete, a divina, a pálida Frinéia comparece ante a austera e rígida assembleia Do Aerópago supremo...” fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias.

Explico melhor:

Harmonia: combinação de sons simultâneos. (ANDRADE, 1983, 27)

Observamos que quando Andrade passa de teórico da música a poeta, evoca os problemas do modo de se perceber a harmonia em música e em literatura. O conceito apresentado dentro do poema é próprio à música, pois nela se consegue fazer soar muitas notas simultaneamente, resultando (ou não) em uma harmonia.

Na literatura, a harmonia não será dada da mesma maneira, pela impossibilidade de fazer “ecoar” palavras de forma simultânea, especialmente, do

ponto de vista da leitura de um texto. É condição *sine qua non* que as palavras sejam apreendidas uma a uma, em uma sequência linear e horizontal, como se arpejada. Apreende-se nesta meta-poética do musical que essa sobreposição das relações “gramaticais” e de construções semânticas vão evocando sensações que, por sua vez, formam e enformam harmonias. Então, na poesia, no literário, essa combinação de sons simultâneos, com ecos polifônicos, evoca, justamente, um sentimento do polifônico, um pensamento dialógico que se expande no encontro de vozes e ideias – na polifonia literária. Para Andrade, então, a “harmonia oral não se realiza, como a musical, nos sentidos, porque palavras não se fundem como os sons, antes baralham-se, tornam-se incompreensíveis. A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência” (ANDRADE, 1983, p. 29). Tomamos, então, de empréstimo a teoria poética de Mário de Andrade para alcançarmos a poética harmônica nas narrativas osmanianas.

Bakhtin, muito embora não tenha elaborado um conceito preciso para polifonia, este se desenvolve no conjunto de análises dos romances de Dostoiévski a partir da imagem de uma dinâmica de ações que não apresenta um ponto de vista dominante. Vale dizer que as relações entre composições monológicas e dialógicas movimentam-se nas suas análises em *Problemas da poética de Dostoiévski* que, por sua vez, apresenta como ponto de fuga uma visão da poética de Tolstói em sua eficácia monologizante. Nenhum dos dois negativizado mas, como constantes capazes de gerar efeitos estéticos, de ampliarem ou diretrizarem o diálogo enquanto marca do romance moderno.

Sandra Nitrini, nesta esteira, no livro *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance* qualifica a polifonia osmaniana como aperspectivismo:

Conduzido por uma variada gama de vozes, o foco narrativo osmaniano caracteriza-se pela dissolução da perspectiva central. Na medida em que não limita o enfoque dos acontecimentos a um determinado ponto do tempo e do espaço, o aperspectivismo mostra-se mais rico para a exploração do foco narrativo, com implicações na composição das personagens e nas coordenadas temporais e espaciais de *Nove, novena* (NITRINI, 1987, p. 173).

Para além da dissolução de um foco narrativo único, a questão polifônica engendra e articula um discurso que quer ultrapassar a voz do próprio autor, dando autonomia às personagens. É a ausência da voz autoral dominante que

estabelecerá a polifonia, num confronto dinâmico de ideias, que não caminha para uma conclusão, ao contrário, deixa espaço para a autonomia do leitor, que estará encarregado de reunir as vozes em dispersão, em um diálogo contínuo com a própria obra, em sua quadratura estrutural e estética.

Para o caso de *Nove, novena* os sinais identificadores das personagens criam uma ornamentação que eleva a questão polifônica da não personificação das personagens a um grau absoluto. Sem rostos, e cujos nomes são impedidos de serem enunciados pela própria constituição em sinal gráfico, resta o discurso, o embate de ideias. De acordo com Nitrini:

O recurso inédito<sup>11</sup> dos sinais gráficos utilizados por Osman Lins apresenta uma multipolaridade funcional: serve como marca de identificação da personagem (ao assinalar a mudança da voz narrativa e incitando a co-participação do leitor no trabalho de criação do texto), evidencia sua epiderme gráfica e, finalmente, destaca sua dimensão espacial. Esta constelação de funções, detectada num recurso técnico decorrente da *abstração do eu*<sup>12</sup> ilustra bem o emaranhado complexo e estrutural que está na base do foco narrativo, o elemento aglutinador das inovações poéticas apresentadas em *Nove, novena* (NITRINI, 1987, p. 175-176).

O que Nitrini chama de *abstração do eu* é a própria separação entre a linguagem do escritor e as vozes das personagens, inaugurada por Dostoiévski, e que tão bem Lins se apropriou, transfigurando em seu próprio eixo criador.

Outro ponto nevrálgico é a estrutura espacial, na qual Lins coloca em prática sua teoria da *espacialização*, a qual trataremos na análise de “Um ponto no círculo”. Mas no aspecto da sensação sonora abordada nesta pesquisa a questão do espaço, somada à polifonia das vozes, mais a composição dos sinais gráficos em apresentação em um plano linear e horizontal, remete-nos, imediatamente, à conformação da pauta musical, em um sentido mais amplo e dialógico.

Como veremos a seguir, em “Um ponto no círculo” e em “Pentágono de Hahn”, por exemplo, a configuração espacial ganha uma maior evidência em detrimento do tempo. Essa alteração de valor é um fator determinante para o que se chamou aperspectivismo e instauração da atemporalidade da narrativa.

---

<sup>11</sup> É possível que o ineditismo dos sinais gráficos aos quais Nitrini se refere esteja sendo utilizado especificamente pensando-se nas obras de Osman Lins.

<sup>12</sup> Grifo da autora.

Principia por delinear-se na narrativa osmaniana a quebra das formas clássicas de espaço e tempo, as quais alcançarão seu ápice no romance *Avalovara*. Lins não abdica do uso dessas referencialidades, outrossim, questiona e reformula adentrando no que Umberto Eco chama de “uma mais articulada noção do conceito forma, *a forma como campo de possibilidades*” (ECO, 2010, p. 174, grifo do autor). O crítico propõe esse conceito para as artes modernas e, entendendo música e literatura como artes espaço-temporais, visto que podem ser lidas como artes espaciais transmutadas em temporais, reconhece que as noções de estética recaem nesse plano de caracterização. Porém, qualificar estes elementos em textos cuja estrutura profunda é de complexidade estrutural, haja vista a interpenetração de outros campos do conhecimento, faz com que esta tarefa tome um aspecto de inacabamento, como aventou o crítico osmaniano Arnaldo Guimarães de Almeida Neto:

Pensar o espaço-tempo na literatura e na música, embora sejam artes ditas “temporais”, é um tema complexo. Em que medida o espaço da página impressa, por exemplo, corresponderia ao “espaço” da partitura? Seriam equivalentes visuais e plásticos de artes que só se realizariam plenamente no modo temporal e fugidio de sua recepção? Seriam meras projeções atemporais, esquemas ou desenhos dos modos de percepção temporal pretendidos para as obras? E que tipo de obra não estaria sujeita à temporallidade e à fugacidade de sua recepção? A “execução” do enredo de um romance pela leitura corresponderia, assim, à execução musical da composição pelo próprio intérprete? São questões ainda não resolvidas nem pela crítica nem pela própria criação que as problematiza (ALMEIDA NETO *in* FARIA e FERREIRA, 2009, p.47).

Certamente as execuções de leituras de romances ou as execuções musicais passam ambas, pelo instante da recepção e delas fica o efeito estético provocado pela composição, ou seja, pelo que delas está fixado no espaço mesmo do papel. E é exatamente esse o fator que mais nos interessa: como o inacabamento, na relação interartes, realiza relações dialógicas.

Desde o século XVIII, com a publicação do *Laocoonte* (2011), de Lessing, a relação entre as artes torna-se um campo reconhecido de estudos. Porém, orientações mais recentes dos estudos comparados, trazem novas acepções a respeito do hibridismo da composição música e literatura. A professora e crítica literária Solange Ribeiro de Oliveira, em artigo publicado, faz um levantamento

dos estudos mais significativos das relações que abrangem as duas áreas e nos apresenta a categorização empreendida pelo crítico literário Steven Paul Scher e pelo musicólogo Calvin Brown.

Scher, num desdobramento da melopeia, cria a “Melopoética, do grego melos (= canto) + poética” (OLIVEIRA, 2002, p. 43), que vem a ser um campo dos estudos intersemióticos. Sua categorização adentra ainda mais o terreno das confluências entre o literário e o musical ao apresentar uma tipologia que pretende abranger todas as possíveis formas de interação entre as duas linguagens.

Na fortuna crítica de Osman Lins encontramos pesquisadores que também se debruçaram sobre as relações entre música e literatura. Um desses trabalhos é o do pesquisador já citado Arnaldo Guimarães de Almeida Neto, que em sua investigação de mestrado, intitulada *Música das formas: melopoética no romance Avalovara*, de Osman Lins, condensa as relações feitas por Scher em diálogo com Solange Ribeiro de Oliveira:

Em resumo, a Melopoética, numa primeira instância – a da “música e literatura” – investiga criações onde texto e música coexistem, como em uma canção ou em uma ópera, por exemplo. Trata-se de promover uma reflexão sobre a palavra cantada. Numa segunda possibilidade de interação que ele identifica como “literatura na música”, estuda-se um tipo de composição que tem origem durante o Romantismo, tornando-se característica desse período: o poema sinfônico e os desdobramentos da música programática. A terceira possibilidade, “a literatura na música”, Scher subdivide em duas categorias: *wordmusic* e *verbal music*, que na tradução da professora Solange Ribeiro de Oliveira, corresponderiam respectivamente, à *música de palavras* e à *música verbal*. A primeira seria a imitação de sons musicais por meio dos recursos da linguagem verbal e da qualidade acústica das palavras. Já a *música verbal* seria, segundo a autora “o equivalente literário de partituras existentes ou imaginárias”, e sua apresentação em poesia ou prosa. (ALMEIDA NETO, 2008, p. 11-12)

Intenta-se, nesta pesquisa, explorar as variações dessa tipologia para os textos osmanianos, que na qualidade de foz e confluência, permite aos estudos comparativos uma abordagem que valorize a percepção da inventividade poética osmaniana.

Na tradição da poesia há um lastro de escritores que se utilizaram de estruturas musicais para forjarem uma escrita que fosse composta sensorialmente

na clave da linguagem musical, cujo nome clássico é Mallarmé. Para o caso da prosa, ao inserir elementos da arte musical em suas narrativas Osman Lins se insere em uma tradição que tem Thomas Mann como um grande referencial.

Na *Gênese do Doutor Fausto: romance sobre um romance* (2001), Mann adverte o leitor de que as obras da palavra e da música têm no tempo, seduzido pelo espaço, o seu elemento chave, pois nele se realiza. Por sua vez, Lins caracteriza o espaço como lugar de subversão e de múltiplas possibilidades de realização temporal, inserindo, inclusive, pausas poéticas de suspensões temporais que permitem às personagens deslocamentos dos espaços em que estão inseridos e abertura para fluxos de pensamentos aparentemente incoerentes com a cena narrada. A narrativa “Um ponto no círculo” é toda construída levando em conta esse precedente, desde a primeira cena:

Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim. Lembro-me de quando ouvi, adolescente, um concerto de trompa, instrumento que acreditava destinado a papel secundário nas orquestras. Agora, tento imaginar os complexos toucados que estiveram em uso noutras épocas, há um século e meio, por exemplo [...]. (LINS, 1994, p. 20)

Nesse pequeno trecho é possível perceber três instâncias temporais que se realizam mutuamente. Ao recordar o encontro que teve com a mulher no dia anterior, a personagem faz desfilar em sua tela mental temas que aparentemente não estabelecem conexões entre si, em acorde dissonante. Mas à medida que o leitor prossegue no texto, percebe que cada um dos dois personagens elencará os seus próprios temas em fluxos conscienciais. O que a princípio pareceria destoante e estranho aos ouvidos, pouco a pouco, passa a ser percebido como tom da narrativa, construída em ‘harmonia de imponderáveis’<sup>13</sup>.

Ainda sob o ponto de vista do tempo como categoria narrativa, Renata Rocha Ribeiro o compara a uma estrutura retabular, com quadros colocados um ao lado do outro, no qual

o tempo parece se fundir: não há grande diferenciação entre passado, presente e futuro [...]. É justamente esta justaposição que promove a destemporalização, fazendo com o que aconteceu,

---

<sup>13</sup> Referência ao título da obra *Osman Lins 85 anos: harmonia de imponderáveis*, com organização de Zênia de Faria e Hermelinda Ferreira (2009).

o que ocorre e o que e o que está por vir, pareçam uma unidade [...] A estrutura retabular, portanto, aparece ao leitor como uma espécie de quebra-cabeças que ele deve montar em sua mente. É uma leitura participativa em que o leitor realmente deve preencher os interstícios do texto, estabelecer as ligações entre um quadro e outro, entre passado e presente, entre um espaço e outro. (RIBEIRO, 2010, p. 15)

Mais uma vez, a estrutura partitural salta aos olhos também quanto à referência retabular apresentada por Ribeiro. Apesar de ser possível, no plano da harmonia musical a representação de várias notas sobrepostas, de modo geral, toda a simbologia musical está colocada na pauta uma após a outra, linearmente, com leitura proposta em movimento da esquerda para a direita, da mesma maneira como se lê um livro no ocidente.

Essa “estrutura retabular”, para Lins, é tão profunda e essencial que as próprias personagens serão, para ele, elementos essenciais desse quebra-cabeça. Uma vez construído o *puzzle narrativo* uma outra questão profunda se apresenta – o espaço. Sobre esse aspecto, o próprio autor dedicou-se, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*:

Ora, como devemos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é *espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico*, não fosse a advertência de de Hgh M. Lancey de que aos “denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial”<sup>14</sup>. Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido. Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários. (LINS, 1976, p. 69)

Por todos os motivos aqui elencados, é possível perceber, então, que a questão espacial se fará como imprescindível lugar de realização da estrutura

---

<sup>14</sup> Marcação do autor em referência à obra *A linguagem do espaço e do tempo*, p. 20, informação que aparece em nota de rodapé.

musical. Ou seja, a imaginação musical ou a audição pelo ouvido interno passará pela percepção dos dados composicionais transcritos no texto.

Percebe-se, então, que adentrar o espaço osmaniano é percorrer solo fértil e colher, escolher e recolher – trabalho do leitor: *legere*, como traz a própria etimologia latina da palavra –, e manter a charrua nos sulcos. Essa tarefa se mostra arrebatadora, pois o elenco de possibilidades de temas que surgem a cada volta da espiral desperta prazeres e conduz habilidades alinhando-as em um zênite, eixo integrador de horizontes, harmonicamente.

## 2.1 “Um ponto no círculo”

O enredo de “Um ponto no círculo” traz a história de um músico que, fechado em seu cubículo, um quarto de pensão, se depara com uma mulher desavisada que adentra o espaço de seu quarto e para ele desata seus cabelos, num gesto cuidadosamente estudado. Eles não se conhecem e, sem proferirem sequer os próprios nomes, se amam longamente, tendo por testemunha um quadro na parede – para onde se projetam –, dois cravos que murcham em um copo e os papéis de música junto ao instrumento silenciado, o oboé.

Nesta narrativa temos a presença de duas vozes autodiálogantes: uma masculina, representada por um quadrado, e outra feminina, representada por um triângulo isósceles invertido que, juntamente com os elementos que configuram o espaço onde a cena acontece, compõem a unidade materializada de uma “lei” pressentida pelas personagens por meio de sensações que estão além da compreensão raciocinada. Essa dimensão metafísica é anotada mentalmente pela personagem masculina que vê no encontro um arranjo simétrico:

Uma aranha invisível, urdidora, diligente unia-nos. Não falaríamos, disso estava certo. Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas para que tudo se cumprisse com justeza e em silêncio. Uma dança. (LINS, 1994, p. 27).

O gesto realizado pela mulher – o ato de soltar os cabelos – faz com que o homem acione em sua memória tempos remotos, situações que, embora não vividas por ele de fato, foram reconstruídas para a constituição de uma imaginação criadora da personagem. Tal recurso, rico em detalhes ornamentais,

cria uma atmosfera barroca, tão cara à fatura literária osmaniana. Vejamos um trecho:

Agora, tento imaginar os complexos toucados que estiveram em uso noutras épocas, *há um século e meio*, por exemplo. Arrumavam, as mulheres de então, suas cabeleiras – para as visitas aos chalés cercados de jardins, com ombreiras de porta e caixilhos de janelas em pedra-de-lioz, os passeios em liteira levada por escravos que cantavam, a missa nas igrejas de cúpulas ornadas com telhas brancas e azuis, e mesmo para os dias ociosos em suas próprias casas – com inúmeros grampos, flores, marrafas, alfinetes, cobrindo-as com mantilhas rendadas ou de gaze. Soltavam-nas, em um gesto mole e sinuoso, quando a camarinha se fechava e elas retiravam, dos braços, do pescoço, brincos, fitas coloridas e correntes de ouro, descalçando a seguir os sapatos que jamais eram pretos. Dividiam-se, assim, em duas entidades diversas: a dos cabelos presos, visível para o mundo; a dos cabelos desatados, cujo ondear imitava o dos ombros e as pregas da folgada camisa de dormir. Suas cabeleiras eram segredos revelados apenas a um homem. (LINS, 1994, p. 20, grifo nosso)

Destacamos, em grifo nosso, a marcação datada do tempo – “há um século e meio” –, para enfatizar o recurso metalinguístico do autor. Explico: no discurso feminino é possível observar o tempo histórico em que se passa a narrativa: “Foi no Golfo do México, em 24, há pouco menos de quarenta anos” (LINS, 1994, p.26). Ou seja, será considerado o século XX como tempo histórico.

Ana Luiza Andrade, em seu livro *Osman Lins: crítica e criação*, salienta que esta urdidura promovida pela imagem da aranha invisível

constitui uma metáfora para a narrativa que, além disso, se tece, do ponto de vista deste narrador amante, no silêncio da compreensão mútua do ato sexual. O ato de amor – silencioso, de línguas cortadas – refere-se ao ato da escrita: diálogo secreto entre o escritor e sua obra. (ANDRADE, 2014, p. 155)

As questões atravessam o ato de criação são sempre uma demanda nos textos osmanianos. Em “Um pássaro transparente” isso ocorre como ponto nevrálgico, pois Lins alude à criação em literatura e também nas artes plásticas. Em “Pentágono de Hahn” há uma personagem aspirante a escritor, que sente cada vez mais forte uma espécie de “chamado” à escritura, em *Avalovara*, Abel, escreve o ensaio *A viagem e o rio* ao longo do romance e em *A rainha dos*

*cárceres da Grécia*, há o professor de ciências naturais tentando escrever sobre o romance inacabado deixado por sua amante morta.

Para cada um desses eventos prenhes de criação Lins acorre a um tipo de metáfora que aludirá aos problemas que circundam o ato criador, por exemplo, no “Pentágono” – o qual será tratado adiante – o advento da criação é dado pelo sopro da elefanta na mão da personagem; para o caso de Abel, a plenitude estará relacionada à personagem inominada à qual ele se liga amorosamente e que é descrita como feita de palavras; e n’*A rainha dos cárceres da Grécia*, tem-se várias referências à mão, como parte executora de todo o processo criador, e a qual aparece sendo esmagada, desconcertando o leitor por estar o trecho aparentemente desconectado do enredo:

Maria de França, a quem é confiada essa mensagem, em vez de voltar à rua do Riachuelo e entregá-la (para novamente voltar e novamente voltar e novamente voltar?), cruza o Recife com o papel na bolsa, ao acaso, medindo sem indulgência o espaço existente, infranqueável, entre ela e os que passam. À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o à distância. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra de calçamento, estende a mão direita sobre o meio-fio e esmaga-a em três golpes. Vem correndo pela rua, mudo de dor, a mão sangrando. Imóveis, face a face, olham-se. Maria de França cruza com ele e segue em direção à pedra jogada no solo. (LINS, 2005, p. 45-46)

Assim termina o texto de *A rainha dos cárceres da Grécia*, manuscrito por Júlia Marquezim Enone, personagem do livro homônimo de Osman Lins: um romance dentro do romance, configurando a técnica da *mise en abyme*.

Sobre o aspecto da escrita se debruçou a crítica de Ribeiro, destacando importantes fenômenos que subjazem os textos osmanianos desta nova fase, argumentando que “do ponto de vista da escrita, portanto, *Nove, novena* como um todo é um elogio da escritura no sentido de ser discurso, de ser literatura, de não ocultar o trabalho artesanal do escritor, no próprio corpo textual [...] (RIBEIRO, 2010, p. 118). Tal aspecto é primordial no sentido em que essa temática trará ao palco das ações também a figura do leitor, que, apesar da relação de cumplicidade, estará sempre subordinado ao tratamento dado ao texto. Dessa maneira, Ribeiro completa o raciocínio afirmando:

Pensamos que, devido ao fato de esse volume ser um divisor de águas na ficção osmaniana e uma espécie de ode ao trabalho do escritor, o tema da escrita é bem mais presente que o da leitura, via construção narrativa e personagens. Nesse sentido, pensamos que *Nove, novena* trata da escrita como modo de perpetuação, de continuação, de registro, sejam artísticos ou não, e a leitura, por conseguinte, é o modo de acessar o que deve ser propagado. Seja por meio da volta ao mote do escritor frustrado (como Artur, de *O visitante*) ou da exposição do escritor em busca da vocação, do caráter fixador da escrita, da leitura de textos e imagens, do entalhe da escrita, Lins faz seu tributo ao mundo das letras nesse volume. (RIBEIRO, 2010, p. 118)

No trato com a linguagem, Lins forjará personagens demiúrgicos, que a partir do conceito platônico advindo do termo *demiurgo* (do grego δημιουργός), traz como significação primeira “o que trabalha para o público”, “o artífice”. Nada mais apropriado para aplicação ao trabalho do escritor, bem como, também na configuração das personagens osmanianas, que donas de seus próprios discursos, se tornam narradores de unidades cósmicas, no sentido de uma organização do mundo pela linguagem. Assim, o elogio da escritura, do trabalho artesanal ganham mais nuances e permitem acessar o “propagado”.

De fato, a presença de dispositivos linguísticos que validem a importância da discussão sobre a criação literária, se faz terreno fértil para a projeção dessas mesmas questões no campo da criação artística de modo mais ampliado. Nesse sentido, diferente do que ocorreu n’*A rainha*, em que a personagem esmaga a própria mão como, além de outras coisas, uma metáfora das problemáticas acerca da escrita, em “Um ponto no círculo” as dificuldades de ordem técnica serão representadas pelo silêncio dos instrumentos musicais.

Em “Um ponto no círculo”, desde o início da história, o homem que narra vai a pouco e pouco dando mostras de como se relaciona com sua profissão de músico. Em um fluxo de consciência, justapõe planos de memória que se misturam à percepção da realidade que o cerca e cria texturas narrativas, que vão tornando-se mais profundas em emoções e sentimentos à medida que narra, numa espécie de debate de ideias consigo mesmo. Esse procedimento faz com que surja uma outra elocução, um discurso dentro do seu próprio discurso, entrecortando a narração do fato específico – a entrada inesperada de uma mulher em seu quarto –, que configura o enredo da narrativa.

Dessa maneira, instaura-se um efeito polifônico, pois, à semelhança das texturas musicais, tem-se aqui uma textura de linguagem que guarda semelhanças ao efeito contrapontístico pela independência das vozes multivocalizadas por um único narrador. Nessa espécie de tensão do discurso é possível perceber uma diferença quanto à técnica desenvolvida por Dostoiévski, visto que na polifonia do escritor russo ocorre de o discurso do narrador-personagem movimentar-se no discurso do outro. Esse recurso é denominado por Irene A. Machado, na obra *O romance e a voz*, de discurso da audiência:

Ele [Dostoiévski] transforma o discurso do narrador-personagem num discurso citado, um discurso que se intromete no discurso da audiência, entrecortando estas falas com verbos de elocução que anunciam que é o outro – a audiência – que fala e não o narrador-personagem. Se perdermos de vista a posição do narrador, simplesmente não conseguimos ouvir as vozes que se embaralham num tenso diálogo ao longo da narrativa. A grande novidade desse processo narrativo é que, ao invés do discurso do narrador ser o suporte dos demais discursos ele se confunde com a voz de seu personagem. (MACHADO, 1995, p. 132-133)

Em Lins, o que se percebe é que o discurso do próprio narrador se insinua em outro nível de discurso. Esse jogo cria camadas independentes que se projetam em movimentos opostos: uma se adensa na profundidade sentimental das experiências de músico frustrado por não encontrar espaço para a realização profissional em seu instrumento de predileção; a outra reverbera no espaço contíguo do quarto e na presença da visitante que inunda aquele ambiente de prazeres sensoriais e estéticos. Nesse constructo as vozes que se embaralham no diálogo tenso e intenso movimentam as forças da narrativa e permitem a autonomia dialógica de cada voz – mesmo quando se imbricam.

São nove as entradas narrativas da personagem masculina e, logo na primeira, essa textura discursiva de segunda camada irrompe, de súbito:

Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim. *Lembro-me de quando ouvi, adolescente, um concerto de trompa, instrumento que acreditava destinado a papel secundário nas orquestras.* Agora, tento imaginar os complexos toucados que estiveram em uso em outras épocas. [...] Nada verei igual ao que me sucedeu. (LINS, 2005, p. 20-21, grifos nossos)

Percebe-se que nesse trecho há três texturas diferentes: 1) os enunciados da primeira e da última frase dizem respeito à lembrança da visitante; 2) o enunciado da segunda oração, referindo-se ao instrumento, como camada profunda da personagem; 3) divagações acerca de um tempo remoto, deflagradas pela observação de um gesto. Do barroco ao matemático, do cruzamento de vozes à escrita orquestral e a narrativa prossegue no método, com suspensões da voz masculina para dar vez e voz à feminina – com cinco entradas –, num outro nível de polifonia.

Do ponto de vista do discurso, em nenhum momento essas duas vozes estabelecerão um diálogo e a unicidade temática se dará pela confluência dos dois enunciadores guardados em um espaço limitado e que espelham percepções individuais acerca daquele acontecimento. Essa independência polifônica assemelha-se à técnica musical denominada *fuga*, de origem barroca, na qual linhas melódicas isoladas se entrelaçam pelo tema, mas que, por independentes, tornam-se *variações sobre um tema*.

Na primeira entrada da narrativa da mulher observa-se esse espelhamento das percepções das duas personagens, que denominamos variações sobre um tema, proferido em discurso sucinto:

No décimo degrau, percebi que errara o endereço. Subi o resto da escada, entrei no quarto e não fechei a porta. O hóspede, na cama de madeira, espreita-me. Sem conceder atenção ao seu olhar desigual, inclino-me, braços nas costas, cingido ao pulso esquerdo o samburá de vime ornamentado com uma fita roxa, e analiso o quadro na parede. O morador do quarto, sem dizer palavra, levantou-se. *Lado a lado, parecemos na sala de uma exposição, quase a emitir juízos sobre o penteado ou as vestes do modelo. Não o fazemos. Para obter do desenho uma visão melhor, mais unitária, para desvendá-lo, afasto-me.* (LINS, 1994, p. 21, grifos nossos)

No trecho grifado é possível perceber o contraponto que faz o discurso feminino com o masculino, quanto à linha temática que corresponde à reconstrução imaginada de tempos remotos, e os adornos dos vestidos e os cabelos à moda de uma época. Enquanto o homem apresenta um discurso cheio de detalhes e arabescos, o discurso da mulher sobre o mesmo tema é mais pontual, como a introduzir um pequeno *motivo*. Em música, esse estilo composicional polifônico, no qual há uma simplicidade na exposição do tema, dá-

se o nome *invenção*. Comumente com contraponto para duas vozes (ou em duas partes), diferencia-se, dessa maneira, das sinfonias modernas, compostas em três partes, com duas partes rápidas intercaladas por uma parte mais lenta denominada *adágio*.

Curioso é que no início da música barroca polifônica as *invenções* não eram executadas em público, mas sim utilizadas como exercícios dos estudantes de instrumentos de teclado. No texto citado, a personagem comenta parecerem os dois em uma sala de exposição, assim, tomando as analogias musicais, poderia se dizer estarem também à semelhança da música de câmara: um duo em exercícios mentais de composição, na clave das variações sobre um tema.

Entretanto, o que realmente enuncia a personagem é a comparação da imagem dos dois desconhecidos diante de um quadro, como em uma sala de exposições. E na continuação imediata do trecho, lê-se:

A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro, a mulher cujo ramo florido gostaria de ter entre os dedos. Enquadrada em sua fosca moldura, de perfil, em trajes seiscentistas, lembrando Ana da Áustria no vestuário e nas linhas, sustenta – gesto delicado e régio – o ramo na vertical com uma flor aberta no nível de seus olhos. Desejaria ser, em parte, como essa adolescente, e sustentar com doçura, ano após ano, também emoldurada, meu ramo sempre verde, sua corola imortal. Examinando ainda a figura e me convenço: nossas mãos têm a mesma natureza. As minhas mãos não pesam, quando em repouso; em ação, nunca tropeçam nas coisas, tudo executando com clareza e simplificação de gestos. (LINS, 1994, p. 21)

No cubículo fechado do quarto a personagem se projeta para o espaço interior do quadro, num jogo quase especular, pelo modo como ela própria se vê comparada à imagem presa à moldura. De certa maneira, Lins dá prosseguimento ao contraponto discursivo entre as duas personagens, pois a descrição que cada uma faz dos elementos que as circundam semelham-se na ordem pictural, tanto pela disposição dos elementos em cena, como pela própria digressão da personagem feminina fazendo de sua projeção para o quadro uma espécie de “presença tangível”, que faz as vezes de simulacro. Ainda, o próprio leitor é colocado como diante de um quadro, quase estático, pela composição do espaço, pelos gestos estudados de cada personagem e pela técnica narrativa da presentificação.

O diálogo com as artes não cessa facilmente em uma narrativa osmaniana, assim, depreende-se possibilidades técnicas próprias da fatura pictórica, como é o caso do *trompe-l'oeil*. Esta técnica foi largamente utilizada por René Magritte (1898-1967), mas, de acordo com Márcia Arbex, em seu livro *Alain Robbe-Grillet e a pintura*, apresenta uma origem mais remota:

Em sua expressão corrente, o *trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão de óptica que visa a mostrar objetos ou formas tão semelhantes à realidade que o espectador pode se enganar e os tomar pela própria realidade. Provém de uma expressão em língua francesa que significa *enganar o olho/olhar* e é usada principalmente na pintura e na arquitetura. Embora a expressão tivesse sua origem no período barroco, a técnica em si era antiga, já conhecida dos gregos e romanos e utilizada em afrescos e murais, como os de Pompeia, que mostravam uma janela, porta ou corredor, com a finalidade de, visualmente, aumentar o aposento. No século XVII, é utilizada com frequência no gênero pictórico da natureza-morta, bem como no interior do domo das igrejas, que abriam metaforicamente o seu espaço interno para o céu. (ARBEX, 2013, p.101)

O quadro observado pelas personagens, à primeira vista, não dá pistas de que foi produzido exatamente de acordo com a técnica *trompe-l'oeil*, e nem ao menos é referido o nome de quem o pintou. Ao que parece, é uma reprodução barata, de uma figura feminina aparentemente monárquica, tão jovem como a princesa Ana da Áustria – infanta de Espanha e Portugal, feita noiva aos dez anos de idade e casada aos catorze, como forma de manutenção de um *status* político entre reinos.

Considerações sobre a figura histórica à parte, o truque criado por Lins é ultrapassar a esfera do quadro e fazer com que toda a cena transcorrida no quarto, por “observada”, se torne plano pictórico para o leitor de seu texto. Assim, o escritor cria diferentes camadas ilusórias, gerando um movimento oscilante que parte das personagens para dentro do quadro e do quarto para o olhar do leitor, tudo promovido pelo manejo com a linguagem, como a lembrar que a arte a qual estão todos os planos imersos é a tela complexa da literatura. A *trompe-l'oeil* faz com que o fruidor de um quadro sintam-se magnetizado pela obra por meio da perspectiva em que estão pintadas as figuras humanas, como acontece em *A moça com brinco de pérola* (Johannes Vermeer, 1632-1675) e *As meninas*, (Diego Velázquez, 1599-1660).



*Moça com brinco de pérola (1665)*



*As meninas (1656)*

Lins segue dando pistas de uma aparente distorção da realidade, percebida e enunciada pela personagem masculina: “Esta calma de verão, exaltando-me os sentidos, embota-me a noção do real” (LINS, 1994, p. 25). É essa distorção da realidade, somada às digressões dos discursos contrapontísticos dos dois personagens, aliados ainda, a certos ornamentos da cena, que alargam metaforicamente o espaço reduzido em que se encontram. O grau de ilusão parece ainda ter sido deflagrado pela própria entrada inesperada de uma desconhecida porta adentro, pois é a partir desse evento, que a noção do

real a que a personagem se refere, torna-se duvidosa e o silêncio que se interpõem entre os dois, torna-se expansão, aproximando-se, também nesse espectro, da *trompe-l'oeil*.

Ainda no âmbito da pintura há outros motivos que evocam a técnica, como o tratamento dado a elementos de natureza-morta, nuances de *chiaroscuro*, relevos, texturas e perspectivas que aproximam o leitor da cena criando uma composição altamente geométrica e de valor sensorial.

Não só a personagem feminina se projeta para o espaço interno que figura na moldura presa à parede, o homem, por sua vez, afirma:

Senti-me dentro do quadro, abrangido pelo mesmo impulso de admiração com que se curvara, antes, sobre ele, e também por me haver abismado na sondagem de seus traços, parece-me tão demorado nosso olhar. Agora, como os arqueólogos que pensam reconstituir, graças ao pedaço de asa encontrado numa rocha, aves novas e as curvas de seu vôo, *poderia compor, para a desconhecida, todo um mundo, a partir do fragmento deixado neste quarto*. (LINS, 1994, p.22, grifos nossos)

É o movimento contínuo que parte da observação dos traços, dos gestos e dos elementos que compõem cada uma das personagens à projeção que estas fazem de si mesmas para dentro do quadro que se conforma o sucesso da ilusão de ótica proporcionada pela técnica. No fragmento anterior, a parte grifada deixa à tona o efeito de desdobramento pela organização tridimensional do espaço, que novamente aparece como conjunção técnica da escrita osmaniana com a característica do *trompe-l'oeil*, como já foi dito.

Como em uma viagem à volta do quarto, do quarto para o quadro, Lins coloca o leitor para além do paralelismo da linguagem, e no devaneio do espaço, cria lapsos temporais, porém, ricos em imagens simbólicas. Assim, o quarto de pensão em que vive a personagem adquire, como casa que o abriga, valores particulares de unidade e intimidade.

Gaston Bachelard (1884-1962), pilar dos estudos da antropologia do imaginário, declara em seu *A poética do espaço* que “a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade” (BACHELARD, 1978, p. 206). Essa afirmação do filósofo francês diz respeito à forma como a

casa, transfigurada em imagem e símbolo, representa um universo. E é essa perspectiva criadora que nos interessa tratar aqui.

A casa descrita pelo homem que narra tem aspectos peculiares e pode ser dividida em setores não só do ponto de vista da planificação do imóvel, mas também nos níveis de real e de imaginário, pois é a própria organização do espaço que permite ao narrador-personagem os devaneios que conformam o próprio texto. Um dos aspectos interessantes é o próprio fato de ser um quarto de pensão, ou seja, apesar de transitar por outros espaços da casa, como a sala e a cozinha, o lugar de intimidade, feito casa mesmo, será o quarto. E este se situa no alto da construção: para chegar até ele é necessário subir mais de dez degraus de uma escadaria e pela descrição narrativa, este parece ser um quarto reaproveitado, uma espécie de sótão que, por isso mesmo, não há vizinho de parede estando, portanto, e de certa forma, isolado.

Bachelard aponta relações entre a verticalidade e a parte mais alta da habitação – remetendo ao sótão – à claridade das ideias, ao devaneio seguro. Afirma que “todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. No sótão vê-se, com prazer, a forte ossatura dos vigamentos. Participa-se da forte geometria do carpinteiro” (BACHELARD, 1978, p. 209). Tal arquitetura não passa despercebida no texto de Lins e a força dos ligamentos que sustentam toda a representação de segurança dada pela imagem do telhado, soma-se à leveza e à engenharia do tecer de bicho minúsculo feito a aranha, evocando a metáfora da criação literária, já comentada anteriormente:

Volto a deitar-me e, quando não durmo assim permaneço, horas e horas, nem por sonho tocando o oboé, palmas das mãos para cima, aos lados do corpo, observando as aranhas que trabalham no teto. Entre um caibro e outro, estendem suas teias; de fio em fio, através de movimentos que não falham, estabelecem ligações que o vento ou um besouro poderá romper, tecem, um após um, seus fios transparentes, tecem uma força entre os caibros. (LINS, 1994, p. 23-24)

A peculiaridade da construção textual osmaniana está no modo como os elementos que perfazem estruturas do inconsciente são transfigurados na força da metáfora da criação. Mesmo que a imagem esteja carregada do dualismo proposto na engenharia da aranha e na fragilidade da teia: perfeita imagem para recriar os campos nos quais se empreende a batalha da escrita.

Em se tratando de dualidade, o quarto do qual as personagens organizam seus discursos é revestido por uma atmosfera que, pelo contraste entre luz e sombra por ventura da arquitetura da habitação, poderia remeter a uma esfera sombria do inconsciente, que poderia sugerir uma conjugação das imagens do sótão e do porão, no entendimento bachelariano. Isso não acontece exatamente, porém, é nesse ambiente de contrastes que a personagem dá espaço para lamentar acerca do fato de nem por sonho tocar o oboé - seu instrumento de predileção -, que está naquele momento relegado a plano secundário de sua vida.

Observa-se, então, de que pelo fato da casa ser reduzida ao espaço do quarto, ele se fará como reunião das polaridades do inconsciente, tornando-se uma mesma unidade. Enquanto as descrições do homem recriam o espaço mesmo da própria construção, tecendo comparações e imaginando as possibilidades por uma perspectiva social de ocupação e distribuição dos espaços de uma casa, a mulher, intrusa naquela ambiente, passa a observá-lo à luz do devaneio. Para Bachelard, “todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. Essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar” (2009, p. 6). Sob esse prisma, a voz da mulher abre espaços de amplidão:

Ele fechou a porta, sem cuidado; desabotoei a blusa. 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, 1994, p. 25)

De pé, em frente ao homem que a desejava e traçava em seu diálogo íntimo as linhas do corpo feminino, o cheiro que dele se desprendia e o pulsar de suas veias, a mulher faz de seu próprio corpo um universo, cuja expressão máxima de harmonia estará na composição geométrica. Dessa maneira, é do discurso dela que o leitor vê a conjugação significativa que evoca o título da narrativa:

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 o esforço no sentido da lógica e da harmonia. (LINS, 1994, p. 22)

Em uma narrativa repleta de alusões a harmonias, simetrias, geometrias, polifonias e outras referências que partilham do vocabulário afetivo às artes, seja em qualquer campo da criação – esfera combatente e resistente –, intenta o artista a alcançar a transcendência da consciência poética realizada no concurso da confluência entre produção e fruição. É a esse equilíbrio de forças que a personagem, metaforicamente, se refere.

A mulher narradora traz ainda atributos que fazem a narrativa merecer um olhar pela perspectiva de análise dentro das fronteiras da antropologia do imaginário. Partindo desse pressuposto, nota-se, de imediato, que a imagem descrita na citação anterior – sobre encontrar o Ponto situado no triângulo e no quadrilátero (signos que retratam diretamente as personagens da narrativa osmaniana) –, representa o simbolismo do “centro”, o lugar sagrado por excelência. O sagrado aqui não é tomado no sentido religioso do termo, mas no sentido hierofânico.

A hierofania é um termo cunhado por Mircea Eliade para se referir a uma sacralidade dada por uma oposição ao mundo profano, transcendendo objetos e fatos aparentemente banais a níveis cósmicos, abarcando uma significação que ultrapassa os valores secularizados, alcançando imagens primordiais que repousam no inconsciente e tornam-se pulsantes no contato com o evento hierofânico. Para prosseguir na análise destacando o ponto de vista do imaginário, sublinham-se os apontamentos realizados por Maria Zaira Turchi, quando ela afirma que Bachelard,

ao abrir as portas do estudo do imaginário em si mesmo, propõe-se a abordar a compreensão do simbólico, dando-lhe o nome de fenomenologia dinâmica, na qual o imaginário é o dinamismo criador, a potência poética das imagens, enfim, a potência da palavra humana que emerge do inconsciente coletivo. (TURCHI, 2003, p. 21)

Em “Um ponto no círculo”, a força da hierofania principia-se quando a mulher sai do plano linear profano da rua e adentra um espaço tornado sagrado

pela energia e tensão sexual e também pela evocação geométrica, ambas, impulso e princípio criador. Essa mudança de plano é dada por meio de uma escada, – uma das imagens simbólicas da “ascensão”, pressentida pela personagem feminina ao perceber-se uma entidade dual: de um lado, as imperfeições e o inacabamento próprios à porção humana, de outro, a referência à deidade egípcia Nut, “deusa do amor, da alegria, da música, da dança e do enlaçamento das guirlandas” (LINS, 1994, p. 27), conhecida no panteão como mãe de todos os deuses – Osíris, Seth, Ísis e Néftis. Em C. G. Jung, *Símbolos da transformação*, a referência à Nut, também “chamada vaca celeste, está relacionada às águas primitivas para a matéria geradora original” (JUNG, 1973, p. 288).

Na conjunção sexual, a personagem feminina personaliza as forças criadoras da mitologia egípcia e desdobra imagens simbólicas: “desenharei em sua espádua, com a ponta do seio, como se vertesse leite ou sangue, o sol, tranças espessas, triângulos perfeitos, chifres, o pentagrama, símbolo da vida” (LINS, 1994, p. 28).

Osman Lins inaugura, com esta segunda narrativa, que compõe a obra *Nove, novena*, toda uma mística simbólica que perpassará outras narrativas da mesma obra e chegará à *Avalovara*, seu trabalho mais aclamado pela crítica. Porém, isso não faz de Lins um escritor de “literatura mística”. Muito ao contrário. O que se percebe é uma coerência interna entre teoria e realização poética como forma de organização do mundo. Dessa maneira, a aproximação com um universo criador de linguagem que dialoga com uma hermenêutica simbólica, não se faz obra do acaso. Entende-se que as imagens e símbolos povoam as obras artísticas e que é próprio da condição tornar-se *desdobrante*. Mas na fatura poética de Lins, o que se percebe é que esses elementos são fruto de um árduo e intenso trabalho de pesquisa por parte do escritor e de manutenção de uma estética que configuraria sua própria identidade na literatura.

Com isso, é notadamente coerente aplicar as reflexões de Turchi acerca da fenomenologia do imaginário, especialmente quando afirma:

Ao lado do semantismo do imaginário, Bachelard vai falar, ainda, no importante papel desempenhado pela assimilação subjetiva no encadeamento dos símbolos e de suas motivações. É a

sensibilidade humana que serve de *médium* entre o mundo dos objetos e o dos sonhos. (TURCHI, 2003, p. 23)

A ambiguidade simbólica, que também é própria das imagens e símbolos será o recurso com o qual jogará Osman Lins, pois este reconhece e louva a plasticidade da palavra, quando esta encontra ecos na aventura da experiência humana, mimetizada pela palavra poética.

No ensaio publicado por Elizabeth Hazin por ocasião das comemorações dos cinquenta anos de lançamento de *Nove, novena*, a pesquisadora encontra curioso material<sup>15</sup> no qual obtém a informação dada pelo próprio Lins de que “Um ponto no círculo” seria o segundo título dado pelo escritor à narrativa. O original seria “Duo para trompa e oboé”, que por motivos desconhecidos não prevaleceu. Ao se debruçar sobre a narrativa de que tratamos, Hazin coloca a música, a Geometria Sagrada e os números alinhados em um zênite de forças, com a música como “elemento de significação que amplia os sentidos do texto” (HAZIN, 2017, p. 63). A partir desse raciocínio, a autora propõe um olhar sobre a questão dialógica presente na narrativa osmaniana a partir do título original. Portanto, para Hazin, o diálogo é estabelecido entre os dois instrumentos: a trompa e o oboé. Porém, importa lembrar que toda a relação constituída entre as duas personagens é na clave do silêncio. Assim, a pesquisadora conclui que o diálogo ali é como algo insólito, justamente por se dar no silêncio.

Na música, o silêncio, ou a pausa – para utilizar a terminologia especializada –, se constitui como elemento estético. Portanto, identificamos na estrutura profunda da narrativa esse elemento musical norteador da relação entre as linguagens musical e literária presentes no texto, de modo que “é como se o diálogo entre eles, o Homem e a Mulher [...] fosse pura música, na medida em que cada fala alternada de um e de outro vai se dando o encadeamento dos motivos musicais” (HAZIN, 2017, p. 55-56).

A análise de Hazin se faz muito interessante, e mesmo complementar à análise a que nos propomos, pois a pesquisadora levanta a ideia de encadeamento dos motivos propostos pelo diálogo mental entre as personagens, de modo que é a própria conformação desses motivos que se configura como a

---

<sup>15</sup> “Informação dada por Osman Lins, em nota sobre o conto “Um ponto no círculo”, publicado na revista *Status* (Especial literatura, 25 contos brasileiros, nº 23/A), a que tudo indica publicada em 1976 pela Editora Três.” (HAZIN, 2017, p. 53)

música ressoante do texto. Tão interessante análise nos leva a pensar que os olhares da crítica especializada se somam e se conjugam em uma leitura partitural da poética osmaniana.

Lins, como compositor de destinos, não resolve e nem revela os caminhos que as personagens irão seguir. Cada livro é uma casa, uma espacialidade em que a imaginação aumenta os valores da realidade e da fantasia. Como a própria vida, feita de acasos e revelações, cada narrativa do autor deixa a seus protagonistas as narrações que a eles competem.

## 2.2 “Pentágono de Hahn”

A harmonia, em seu molde clássico de proporção, ordem e beleza se faz presente nos dois parágrafos de abertura da narrativa “Pentágono de Hahn”. Tem-se, ali, a apresentação de duas personagens que constelam seus olhares em torno de Hahn, a elefanta de circo que faz sinuosa e hipnótica dança ao som da peça musical “Marcha triunfal”, da ópera *Aída*, do compositor italiano, Giuseppe Verdi (1813-1901).

A presença de um trecho de ópera para apresentação circense em uma cidade do interior pernambucano poderia passar como uma escolha aleatória, não fosse pelo fato de que esse tipo de composição, a ópera, traz em si mesma particularidades tão específicas que, ao longo do tempo, moveram estudiosos de áreas diversas que se debruçaram sobre o gênero de modo a classificar categorias estéticas que apresentam em seu cerne discussões acerca da obra de arte total, uma tentativa de abarcar, em uma única forma artística, a capacidade de atingir uma unificação de linguagens de forma harmônica. A ideia de arte como uma totalidade é aventada por G. E. Lessing (2011, p. 12), a partir da afirmação “*ut pictura poesis*” (“a poesia é como a pintura”), do poeta lírico Horácio (65 a.C. a 8 a.C.). Tal afirmação, desde a Grécia Antiga, propõe romper as fronteiras entre artes em busca de um resultado estético que repousa na harmonia como produto final.

Considerando que as artes pertencem ao domínio da Estética, termo grego que teve origem no verbo “sentir”, remetendo ao domínio das sensações, dos sentimentos, percebe-se que Lins, como autor cuidadoso e criterioso com sua criação, busca integrar as linguagens artísticas, de modo a alinhar-se ao que

afirma a teoria dos estudos interartes desde Lessing (2011, p. 12), quando este afirma que só haverá rompimento de fronteiras entre artes distintas por elas apresentarem determinadas semelhanças. Assim, seguindo o fio dessa lógica, Étienne Souriau (1892-1979) organiza a trama semiótica desse tecido de linguagens afirmando que música e literatura são artes complementares.

Friedrich Nietzsche (1844-1900), na obra *O nascimento da tragédia*, contribuiu para a discussão a respeito do tema inaugurando os conceitos dos estados apolíneos e dionisíacos presentes no drama musical. Esses estados forjados pelo gênero alternam-se ao longo da composição operística, criando atmosferas impalpáveis e contemplativas por meio da profundidade simbólica da música. O filósofo vai afirmar que “o lirismo [do drama musical] está tão dependente do espírito da música, como a própria música está independente da imagem e do conceito” (NIETZSCHE, 2007, p. 46).

Dessa maneira, é possível ver insinuar-se nas páginas de “Pentágono de Hahn” linguagens diversas e independentes, estabelecendo um todo harmônico que é parte do projeto estético osmaniano, a “transição do caos ao cosmos”, tantas vezes enunciado em entrevistas: “A narrativa para mim é uma cosmogonia” (LINS, 1979, p.223). E o que é a cosmogonia senão ordem, proporção e beleza? Assim, a “Marcha triunfal” que acompanha a dança de Hahn é retirada do simples papel de música de fundo em um número de circo e elevada ao *status* de mantenedora de um estado epifânico.

Ordenando o caos existencial da vida de cada personagem por meio das imagens simbólicas do elefante, Osman Lins conjuga no texto as forças da cosmogonia, da música e da geometria por meio da palavra poética, remetendo diretamente às artes liberais do modelo clássico, mais especificamente, ao *quadrivium*.

A sequência narrativa de “Pentágono de Hahn”, ou melhor, a ordem em que os personagens aparecem na urdidura tecida pelo autor, sugere uma forma de composição fixa, na qual as personagens, presas em seus quadrantes existenciais, observam a passagem de Hahn pela cidade e experimentam situações que podem levá-las a transformações de variadas ordens. O próprio Osman Lins, em entrevista a Esdras do Nascimento para o jornal *O Estado de São Paulo*, de 12-05-1974, comenta sua técnica de apresentação das personagens:

eu gostaria, por exemplo, de não mover jamais os meus personagens. De apresentá-los sempre em quadros fixos e sucessivos como numa fotonovela de grandes proporções. E, sempre que posso, faço isto. Mas não posso sempre. O máximo que consigo é fazer com que a organização das cenas tenda para isso, para essa imobilidade. (LINS, 1979, p.178)

A imobilidade das personagens citadas pelo autor é possível ser percebida em “Pentágono de Hahn”, onde são narradas as experiências e conflitos de cinco personagens que veem suas vidas transformadas a partir da chegada de um circo em sua cidade. A principal atração é Hahn, uma elefanta, que se tornará o eixo das micronarrativas. As personagens principais não são nomeadas, mas identificadas por meio de sinais que encabeçam os parágrafos, indicando, assim, cada voz narrativa em primeira pessoa.

O elenco de figuras dramáticas assim se apresenta: identificada pelo sinal ¶, essa personagem se autodenomina um celibatário. É o segundo de dois irmãos e, a partir de seu encontro com Hahn, reflete sobre a possibilidade e o desejo de sair de seu estado de solidão. A personagem ↓ é um menino púbere, que nutre paixão por uma mulher mais velha, uma vizinha, e tem com ela sua iniciação sexual. Outra personagem, identificada por ||, é sexagenária, vive com uma irmã e um irmão, também idosos, reclusos em casa. Não chega a ver Hahn, e obtém notícias sobre a elefanta através de Nassi Latif, que visita as senhoras e alimenta os sentimentos de Helônia, irmã de ||, por ele. A personagem ⊖ está de passagem e depara-se com Hahn assim que chega à cidade. Esse encontro enseja em ⊖ reflexões acerca do ofício de escritor, profissão que almeja ou intenta. E, finalmente, a personagem ↙, uma moça que vê sua vida desperdiçada em uma cidade interiorana. Relaciona-se com um menino, de nome Bartolomeu, e esse romance é condenado pela sociedade. Aparece ainda o sinal ¶ mas este, como será apresentado adiante, não é um núcleo narrativo, antes, constitui uma fusão de dois personagens sinalizando uma marca da narrativa, a descronologização.

Esses sinais impronunciáveis são o ponto central da ideia de musicalidade do texto. Justamente por serem impronunciáveis, representam uma oposição ao som e depositam na imagem um *modus operandi* do silêncio. O leitor

é impedido de verbalizar e a personagem ganha uma fixidez espacial, como um carimbo, um timbre ou chancela circunscrita ao espaço ficcional.

Em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), Osman Lins faz as seguintes considerações acerca do espaço ficcional:

Ora, como devemos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem *é espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico*. (LINS, 1976, p.69, grifos do autor)

É necessário avaliar, então, que no texto osmaniano o espaço se estabelece como elemento chave na constituição narrativa, tanto em relação às personagens representadas por um sinal gráfico, que adquirem esse *status* de espacialização, quanto pelo próprio título, pois já a partir desse dado, forma-se uma imagem mental dos acontecimentos circunscritos na composição geométrica de um pentágono, observando-se a narrativa em um plano total. Em planos específicos, ou melhor, se cada núcleo narrativo for observado em *close*, diferentes constituições espaciais darão conta de todo um sistema estrutural que converge personagem, ação, espaço e tempo em um campo formador de uma paisagem da narrativa. No caso do *corpus* em questão, acrescenta-se, ainda, a essa paisagem, a dimensão musical, compondo uma paisagem sonora.

Para prosseguirmos pensando a música como um importante caminho na constituição do modelo de estrutura textual osmaniana, é necessária uma retomada à ideia iniciada em nossa dissertação: a fuga. Na música, a fuga corresponde a uma técnica composicional considerada um desenho polifônico com base em um tema central, no qual várias vozes independentes entram separadamente, apresentando ou desenvolvendo o tema ou uma resposta. Possui uma estrutura rígida que pode variar segundo fórmulas já convencionadas, como é o caso da fuga de permutação, técnica que mais se aproxima do padrão dado por Osman Lins na entrada do personagem que possui a voz narrativa.

De acordo com o verbete de Roger Bullivan, a fuga se caracteriza como “uma composição, ou uma técnica de composição cujo contraponto imitativo envolve um tema principal, dado em uma extensão formal” (BULLIVAN *apud*

GROVE, 1980, p.9, tradução nossa)<sup>16</sup>. Por contraponto imitativo entenda-se como uma técnica cuja capacidade maior é a de estabelecer um diálogo entre duas vozes, ou linhas melódicas, de forma harmônica.

Em “Pentágono de Hahn” as vozes autodialogantes se revezam e totalizam vinte e oito entradas que, dispostas em uma sequência linear, apareceria da seguinte forma, em uma divisão proposta por esta análise:

#### Prelúdio

¶

#### Parte A

|| ↙ ⊖ ¶ || ↙ ⊖ ↓ || ↙ ⊖ ↓

#### Parte B

¶ ↙ ⊖ ↓ ¶ || ⊖ ↓ ¶ || ↙ ↓ ¶ || ↙ ⊖

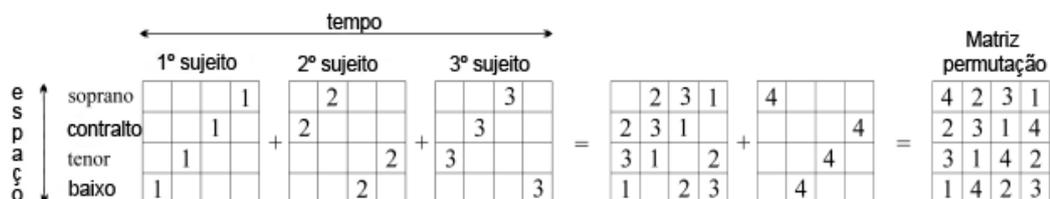
Alinhadas de forma linear, a ordem das entradas dos núcleos-personagens semelha-se a uma partitura polifônica narrativa, estruturalmente análoga à técnica composicional da fuga, cujo prelúdio corresponderá à apresentação do número circense de Hahn sob duas perspectivas temporais e espaciais diferentes, uma em Goiana e outra em Vitória, ambas, cidades do interior de Pernambuco. O sinal ao qual demos o nome de prelúdio pode ser lido também como uma espécie de cânone – duas linhas melódicas executadas juntas, em tempos diferentes, uma mais atrasada que a outra –, um prelúdio em cânone, justamente pela diferença temporal que as narrações oferecem. Logo após, decorre o que pode ser denominado como parte A, a exposição do tema, dada pela repetição em blocos. Na parte B, é apresentada uma variação sobre o tema, ou seja, os mesmos elementos partícipes, permutando a ordem interna da estrutura fixa.

Sobre estrutura de permutação, há um bom quadro esquemático<sup>17</sup>, transposto abaixo, criado a partir da peça bachiana *A arte da fuga* (1742, a

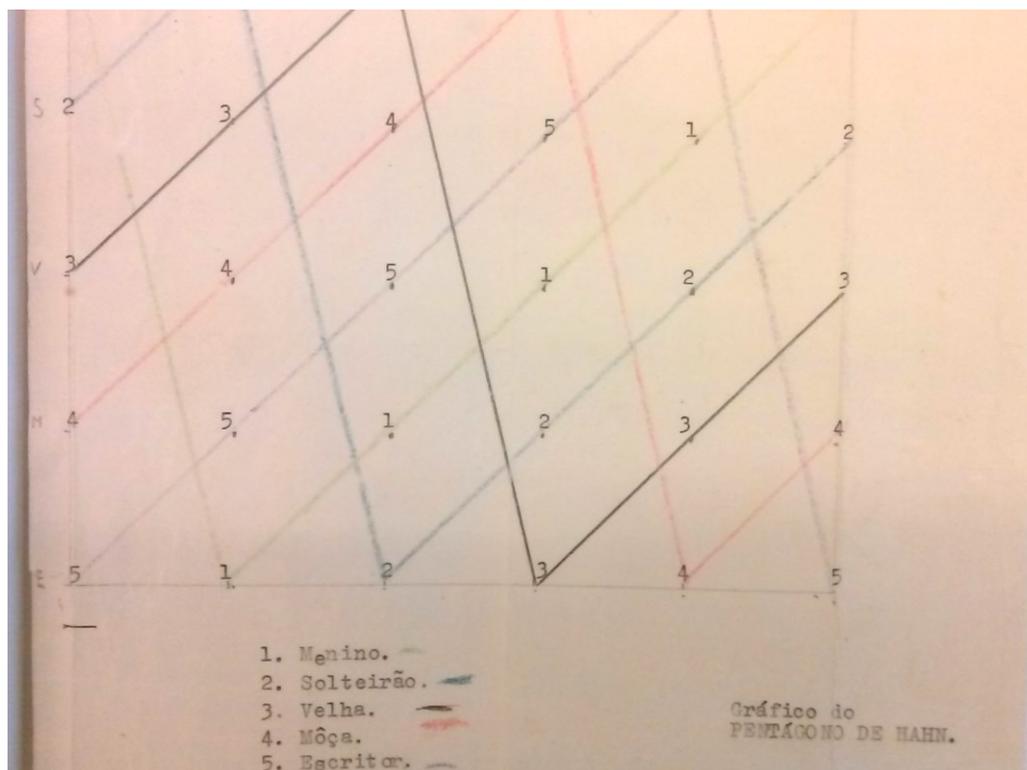
<sup>16</sup> “A composition, or a compositional technique, in wich imitative counterpoint in involving one main theme is the most important or most characteristic device of normal extension.” (BULLIVAN *apud* GROVE, 1980, p.9)

<sup>17</sup> Disponível em:

primeira versão), composta com doze fugas e dois cânones. Nela é possível observar a mestria do compositor em elaborar suas peças com o uso do contraponto, pensando na entrada de cada voz – no caso, quatro vezes – nos planos de espaço e tempo.



Tal plano geométrico-musical aproxima-se do plano lítero-musical composto por Lins para “Pentágono de Hahn”, documentado e arquivado no Instituto de Estudos Brasileiros/ USP. Apesar de seu projeto abarcar cinco vozes, traz também um estudo das entradas de cada uma numa perspectiva espaço-temporal:



Constela em torno dessa técnica a ideia da estrutura operística da narrativa. Porém, não estamos afirmando que a narrativa osmaniana se configura como libreto de drama musical a desenhar a narrativa. Ao contrário, o texto osmaniano é a própria totalidade, por trazer elementos de forte carga dramática, imagética e musical num jogo de linguagem refinado e especializado. Tal empresa corresponde aos teoremas da estética das artes e para prosseguirmos no âmbito dessa discussão, recorreremos, mais uma vez, a Nietzsche, em seu primeiro livro, cuja incursão pela estética das artes passará, essencialmente, pela música.

O filósofo alemão compreende o desenvolvimento da arte, na tragédia grega, “como uma natureza inconsciente ligada aos mais obscuros instintos vitais” (NIETZSCHE, 2007, p. 47). Daí a concepção valorizada pelo autor, da experiência estética como ponto de partida para a reflexão sobre a cultura, e a sua investigação filosófica orientada para a dimensão dionisíaca – aquilo que é associado, por sua vez, à dimensão originária e primordial. Mais adiante, Nietzsche completa que o elemento que fará a manutenção entre os estados propostos é “o coro, que foi propriamente o coração do drama originário”

(NIETZSCHE, 2007, p.47). Para ampliar esta ideia, Haroldo de Paula Júnior propõe:

Para examinar o papel do coro trágico, importante esteja a clara ideia da tensão entre as pulsões apolínea e dionisíaca, bem como a descrição da música propriamente dita nesse contexto: “Os constantes conflito e reconciliação gerados pelas duas divindades do mundo helênico configuram o desenvolvimento da arte trágica. De um lado, tem-se Apolo, o deus da forma. De outro, Dionísio, o deus da arte não figurada, o deus da música dissonante e da embriaguez. Nesse sentido, Nietzsche inicia seu primeiro livro com este esclarecimento: A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio [...] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, aparecem emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática! Apolo e Dionísio coexistem de forma ambivalente. Não obstante, a arte grega e, em especial, a música trágica tacitamente aparecem como diagnóstico contra o racionalismo socrático. (DE PAULA JÚNIOR, 2007, p. 130)

Em Osman Lins, retomando os dois primeiros parágrafos de abertura em “Pentágono de Hahn”, agora, alinhados à expressividade musical, tanto do ponto de vista da técnica contrapontística, como pensando nos aspectos do drama musical que o texto osmaniano pode conter, observemos como, em várias passagens na qual a elefanta Hahn aparece, ou sua música é executada (a “Marcha triunfal”), há um conteúdo destinado a uma espécie de coro, criado à maneira de Lins – o que chamamos de “polifonia osmaniana” –, integrando os elementos estéticos e estruturais da música. Vejamos:

↘ Em diferentes cidades, ↘ eu aqui em Goiana, ↗ eu na Vitória, ↘ assistimos o número de Hahn, e essas duas vezes ↗ foram ↘ são ↘ idênticas, tudo se cumprindo com uma regularidade polida nos ensaios.

↗ Tinha, sempre tive, predileção por essa espécie de animais; embora já contasse quarenta e cinco anos, vibrava ainda ao vê-los. 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 o bicho que suporta o mundo sobre o dorso. Além disso, sabê-los raça tendente a desaparecer

impressionava-me, talvez por ser celibatário. Senhorita Hahn entrava ao som da “Marcha triunfal”, da *Aída*.

↳ Tapete carmesim na testa, tapetes persas no lombo, ¶ aparecia, ↳ surge, ¶ orelhas abanando, as presas faiscantes sob as lâmpadas; ¶ dançava, ↳ dança, ¶ com seu domador, ↳ com o grande general, uma valsa, ↳ trechos do “Danúbio azul”; ¶ juntava, ↳ junta ¶ unia ↳ as patas sobre dois tambores coloridos, erguendo a tromba e girando lentamente, com extremo cuidado, naquele reduzido pedestal, ¶ onde bebia, ↳ onde bebe ¶ onde tomava ↳ um copo de cerveja; ¶ ofertava, ↳ entrega, ¶ oferecia, ↳ a alguém sentado na primeira fila, ¶ um ramalhete de dalias, ↳ três rosas amarelas; ¶ partia, ↳ vai-se, ¶ desaparecia, ↳ pisando o chão com brandura; ¶ tinha-se ↳ tenho ↳ a impressão de que, encontrando um ovo no caminho, ¶ ficaria, ↳ ficará ¶ ficaria ↳ no ar, suspensa, para não quebrá-lo. ↳ Em meu pesadelo, abro a janela: todo o espaço entre as esquadrías é ocupado por uma barreira parda, rugosa e ondulante. Muro levantado em segredo, dissolvendo-se, ameaçando invadir o peitoril, a sala, soterrar-me? Brado: “Hahn!” (LINS, 1994, p. 30-31).

Nesse trecho, há três elementos ou equivalências musicais<sup>18</sup>: 1) a configuração esquemática assemelhando-se ao prelúdio, pois destoante de todo o restante da narrativa; 2) a correspondência dos sinais que representam os personagens com as figuras musicais convencionadas pela escrita musical ocidental – mesmo que de forma estilizada; 3) o brado da personagem ↳, que desempenhará o papel de voz dialogante desse “coro de uma só voz”, mas que traz em si mesmo a potência dionisíaca, posto que esta repousa no arrebatamento.

No próximo trecho, é apresentada uma espécie de enlevo que absorve a personagem ¶, ao despedir-se de Hahn. E esse estado contemplativo, unido à multidão que acompanhava o cortejo, configura-se como força dramática e dialogante do coro. Vejamos:

Desarmado o circo, tudo já seguira de trem ou nos dois velhos caminhões. Só restava Hahn, alegre, à luz da lua. Gente debruçada às janelas, de pé nos bancos do pátio, nos degraus da igreja, nas cornijas, nos fios, nos telhados. Mãos para trás, eu e os da turba, olhos na tromba erguida para a lua cheia. Queríamos saudar a elefanta pela última vez [...]. Havia qualquer coisa de antigo ritual na multidão que marchava lentamente. Alguém cantava a marcha da *Aída*, para nós já familiar. Outras vozes, os

<sup>18</sup> As duas primeiras equivalências podem ser encontradas na dissertação *Organum*.

poucos, juntaram-se àquela voz iniciadora [...] Exclamei com voz rouca: “Adeus, Hahn!” (LINS, 1994, p. 59)

O fato de que a personagem dirige-se diretamente à Hahn, mesmo que em um aceno de despedida, é como se fosse uma espécie de contrato ou acordo no qual as duas partes estão em consonância. Essa curta despedida vai, ainda, configurar-se como uma resposta em mais esse “coro de uma só voz”, de que a simbologia da passagem de Hahn por aquela cidade, e pela existência dessa personagem solitária, foram de fato significativas e a enunciação da despedida é como se fosse uma resposta por toda a representação da passagem de Hahn.

A personagem que utilizará o coro como uma resposta às questões estéticas da arte e, mais propriamente, da linguagem, é  $\ominus$ , representada como um pretense escritor. É com ele que o estabelecimento da forma coro, em seu conceito mais profundo, se realizará:

Todos vão calados seguindo a elefanta, o acompanhamento é como o de um enterro. Pequena orquestra segue a seu lado, os instrumentos baixados. “Ela é um morto – digo com raiva. Vai para o cemitério com as suas próprias patas. Morre em todas as cidades aonde chega”. Vejo-me, eu mesmo, igual a qualquer um daquela multidão, rastejando atrás de coisas defuntas. Como resposta, um dos músicos, de fraque e chapéu-coco, levando à boca um olifante, emite prolongado som, em direção às estrelas. Confuso brado – são centenas, talvez mais de um milhar de acompanhantes – parte da multidão. A orquestra inicia, ligeiramente adulteradas, as primeiras frases da “Marcha triunfal”, da *Aída*. Num contágio, é repetida a música, o motorista do ônibus tenta acompanhá-la com a buzina e o homem do olifante continua indiferente à melodia e ao ritmo, soprando como um possesso. Hahn, tapetes na testa, no dorso, parece animar-se, revestindo-se aos meus olhos de inesgotáveis significações. (LINS, 1994, p. 61-62)

É diante desse cenário, inclusive de retomada da imagem da elefanta como no seu primeiro aparecimento, nos dois primeiros parágrafos de abertura do texto, que a personagem, na configuração do “coro de uma só voz”, abre o projeto estético da própria obra, com a força da palavra, da imagem simbólica e da eloquência da música que permeou todo o texto:

Enterra os mortos. Escreve, não importa como nem o quê. Do passado, senhor que hoje te absorve e trava as suas forças do viver, posse conquistada com o sangue dos teus dias, faz um servo, não mais uma entidade soberana, um parasita. Sejam as

recordações, não renegadas, campo sobre o qual exercerás 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. (LINS, 1994, p. 62)

Osman Lins é fazedor de belezas. Unifica diferentes universos de linguagem na busca por se colocar como um escritor que educa por meio da arte, que leva ao seu leitor um projeto político travestido de projeto estético, por meio de um projeto poético. Realiza no texto literário o que Nietzsche (2007, p. 51) propõe ao pensar o coro helênico: “a arte o salva e, mediante a arte, a vida o recupera”. Tudo coexistindo no diálogo da correspondência entre as artes, na qual a harmonia é o maior dos atributos.

É possível aproximar “Pentágono de Hahn” e a “Marcha triunfal” da *Aída* quanto aos recursos estéticos utilizados em ambas as composições, especialmente no que tange à instauração de um *status* musical peculiar. Quanto à narrativa de Lins, retirando a composição de Verdi de simples elemento sonoro, e quanto à obra de Verdi, dando protagonismo à orquestra, como afirma Otto Maria Carpeaux:

Em *Aída* (1817), a síntese de melodia italiana é de um exotismo discreto que só fortalece os contornos da invenção melódica, [...] é conseguida através do novo papel, quase sinfônico, da orquestra, que deixa de ser mero instrumento de acompanhamento das árias e duetos para tornar-se a base do acontecimento musical no palco (CARPEAUX, 1968, p.229-230).

Há, ainda, a possibilidade de outras aproximações entre essas obras dos dois artistas, separadas por mais de um século. Lins apresenta ao leitor personagens vulgares, cenas cotidianas, angústias humanas trespassadas e transformadas pela beleza incomum de um animal de circo que dança com uma orquestrinha mambembe uma composição musical erudita. Tudo parece fora de lugar, em estado de caos, mesmo que, estranhamente, faça sentido para as personagens envolvidas, que têm suas vidas reordenadas justamente por esse improvável acontecimento. Por sua vez, Verdi “simpatiza com personagens que são vítimas, humilhados e ofendidos e entre eles está *Aída*” (CARPEAUX, 1968, p.232). Em outras composições anteriores a esta ópera, “colocou no centro de

*Rigoletto* um corcunda. Em *La Traviata*, a heroína é uma prostituta e usam-se, pela primeira vez na história da ópera, trajes modernos, contemporâneos, no palco” (CARPEAUX, 1968, p. 232). A isso foi chamado o realismo de Verdi. Cada um à sua maneira, ou, à maneira que cada modelo artístico pode admitir, Osman Lins e Giuseppe Verdi instauraram novas figurações e composições em favor de suas necessidades estilísticas e estéticas.

A Literatura – a arte da palavra, o texto – é a perspectiva máxima desta análise, porém, um tecido narrativo perpassa por inúmeros diálogos entre textos e outras linguagens, por estarem todos imantados pela força reveladora e transformadora que é a própria arte. Isto posto, retomamos a ideia de que em Osman Lins a música é um desses elementos chave, especialmente a partir da obra *Nove novena*, e por isso, acorremos, mais uma vez, a Nietzsche e ao seu olhar sobre o espectro que abrange as relações da música:

Tal é a razão por que é impossível à linguagem esgotar o simbolismo universal da música, porque a música é a expressão simbólica do antagonismo e da dor universal [...]. Todas as aparências não são mais do que símbolos, por isso é que a “linguagem”, órgão e símbolo das aparências, nunca pôde e nunca poderá exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser; pelo contrário, quando se propõe a imitar a música, a linguagem apenas representa algo de exterior; toda a eloquência lírica se mostra incapaz de penetrar no significado mais profundo da música (NIETZSCHE, 2007, p. 47).

É certo que o filósofo alemão referia-se ao universo particular das óperas, dos dramas musicais, especialmente, pela sua proposição de que essa natureza artística está intimamente ligada aos mitos e estes, essencialmente, relacionados ao nascimento da tragédia que, por sua vez, originou o coro.

Em sua teoria, Nietzsche faz uma analogia entre o coro helênico e o espectador comum e as relações que permeiam o artifício no qual se constitui a arte e propõe uma reflexão sobre o espectador ideal, entre aquele público esteta, que compreende a obra de arte como um objeto contemplativo e aquele que se deixa afetar empiricamente e considera o espetáculo artístico como um tipo de existência real. Tal reflexão remete-nos à preocupação de Lins quanto ao leitor ideal.

Em verdade, Osman Lins apresenta-nos duas instâncias: a primeira, do texto; a segunda, do leitor. Analisemos essa questão ainda em “Pentágono de

Hahn”. Temos ali cinco focos narrativos, colocados de maneira estática, certo modo fixo, a derramar o olhar sobre Hahn e refletir sobre os efeitos desse encontro sobre suas vidas, o que tornaria cada um desse personagem em primeira pessoa, um espectador à maneira a qual colocou Nietzsche: aquele que se deixa afetar pela realização artística. Para prosseguirmos na análise, vejamos alguns aspectos simbólicos de Hahn.

Encontrar Hahn em uma pequena cidade interiorana impulsiona as subsequentes ações das personagens, que fazem do contato com aquele animal uma experiência particular e única. Assim também é para o fruidor de “Pentágono de Hahn” que, na medida em que avança em cada arranjo composicional, desfaz o nó dos laços para tecer novos motivos, com a rede que o captura, a começar pela forma geométrica do pentágono, que conduz às simbologias ligadas à harmonia do universo e a um fim seguido de um eterno recomeço, com Hahn como “centro de atração naquele pequeno e venturoso universo” (LINS, 1994, p.44-45). É conferido à elefanta um estatuto de responsabilidade pela morte-renascimento<sup>19</sup> das personagens. Como agente condutor de um percurso de autoconhecimento e revelação, Lins escolhe uma personagem que, pela própria condição, é impedida de proferir palavra que pudesse romper de alguma forma o estado de vigília íntima dos cinco envolvidos, nesse sentido, “Pentágono de Hahn” aproxima-se de “Um ponto no círculo” pela instauração estética do silêncio.

A música é composta por sons e silêncios. E, na escritura musical de “Pentágono de Hahn”, além das personagens representadas pelos sinais impronunciáveis, a elefanta se configurará como o silêncio maior, representativo de todas as transformações que gestam em cada núcleo narrativo. Para romper os atavismos a que se prende cada uma das personagens, Hahn tornar-se-á um *solo* musical, um réquiem sobre o passado morto que deixarão para trás, para que vivam plenas, renascidas, as cinco vozes do pentágono.

Etimologicamente, a palavra “réquiem” deriva do latim *requiem*, que tem como significado “repouso”, “descanso”. Em música, é uma composição sobre o texto litúrgico da missa dos mortos, cujo introito começa com as palavras latinas *requiem aeternam* (repouso eterno). Lins não construiu “Pentágono de Hahn” como um texto votivo, mas o silêncio de Hahn, por musical e simbólico, desperta

---

<sup>19</sup> Ver dissertação de mestrado *Organum: a escritura musical em “Pentágono de Hahn”* (BORGES, 2015).

nas personagens o desejo latente de re-viver, ressignificar suas vidas, enterrando o passado.

Falar de Hahn é falar também de silêncio. A elefanta de circo é significada pelas personagens, vistas pelos transeuntes, admirada pelos grupos de pessoas que se aglomeram em torno dela que, em seu silêncio animal, reina absoluta nos poucos dias em que passa pela cidade. É lembrada pela personagem autodenominado celibatário como “Senhorita Hahn” (LINS, 1994, p.34); invocada como representação da personagem ↙, quando esta assina a carta de despedida a Bartolomeu: “Tua...Hahn” (LINS, 1994, p.61); usada por Nassi Latif para enfatizar a velhice e decadência de Helônia e sua irmã, ||: “Junto de vocês, Senhorita Hahn é uma criança.” (LINS, 1994, p.49); tem seu espetáculo relegado “por um momento, a plano secundário” (LINS, 1994, p.52), em disputa de atenções com as diferentes e agitadas pandorgas que encantam a personagem ↓; e, para a personagem ⊖, Hahn, bicho domado, é comparada às palavras que, “soltas no limbo, sós ou em bando, em estado selvagem, são potestades inúteis” (LINS, 1994, p.34). Hahn apenas segue.

A pesquisadora Bernardina Leal afirma que o silêncio da elefanta significa os procedimentos inovadores da escrita osmaniana, diante da relação palavra-signo-escritura e, por meio de tal sistema conduzir às inúmeras interrogações que o texto pode suscitar:

Chegar a Hahn por meio de seu silêncio apresenta-se, então, como desafiante percurso. O que se inscreve no silêncio de Hahn? O que o silêncio inscreve? A inscrição silente de Hahn no pentágono osmaniano parece colocar em questão a própria ficcionalidade da escrita, bem como os modos interrogativos de utilização das técnicas narrativas. Afinal, o que escapa ao dito? (LEAL, 2014, p. 400)

Metaforicamente, o silêncio maior é o silêncio da morte. Essa simbologia de Hahn pode ser reafirmada quando buscamos os possíveis significados para tal nome. De acordo com o dicionário de sânscrito, a palavra “han”, admite as seguintes acepções: “algo que leva à morte”, “movimento”. Em alemão, é a tradução para “galo”, um animal que está ligado ao despertar de um novo dia,

uma nova vida que se inicia. A união desses significados nos leva à nossa teoria de morte-renascimento das cinco personagens do pentágono.

A partir das considerações feitas sobre as possibilidades simbólicas da elefanta, especialmente aquelas ligadas às representações da morte, é possível lançar um olhar para Hahn, do ponto de vista da música e, assim, buscar mais uma referência: o réquiem.

Como em uma rede, urdida e ornada pela palavra, Osman Lins tece conteúdos simbólicos, míticos, literários e musicais, de modo a ressignificar sua própria escrita, criando um novo fazer estético, descerrando as fronteiras entre as artes. Exercitando novas técnicas que experimentou em todo *Nove, novena*, como um ensaio para os projetos posteriores, Lins criou uma semelhança estrutural entre linguagens artísticas, respeitando os domínios de cada uma, por um lado, e engendrando uma poética única, que caracterizaria suas obras da fase que denominou como plenitude.

Retomando a ideia do coro helênico de Nietzsche no texto osmaniano que analisamos até aqui, as personagens, que se fazem coro na passagem de Hahn, se constituem como aqueles que se deixam envolver com o objeto artístico. Tomando, agora, o leitor osmaniano como segunda instância colocada pelo autor, aquele, por sua vez, se constitui como o observador esteta. E, com respeito a isso, Osman Lins, em seu processo criativo, coloca-se equiparado ao seu leitor, acredita e confia nele. Por isso, coloca:

Sendo um homem como os outros, feito da mesma carne dos outros e imerso até os ossos nos mesmos problemas que envolvem meus semelhantes, penso que me é impossível, desde que o faça honestamente, escrever algo que eles sejam incapazes de entender. Considero-os, com o mais fundo respeito, substancialmente iguais a mim. E meu respeito por eles é que me faz enfrentar todas as dificuldades da criação. Tenho de oferecer-lhes o melhor de mim mesmo, o que há de mais puro, de mais original, de mais grave em mim. E nunca, em nenhuma hipótese, as sobras do meu espírito. (LINS, 1979, p. 138)

Dessa maneira, coexiste uma espécie de afinação poética, pactual, tácita, entre escritor e leitor. Busca, transição e plenitude do texto são caminhos compartilhados que, mesmo, a saber, resultado de experiências estéticas, não se passará incólume por elas. Ainda que na consciência de se estar diante de um

*status* literário o leitor, como coro dialogante do texto, replicará essa experiência no contato com a vida, para a qual não voltará o mesmo.

Vimos, até o momento, como alguns elementos musicais são constituídos por Osman Lins em seu texto, afinando sua poética de modo a engendrar novos modelos para a sua própria fatura literária. Em uma das muitas entrevistas concedidas, Osman Lins fala de suas influências literárias e tece comparações acerca das diferenças entre sua poética e a de escritores consagrados da literatura brasileira. Um ponto interessante e relevante para a nossa pesquisa é quando o autor comenta sobre como abriu seu próprio caminho estético:

Hoje em dia é muito difícil estabelecer correntes precisas. Cada escritor de certo nível é um caso isolado: Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Clarisse Lispector e outros que posso estar esquecendo. Só que Guimarães Rosa centrava sua obra na sintaxe e no léxico, enquanto eu centro a minha na estrutura. (LINS, 1979, p.173)

Buscamos a referência sobre estrutura para justificar a ideia de estrutura musical presente em “Pentágono de Hahn”. E em se tratando de estrutura musical, é condição *sine qua non* tratar sobre o tempo. Abordar a instância temporal na ficção osmaniana requer um afastamento da referência fenomenológica do tempo, processo que se torna difícil, visto que o autor fornece elementos de espacialidade que, automaticamente, levam o leitor a procurar uma referência também no tempo cronológico.

Lins inicia a narrativa referindo-se a duas cidades do sertão pernambucano, Goiana e Vitória, esta última, sua cidade natal. Porém, os narradores personagens, fundidos em um único enunciado, quebram a linearidade espaço-tempo e criam uma outra realidade temporal. A narração em primeira pessoa, presente em todos os núcleos, permite ao leitor acompanhar o que acontece com as personagens e auscultar as implicações de seu passado no presente, por meio de suas reflexões, pois é a partir de seu olhar que é dado ao leitor ver todas as coisas. Isso é o que Jean Pouillon chama de “visão com”, uma forma de narrativa na qual “[...] só raramente poderemos ver as coisas segundo uma ordem lógica e temporal” (1974, p. 103). Em “Pentágono de Hahn”, a personagem que narra não é central, é um dos pontos de vista. É, sim, protagonista de sua própria história e, somente nessa medida, é que protagoniza alguma coisa. Há cinco protagonistas e sabemos o que acontece com cada um

deles, “mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém” (POUILLON, 1974, p.54). Isso faz com que o leitor veja os demais personagens e situações a partir de suas próprias perspectivas.

No trecho que denominamos prelúdio, tem-se dois personagens narrando o mesmo fato em tempos verbais diferentes. O discurso no imperfeito, enunciado pelo personagem ¶, serve de exemplo para a afirmação de Pouillon sobre o uso dessa forma verbal nas narrativas:

É este, com efeito, o verdadeiro sentido romanesco do imperfeito: não se trata de um sentido temporal mas, por assim dizer, de um sentido espacial; [...] Não quer isto dizer que a ação esteja passada, pois o que se pretende é, pelo contrário, fazer-nos assistir à mesma: significa que ela está diante de nós, à distância, sendo justamente por isto que podemos presenciá-la (POUILLON, 1974, p. 115).

O fato de a personagem ↓ narrar o mesmo acontecimento que a personagem ¶, mas no tempo presente, causa a descronologização, que induz o leitor a fazer uma leitura de que os dois sinais representam a mesma personagem em tempos diferentes. Ademais, o aspecto da ubiquidade em *Nove, novena* foi analisado por Sandra Nitrini, que afirma ser Mendonça, da narrativa “Noivado” (oitava narrativa de *Nove, novena*), a única personagem representante desse tipo de construção de foco narrativo na obra.

Como já foi dito, em “Pentágono de Hahn”, nenhum dos personagens está em maior evidência que outro. Mas é possível antecipar, de acordo com Nitrini, sob o ponto de vista do tempo da narrativa, que os núcleos personagens poderiam ser divididos,

grosso modo, em dois grupos: o primeiro, caracterizado pela narrativa no passado, compreende-se os módulos emitidos por ||, a velha de sessenta e três anos e por ¶, o solteirão de quarenta e cinco anos. O segundo grupo reuniria as três micronarrativas restantes, cujo modo de narrar gira em torno do presente, apesar de os segmentos discursivos no passado entrarem na dinâmica do texto, mas sempre em função do presente. (NITRINI, 1987, p. 117)

Repartir as micronarrativas em dois tempos verbais deixou Hahn à margem. Isso porque a elefanta não se apresenta como um núcleo-personagem,

nem mesmo o circo do qual ela faz parte se configura como tal. Ela aparece citada pelas demais personagens, impregnando cada núcleo com uma atmosfera epifânica que faz emergir do texto um outro nível de tempo. Etimologicamente, o termo epifania deriva do grego *epipháneia*, e tem como sentido “aparição” ou “manifestação” de qualquer divindade. Assim, o que chamamos de atmosfera epifânica no texto está ligado a uma matéria transcendente manifestada por Hahn e que é experimentada pelas cinco personagens, após o encontro com a elefanta. Na descrição em que a personagem autodenominada um celibatário faz de Hahn, esta, gradativamente, abandona a condição de um simples exemplar da espécie animal para se transformar em evocação de uma representação mítica, que é desfeita logo em seguida:

¶ Tinha, sempre tive, predileção por essa espécie de animais; embora já contasse quarenta e cinco anos, vibrava ainda ao vê-los. 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 disso, sabê-los raça tendente a desaparecer impressionava-me, talvez por ser celibatário. Senhorita Hahn entrava ao som da “Marcha triunfal”, da Aída. (LINS, 1994, p.30)

A imagem mental do primitivo desenho de um elefante, seguida da sofisticada impressão no metal das moedas, juntamente com os vocábulos “reis” e “deuses” criam uma linha ascendente de significados, que se desfaz abruptamente pela escolha dos vocábulos bicho e raça, interrompendo a possibilidade de chegar a uma imagem simbólica do elefante, ao situá-lo, biologicamente, como uma espécie animal. Tais significações e interpretações aparecem em todas as micronarrativas, de acordo com a perspectiva de cada personagem, gerando um intrincado jogo de hierarquização interna entre as “notas” dominantes, sustentado pela tensão criada pela aura inexplicavelmente mítica de Hahn; e as tônicas, sensação de repouso oferecida pela escolha da personagem pelo celibato que, fatalmente, impedirá que tenha descendentes.

A descrição é um dos recursos muito utilizados por Osman Lins para configurar uma descronologização, comum nas narrativas de *Nove, novena*. De acordo com Sandra Nitrini, “à descronologização e à atemporalização das estruturas narrativas contrapõe-se a duração do texto que se impõe como texto”

(NITRINI, 1987, p. 121). A alternância e a justaposição de vozes narrativas no interior de um mesmo parágrafo, assim como a construção do texto em vozes narrativas independentes, apresentadas em blocos intercalados, são elementos que suspendem o tempo cronológico, evidenciando um outro tempo, digamos, intemporal.

Outro dado que sugere o deslocamento do tempo histórico e cronológico para um tempo fora do tempo é a apresentação do espaço no qual Hahn aparece: o picadeiro de um circo. Comumente, esses espaços costumam ter a forma circular, e remetem ao tempo mítico que, para Mircea Eliade, é o tempo sagrado, fora de uma situação histórica. O círculo admite significados como o de unidade, perfeição, organicidade e totalidade, etc. Hahn, colocada no centro desse espaço circular identifica-se com simbolismo de Ganesha, deus hindu das ciências e das letras, que tem corpo de homem — representando o microcosmo, a manifestação — e cabeça de elefante— representação do macrocosmo. Iniciar a narrativa evocando tais imagens prefigura o simbolismo da repetição de um mito cosmogônico que, nas culturas arcaicas, “tinha como objetivo a abolição do Tempo decorrido e o reinício de uma nova existência. [...] ‘volver atrás’ e reintegrar-se ao Grande-Um primordial” (ELIADE, 2011, p.81-82).

No decorrer da narração de um mito, o tempo individual e histórico do narrador, e também da audiência, é rompido. Isso configura uma atualização do Grande Tempo Mítico. De posse de todos esses conteúdos simbólicos, o espetáculo de Hahn, com sua dança calculada e ensaiada, narrada em circunstâncias temporais que confundem o leitor, é tomado pela dimensão sagrada do atemporal e a narrativa segue iluminada de possíveis dimensões de realidades, criando, de acordo com Odalice de Castro Silva (2011, p.146), “um enigma, o das relações do homem com o cosmos, transformado em discurso, integrando em si, quem escreve e quem interpreta”. Essas considerações de Silva perfilam-se ao ideal estético osmaniano de criar, pela palavra, um novo estatuto poético.

O campo semântico do prelúdio de “Pentágono de Hahn” contribui para situar a narrativa nesse lugar *in illo tempore*, onde o prosaísmo da vida interiorana é subitamente modulado por estados epifânicos e, a partir daí, as personagens empreendem um percurso de des-ocultação de si mesmas, enfrentando verdades escamoteadas ao longo de suas existências.

Do ponto de vista da instância narrativa, a descrição do espetáculo de Hahn, nas circunstâncias peculiares em que é narrado, é tida por Nitrini como um exemplo da forma como se constituem as instâncias narrativas em *Nove, novena*, deslocando os limites temporais e espaciais. A autora afirma que as duas personagens narradoras

mostram-se como peças utilizadas pela instância narrativa profunda para compor um texto único que – unindo narradores, situados espacial e temporariamente distantes, como emissores de um mesmo discurso – procura quebrar os limites espaciais e temporais fenomenológicos. O rompimento de tais limites coaduna-se perfeitamente com o tema da identidade do espetáculo de Hahn, através dos tempos e espaços (NITRINI, 1987, p.178).

A suspensão do tempo configura-se, então, como um recurso literário do qual Lins fez uso como modo de dar à personagem um instante de consciência plena, à espreita de uma descoberta pessoal e intransferível, que traz como espectador único o leitor.

No livro *Música, cérebro e êxtase* (1998) são abordados aspectos da psicoacústica que podem iluminar os conceitos sobre tempo em “Pentágono de Hahn”. Robert Jourdain, pianista e compositor, esclarece que a mecânica da percepção musical está diretamente relacionada ao tempo, ao modo como o cérebro percebe as estruturas musicais e afirma que, possivelmente,

nenhum aspecto do desempenho musical provoque tanta discórdia. Os solistas discutem com os maestros sobre o tempo adequado. Os estudantes discutem com os professores. Músicos de conjunto discutem entre si. E os críticos de música discutem com todo mundo. (JOURDAIN, 1998, p. 190)

Sua afirmação sugere que não há uma unanimidade na forma de perceber o tempo na música, muito embora os valores relativos de cada figura musical, as marcas que orientam as relações entre uma composição sejam dadas, conhecidas e representadas graficamente na partitura. As controvérsias acerca do assunto deixam margem à interpretação do sistema polifônico de Lins.

Perceber os contornos da imagem sonora que emana do texto, do sistema “Pentágono de Hahn”, é um exercício sinestésico, que pode ser encarado como um presente dado pelo autor aos seus leitores. Lins não revela todas as

interconexões que permitem descortinar a sua obra. Sutilmente, sugere novas reflexões e diálogos que podem ser considerados a partir da relação de correspondência entre a tarefa investigativa e de deleite pessoal do leitor.

As duas narrativas que serão analisadas a seguir apresentam como traço comum e primeiro, em relação às duas anteriores, o fato de as personagens serem nomeadas. Essa mudança, digamos, estrutural, fará com que emerja das análises outras perspectivas e olhares, porém, guardando em comum o viés da polifonia barroca que as mantém em sutil unidade com o projeto da obra como um todo.

### 3. MÚSICA PROGRAMÁTICA OU: a obra literária configurando sua própria teoria

*A obra, essa entidade para nós concreta, imediata, não fria e distante matéria de análise, e sim resultado de um esforço total de nosso ser, de uma luta exaustiva em muitas frentes.*

Osman Lins

As duas narrativas que serão tratadas neste capítulo têm como característica comum, do ponto de vista da musicalidade, uma espécie de anunciação das estruturas que comporão os textos logo a partir dos títulos: apresentação do *status* barroco do texto e aproximação com as composições ao estilo da música programática. O artifício parece remeter à ideia de que o escritor dá o tom de sua pretensão e demonstra o modo de execução na própria totalidade do texto.

Para adentrarmos na tradição musical do barroco recorreremos à obra *História da música ocidental* (2014), onde lemos:

O uso do termo *barroco* para circunscrever a música de 1600 a 1750 sugere que os historiadores encontram uma certa semelhança entre os atributos dessa música e os da arquitetura, pintura, literatura e talvez mesmo da ciência e filosofia coevas. Somos tentados a crer que existe, de facto, uma relação estreita – e não só no século XVII, mas em todas as épocas – entre a música e as outras atividades criadoras do homem, que a música produzida numa determinada época não pode deixar de refletir de forma adequada à sua natureza própria as mesmas concepções e as mesmas tendências que se exprimem nas outras artes contemporâneas (GROUT e PALISCA, 2014, p. 308).

Interessante notar – de acordo com a citação anterior – que o barroco, como escola artística, encontra-se impregnado de conteúdos limítrofes entreartes. Tal fator nos leva a pensar que nada mais adequado para a construção de um texto que se pretende permeado por diferentes linguagens artísticas do que estar configurado em atmosfera barroca. A isso podemos chamar coerência estética, cálculo, precisão – feixes indissociáveis da pena osmaniana.

A música programática ou música descritiva, como veremos adiante neste capítulo, principia a ecoar no período renascentista, passa pelo barroco e chega

ao romantismo, sendo a Sinfonia *Pastoral*, de Beethoven, um de seus exemplos. Assim, temos duas narrativas circunscritas em uma mesma clave de intenções.

### 3.1. “Conto barroco ou unidade tripartita”

Os espaços onde se desenrolam a história, Congonhas ou Ouro Preto ou Tiradentes, cidades reconhecidamente representantes do barroco brasileiro, inserem imediatamente o leitor na atmosfera do conto. Na sexta narrativa de *Nove, novena* é a conjunção alternativa “ou” que se fará elemento estruturante dos quadros de imagens nos quais o narrador, um assassino por profissão, engendra sua teia em ações que o levam à próxima vítima. Os motivos que o conduzem ao encaço de José Gervásio são ignorados, mas é ao longo desse percurso que é dado ao leitor conhecer traços da personalidade desse homem jurado de morte. Além da pretensa vítima, mais duas personagens constelam em torno do assassino. A primeira, uma mulher negra, engravidada por José Gervásio, o qual não ousou sequer conhecer esse filho, mesmo morando nas proximidades. Esse fato gera uma mágoa na mulher abandonada só com o filho, o que a leva a entregar o homem procurado ao assassino em troca de uma paga em dinheiro. A outra personagem com quem o assassino se vê obrigado a lidar é o pai de José Gervásio, que se oferece em sacrifício no lugar do filho. Esse elenco de personagens está distribuído em espaços distintos, nos quais cada um deles trará uma ornamentação barroquizante, porém, com traços específicos que delineiam, em certo grau, o perfil psicológico das personagens.

Sobre o aspecto espacial em Osman Lins, a pesquisadora Márcia Rejany Mendonça, na tese *Representações do espaço nas narrativas ficcionais de Osman Lins*, categoriza os espaços das narrativas de Lins a partir da técnica cinematográfica da montagem. Desse modo, os espaços são divididos em: justapostos, sobrepostos e complementares. Assim, com base em *A linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin, Mendonça observa que a montagem pode ser

ideológica, metafórica, poética, alegórica, intelectual, rítmica, formal, paralela, entre outras. Tais variedades demonstram que a montagem adquire o perfil do conteúdo semântico que a obra deseja expressar, podendo, para isso, subverter a ordem temporal e espacial da narrativa. (MENDONÇA, 2008, p. 123, rodapé)

Dessa forma, concordamos com a pesquisadora que na narrativa “Conto barroco ou unidade tripartita” é possível encontrar os três tipos de espaços, que estarão configurados a partir da conjunção “ou”, pelo seu aspecto de alternativa ou de exclusão. Ainda de acordo com Mendonça, “a forma como esses espaços se organizam não tem mais a ver com a representação fiel do espaço como uma unidade coerente, mas sim com a representação de espaços múltiplos e simultâneos” (MENDONÇA, 2008, p. 124).

Tomando de empréstimo o aspecto da montagem observada pela pesquisadora, observa-se que cada cidade dada como alternativa de foco narrativo trará um espectro de emoções e ritmos diferentes para a personagem narradora, especialmente relacionadas às formas e estilos barrocos.

Na cidade de Congonhas o silêncio expande-se como pausa estética grandiloquente a anunciar os acordes dramáticos, no lusco-fusco da tarde que se finda, do gesto que denuncia a vítima ao seu algoz:

Venci a escarpada ladeira de Congonhas, cheia de Cristos e apóstolos imóveis, de bodes inquietos, de cabras indiferentes, estou no adro, à roxa luz do poente, no meio dos profetas e dos poucos bichos – o leão dominado, a miúda baleia – fitando essas pesadas folhas de arenito com frases em latim, essas mãos desarmadas e cheias de poder, esses olhos vazios. A mulher, agora de vestido branco, meio oculta no manto de Naúm, espera por José Gervásio, que dentro em pouco chegará à igreja. Junto às alpercatas de Baruch, braços cruzados, observo a ladeira pela qual virá minha vítima. Nada escuto. No silêncio, a traição se prepara pela mão da negra. Haverá de mostrar-me: “Este é o homem” [...]. (LINS, 1994, p. 120)

A sombra da morte, que está sempre à espreita nesta narrativa, alcança um equilíbrio peso-leveza pelos contornos poéticos dados por Lins, suavizando a força da violência contida em instantes antes de anunciado assassinato. O leitor prepara-se para o golpe, porém, o narrador não o anuncia, antes, cria um novo espaço, agora em Ouro Preto, interposto pela conjunção alternativa. O relato que se segue é o de um cortejo fúnebre, onde se encontram a negra e a vítima lado a lado. Percepções de sons de sinos e vozes, temperatura, odores e cores imantam-se em um efeito sinestésico, inserindo o leitor em uma atmosfera de movimento que se opõe à forma estática da cena narrada na primeira cidade.

Na cidade de Tiradentes, o silêncio é invadido por sons sorrateiros, que inundam os ambientes como murmúrios ouvidos em uma capela vazia. O mau agouro é simbolizado pela imagem de um padre que “odiava a cidade e que chegou a aspergir as imagens com sal, para estragar as pinturas” (LINS, 1994, p. 121). Essa espécie de insinuação da degradação humana trazida pelo espectro da morte, tanto de quem falecerá quanto de por quem a engendra, impõe ao leitor uma tensão que se adensa a medida que avança nos espaços das cidades, que são construídas como se fossem também personagens, com seus recônditos e profundezas sugeridos pelos elementos que as compõem, intensificados pelas características próprias ao barroco.

Sobre as categorias de espaço criadas por Mendonça, na narrativa de que tratamos, as cidades configuram-se como espaços justapostos, visto que são “colocadas num mesmo plano, uma ao lado da outra, pois a opção de uma escolha fica sob a responsabilidade do leitor” (MENDONÇA, 2008, p.207). A categoria de sobreposição, de acordo com a pesquisadora, será dada pelo ciclo de repetição de elementos que tornarão a tripartição feita pelo autor uma circularidade. Já o espaço complementar será dado pela repetição de um episódio em retomada, com acréscimo de novos elementos.

Osman Lins segue com o jogo da tripartição também para a cena na qual será consumada a morte, surpreendendo o leitor desavisado. Seguem as alternativas:

[...] Sob a pequena capota, na mira do meu revólver, o vulto segura as rédeas. Pára, risca um fósforo. Viso a cabeça, creio haver realizado bem minha tarefa: o fósforo apagou-se, o vulto se debruça, vai caindo aos poucos, suas pernas ficam embaraçadas no estribo do carro. O cavalo permanece imóvel, todos os insetos impassíveis e nenhuma porta se entreabre, janela alguma. Vejo que matei a negra, sempre hesitante e suas opções, vítima da indefinição que em si mesma era um erro e que também me induziu a esse engano (Lins, 1994, p. 134).

Ou:

[...] Vem o cavalo, que é negro – e claro de luar – arrastando a aranha com seu dono. Abrigando-me na sombra, fico imóvel, olhando o animal, o carro e o homem; eu, porém, avanço e, antes que o cavalo, chicoteado, ponha-se a galope, salto dentro da aranha e cumpro meu dever. Da rua, a arma inútil na mão, vejo o

triste veículo afastar-se, escuto um grito abafado por entre o barulho das rodas e das ferraduras, vejo quando salto, salto e volto para mim, enquanto a aranha desfila pelas ruas, com seu passageiro esfaqueado (LINS, 1994, p.135).

Ou:

[...] 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 para mim. Tiro o revólver, aponto ao coração. *Não permitir o mínimo diálogo. Eliminar depressa a vítima. Não consentir-lhe, em nenhuma hipótese, romper a distância que me resguarda as artimanhas.* Baixo a arma: não é quem eu procuro. – Vim no lugar dele. Me deixe morrer no lugar do meu filho. 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 e 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, 1994, p. 136, grifos do autor)

Nas três passagens citadas há uma profusão de imagens simbólicas que o próprio nome do conto anuncia como conteúdo barroco. Mas a aspereza da temática da morte e toda a violência nela contida afastam, de pronto, a versão angelical e santificada comumente encontrada na memória mais mediata quando se refere ao termo barroco.

É de uma natureza de profunda angústia que nasce e se infiltra nas produções artísticas o barroco de seus primeiros tempos. A intensidade e acentos do barroco suplantam a sutileza da tradição renascentista com a ascensão de um estado absolutista beligerante nas lutas da Contrarreforma. Essa agitação das primeiras manifestações desse período tentou alcançar uma popularidade no sentido de atingir as multidões e frear a adesão ao protestantismo. Tal força, já trazia em si mesma uma contradição e ambiguidade de energias: pregava uma espiritualidade por meio de uma arte muito naturalista, apelando para uma sensualidade visual brutal e dramática, como forma de atingir mais drasticamente sentimentos de piedade e devoção.

O processo de transição da Baixa Idade Média para a Modernidade, entre os séculos XIV até o XVI, traz uma convulsão de acontecimentos históricos aos

quais incidem diretamente na construção do imaginário da literatura e na construção de imagens sobre o próprio Barroco, gerando um ar provocativo em alguns pintores que acabam por produzirem determinadas obras as quais expressam na força das expressões naturalistas a violência simbólica da implantação do Barroco. Sobre esse aspecto, Walter Benjamin considera que

à luz de uma crítica estilística séria, à qual não é permitido ocupar-se o todo a não ser através da sua determinabilidade com base no pormenor, os traços estranhos ao Renascimento, para não dizer já barrocos, surgem por toda parte, da língua e dos comportamentos das figuras até à concepção cênica e à escolha dos assuntos. Ao mesmo tempo, é reveladora, [...] a ênfase colocada nos textos tradicionais da poética, para permitir a interpretação barroca, do mesmo modo que a fidelidade a essa poética servia melhor as intenções do Barroco do que a revolta contra elas. (BENJAMIN, 2013, p. 52)

Vê-se, portanto, que o Barroco, como projeto ideológico, em seus primeiros anos, utiliza-se de métodos que continham uma potência de agressividade travestida pelo véu do discurso da fé religiosa. Lins parece recorrer a essa pulsão quando arma a narrativa de elementos que remetem, em certo grau, às censuras sofridas no plano das ciências e da filosofia.

A esse respeito, encontramos a descrição do assassino, quando em Congonhas, que diz esperar por sua vítima “junto às alpercatas de Baruch” (LINS, 1994, p.120). Baruch configura duas referências, situadas em um período histórico aproximado, ainda abarcado pelo Barroco. O primeiro, referência direta à estátua do profeta Baruque, talhada em pedra-sabão por Aleijadinho, e que é parte da obra *Os doze profetas*, disposta à frente da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais. Amós, Abdias, Jonas, Isaías, Daniel, Jeremias, Oseias, Ezequiel, Joel, Habacuque e Naum são todos profetas do Antigo Testamento, excetuando-se um, Baruque, que teve seus textos reconhecidos como “inspirados” por uma ordem divina, sendo incluídos no Cânon Bíblico, mesmo não sendo assumidos por grupos do Protestantismo.

A segunda referência é a Baruch Spinoza (1632-1677), filósofo racionalista, considerado fundador do criticismo bíblico, tendo sido punido com a excomunhão, por seus postulados em defesa de uma leitura alegorizada da bíblia e demais posturas críticas a respeito dos conteúdos filosóficos. Assim como Galileu Galilei (1564-1642), sua família foi perseguida pelo tribunal da Santa

Inquisição, fazendo com que esses importantes personagens para o desenvolvimento científico e filosófico, tivessem que planejar artimanhas para resguardarem a própria vida.

Em face disso, percebe-se que o conteúdo dramático atingido nesse conto parece trazer consigo esse impulso do grotesco em cruzamento com a força da palavra poética. Quando Lins descreve as imagens de cristos e santos dispostos nas ruas de Congonhas, com seus “olhos vazios” e “mãos desarmadas e cheias de poder” (LINS, 1994, p. 120), cria uma camada de violência implícita, que antecipa o gesto do real motivo da presença do narrador naquela localidade. O contraponto da cruza das imagens estará no alvo vestido branco que cobre o corpo da negra, porém, esta incorpora ali o papel de Judas, indicando a vítima ao seu algoz.

A negra, aliás, e os espaços que ela ocupa, personificam toda a dualidade e força imagética do barroco:

Nua, no leito, os joelhos redondos para cima, pernas abertas, o braço esquerdo em repouso ao lado dos quadris, a mão direita presa ao gradil recurvo da cama, a colcha de chitão com desenhos de papoulas, palmas entrançadas e grandes magnólias ocultando o sexo e subindo à altura do seu ombro direito, lembra, com o redondo umbigo e os ombros achatados, a atitude de um anjo que vi não me recordo onde, erguendo um cálice (LINS, 1994, p. 122).

O anjo ao qual o narrador se refere semelha-se à escultura de Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho (1730-1814), artista ícone do tardio barroco brasileiro. A peça escultural encontra-se na cidade de Congonhas e é parte dos elementos que representam a Via-Sacra. A peça do anjo, especificamente, está situada na dramatização do horto das oliveiras, no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos:



O narrador prossegue na descrição do espaço onde a mulher e o assassino conjugam-se sexualmente, acrescentando nuances de claro-escuro e imagens de natureza-morta:

[...] Sobre a cômoda, um abajur cor de lodo, firme entre as garras de um pequeno dragão, a lâmpada acesa azinhavra seu corpo. Junto do abajur, uma fruteira de plástico azulada, imitando vidro, com bananas, laranjas e dois limões quase brancos, brilhantes como ovos. Acima da cômoda, várias borboletas de asas abertas e besouros de cor, espetados num quadro. A casa é grande, paredes com decalques de tranças, denticulos, violetas pálidas e jambos descorados, chão de tijolos, alguns poucos móveis. Cheiro de bolor. A negra continua falando de José Gervásio, suga lentamente as palavras. Ratos correm no escuro, baratas esvoaçam. A luz projeta no forro cheio de carcoma um astro esburacado e limoso. Tão vazia é a casa, tão silente a cidade, que parece haver outra mulher falando noutro quarto, com a mesa voz escura e atravessada por baratas em vôos e ratos esqueléticos [...]. (LINS, 1994, p. 122)

É dia, e o sol entra enviesado pelo cômodo em réstias de luz. A ambiguidade da composição, desde o início da descrição, comparando a mulher a um anjo e expandindo o olhar do leitor para toda a cena observada pelo narrador, apresenta distorções de espaço e cores alteradas pela luz, criando um aspecto sobrenatural que aproxima a cena também das representações dos pintores maneiristas, como Jacopo Tintoretto (1518-1594). O pintor veneziano é

representante do Maneirismo, movimento que cobriu “o período na arte entre a Alta Renascença e o Barroco, com estilo basicamente linear que distorcia a forma humana em cenários exagerados e às vezes sobrenaturais” (HODGE, 2009, p.44).

A cena na qual o narrador relaciona a imagem da negra a um anjo, aproximando-a da escultura de Aleijadinho, também remete a uma pintura de Tintoretto, pelos elementos dramáticos, gestos e, ainda, pela presença de um anjo infantil, deitado grotescamente:



O óleo sobre tela *Marte e Vênus surpreendidas por Vulcano* (1555), apesar de datado em um período maneirista, faz sentir os rumores do barroco. A homologia com a narrativa osmaniana não é tão direta como no caso do anjo com o cálice na mão, porém, para além dos recursos de luminosidade, a presença das personagens leva à cena da continuação da descrição anterior: a posição da mulher, a presença do homem e do anjo – representativo do filho morto, mas com presença pungente –, ainda no quarto da negra quando esta desfia seus lamentos sobre o menino falecido, recentemente, naquele mesmo quarto: “[...] Nua, sentada no leito, mostra-me o retrato do morto e suas roupas, fraldas, camisas de lã, sapatos de tricô, brinquedos, fitas, algumas rosas murchas. ‘Morreu quando?’ A semana passada, nesta cama.” (LINS, 1994, p. 123)

Osman Lins, com sua verve ampliadora de imagens, cria uma nova ordem para as expressões canônicas em literatura. Sobre este aspecto, Zênia de Faria afirma que

o aspecto canônico é indicado pela palavra “conto”, que anuncia o gênero literário; pela especificação “barroco”, a qual sugere tanto um estilo quanto uma ideologia; e pela palavra “unidade” – marca essencial da estrutura do conto tradicional, segundo a maioria dos teóricos. O elemento que indica o aspecto descanonizador é o termo “tripartita”, que, em princípio, nega a noção de unidade. Poderíamos dizer, então, que já desde o título, o autor pretende orientar e confundir o leitor. (FARIA, 2014, p. 366)

Concordamos com a pesquisadora nos termos da nova estrutura literária criada por Lins; porém, discordamos no aspecto de que o escritor tenta confundir seu leitor. Ao contrário, acreditamos que este mantém seu projeto de imantar o leitor propondo aberturas no campo literário, sugerindo novas formas, partindo do que é canônico e aparentemente intocável. Ou isto ou aquilo e a narrativa segue sugerindo outras tripartições que a aproximam do jogo proposto por poetas e prosadores, como aqueles do OuLiPo, comentado anteriormente aqui neste trabalho.

O aspecto da musicalidade em “Conto barroco ou unidade tripartita” diz respeito ao campo das imagens acústicas e recursos fônicos, que invadem a fatura literária osmaniana por meio da linguagem poética. A sonoridade que se faz sentir está na essência do ritmo e da métrica, incluindo acentuações tônicas de suas construções frasais e, ainda, na pausa expressiva caracterizada pela conjunção “Ou”. É no discurso do narrador que aparecem com maior intensidade variações tímbricas advindas dos efeitos de assonâncias e aliteraões, como no exemplo:

*Sobre a cômoda, num abajur cor de lodo, firme entre as garras de um pequeno dragão, a lâmpada acesa azinhavra seu corpo. Junto do abajur, uma fruteira de plástico azulada, imitando vidro, com bananas, laranjas e dois limões quase brancos, brilhantes como ovos. Acima da cômoda, várias borboletas de asas abertas e besouros de cor, espetados num quadro. (LINS, 1994, p.122, grifos nossos)*

As aliterações são dadas de forma sutil, porém, com a medida necessária para se criar o efeito da repetição de uma sonoridade. No trecho acima, os diferentes fonemas representados pela letra “r” criam uma *coloração*, um brilho de diferentes timbragens sonoras fornecidas pelo mesmo elemento. As alterações fonêmicas serão caracterizadas pelos diferentes tipos de combinações, se com vogais ou com consoantes. Esse tipo de aliteração irá aparecer de forma recorrente no texto e a cada manifestação uma nova timbragem trazida pela escolha do fonema e de seus arranjos fônicos.

O recurso da repetição configura outro tipo de efeito, demonstrado no exemplo a seguir:

O sagüim olhando-me de *sobre* o ombro esquerdo; de *sobre* o direito; de *sobre* a mesa. Os pêlos brancos em torno da cabeça, as patas de múmia, os olhinhos brilhantes e maldosos. A voz semelhante a pequenas mordidas. Salta para uma das gaiolas e todos os pássaros voejam espavoridos. (LINS, 1994, p.119, grifos nossos)

A repetição destacada, sempre precedida pela mesma preposição e em sentenças separadas pela pontuação, remetem à agilidade do movimento do animal em sua intimidade com o espaço: corpo, mesa, gaiolas configuram-se como zonas de propriedade, pela intimidade com que circula entre essas áreas. Lins constrói a narrativa como uma tela barroca, onde se vê representados elementos múltiplos – faces, cores, movimentos, focos de claridade e sombra, anjos de olhares ambíguos, capitéis em rococó sustentando santos esvoaçantes e toda a profusão de nuvens e dourados –, ressignificados pela potência imagética da palavra.

Outro aspecto a ser considerado é o uso de sinais gráficos em alguns textos de *Nove, novena*, com a separação em blocos narrativos faz com que forma e estrutura sejam reveladas de forma mais imediata, como em “Pentágono de Hahn” e “Um ponto no círculo”. Porém, apesar de não utilizar desse recurso em “Conto barroco...”, observa-se que o nível da estrutura não foi negligenciado e encontra-se no terreno do tema e variação. A primeira parte do texto, que chamaremos “abertura” ou “prelúdio”, constitui-se da cena em que o assassino parece encontrar pela primeira vez com a negra que lhe apontará o rosto e o destino da vítima. Mas diferente do prelúdio de “Pentágono de Hahn”, essa

abertura apresenta-se como um prólogo, compreendendo um diálogo entre as personagens, introduzindo os temas que serão abordados ao longo da narrativa.

À maneira de um *take*, a tomada cinematográfica, o olhar do leitor é direcionado para o corpo da mulher:

Seu vestido é velho e suntuoso, de veludo, com desenhos a ouro sobre carmesim, pequenas cenas campestres e domésticas, universo alegre, movimentado, brilhante, envolvendo as negras ondulações do corpo. O sagüim, com a cintura numa fina corrente enferrujada, que ela mantém entre os dedos, olha-me atento por baixo da axila esquerda, as ressequidas mãos sobre as dançarinas que, em torno de uma árvore, pés no ar, tocam pandeiros e flautas, e sobre o caçador que dispara a balesta contra um pelicano em vôo. (LINS, 1994, p. 118)

O “tiro de balesta” citado no trecho antecipa o tema do assassinato que se seguirá no diálogo do prólogo. A cena composta no vestido sugere movimento e som, com a descrição do disparo da arma do caçador, fazendo crescer o plano de sensações despertadas no leitor como sugestão e indução ao tema. Essa técnica foi bastante utilizada pelos compositores barrocos ao incorporar um solo de trompa, trompete ou oboé suscitando uma temática específica, estilo que caracteriza a música programática, ou seja, a música cuja estrutura composicional evoca ideias ou imagens extra-musicais reconhecíveis pelos elementos sonoros que se apresentam descritos. O diálogo que se segue ao parágrafo inicial gira em torno da denúncia da vítima ao algoz e da condição de marginalidade social da negra, elementos da violência pungente que perpassam o conto e que são desenvolvidos como *variações sobre um tema*, ao longo do texto.

Na tradição dos gêneros literários, de modo geral, uma das características do gênero conto é a de ser uma narrativa curta, que se passa em espaço e tempo delimitados, e que contenha uma célula narrativa única. “Conto barroco ou unidade tripartita” é a única narrativa da obra que ganha de Lins a denominação de conto e, embora seu núcleo gire em torno de um mesmo acontecimento, traz a conjunção alternativa “Ou”, apresentando três possibilidades de espaço, conforme vimos. Tal tripartição, remete-nos a uma outra forma tripartida de classificação estilística musical do primeiro período do barroco: “estilos *ecclesiasticus* (sacro), *cubicularis* (de câmara ou concerto) e *theatralis* ou *scenicus* (teatral ou cênico)”

(GROUT e PALISCA, 2014, p. 311). De acordo com os teóricos cada uma dessas categorias apresenta características técnicas próprias.

Na “partitura osmaniana”, podemos considerar cada possibilidade espacial apresentada no conto de forma aproximada com os estilos barrocos apresentados, da seguinte maneira:

1) O *ecclesiastus* estaria ligado diretamente à cena na cidade de Congonhas, na qual imagens sacras são destacadas:

Venci a escarpada ladeira de Congonhas, cheia de Cristos e apóstolos imóveis, de bodes inquietos, de cabras indiferentes, estou no adro, à roxa luz do poente, no meio dos profetas e dos poucos bichos – o leão dominado, a miúda baleia – fitando essas pesadas folhas de arenito com frases em latim, essas mãos desarmadas e cheias de poder, esses olhos vazios. A mulher, agora de vestido branco, meio oculta no manto de Naúm, espera por José Gervásio, que dentro em pouco chegará à igreja [...] (LINS, 1994, p. 120).

2) O estilo *cubicularis* (de câmara ou concerto) pode ser considerado o espaço circunscrito do quarto da mulher negra, onde o assassino com ela consuma uma relação sexual. Apesar da relação física, nenhum outro tipo de afeto é estabelecido entre os dois e o homem passa a um monólogo mental à semelhança do que acontece em “Um ponto no círculo”, porém, arrisca-se a trocar algumas poucas palavras com a mulher à sua frente, passando, então, a estabelecerem um diálogo em curtas palavras – principalmente da personagem masculina -, ao que é respondido com volteios na fala, à semelhança de dinâmicas musicais:

“Nada para a criança?” “Não.” “Por quê?” “Porque não”. “Onde está?” “Você, que não me conhece, pergunta pelo menino. Ele, que era o pai, nunca. Nem quis vê-lo. Apareceu quando eu estava com a barriga chegando no pescoço, quatro pedras na mão, querendo que eu sumisse. Ia casar, não me desejava por perto. Bati com um banco na cabeça dele, fiz um talho maior do que o meu. Deixei minha marca”. “Ele agiu bem em não ver o filho.” Sem ouvir-me (haverei mesmo externado tal juízo?), ela prossegue. Ou melhor: volta aos começos, aos meios, ao tortuoso giro de sua história [...] (LINS, 1994, p. 123).

3) O *theatralis* ou *scenicus* (teatral ou cênico) aproxima-se à cena da consumação do assassinio, que embora não tenha a presença de espectadores, carrega toda uma carga de dramaticidade própria das artes da cena:

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 para mim. Tiro o revólver, 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.* Baixo a arma: não é quem procuro.

– Vim no lugar dele. Me deixe morrer no lugar de meu filho.

O cão, sentado, contempla-me. O cavalo desiste de esperar, vem arrastando a aranha, detém-se ao 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 sob o passeio: parece agora olhar-me com três olhos. O cachorro fareja-o (LINS, 1994, p. 136, *grifos do autor*).

A partir dos exemplos elencados é possível perceber que a musicalidade dos textos não está apenas circunscrita a uma questão de sonoridades, mas também nas técnicas composicionais que estruturam a obra em relação de paridade com a linguagem musical. Dessa maneira, Lins aprofunda sua escrita no sistema entre linguagens criando um divisor de águas em sua poética.

### 3.2. “Pastoral”

Nesta narrativa, desde o título o leitor é imediatamente deslocado para o espaço campesino. Em “Pastoral”, o aspecto descritivo das cenas cria efeitos sinestésicos das mais variadas ordens e misturam-se, especialmente, em seu caráter de crueza e naturalismo das imagens. Baltasar é quem narra a história e seu olhar oscila em planos perspectivados como se este estivesse com uma câmera nas mãos. É o mais novo de uma família de homens do campo, cujos corpos manifestam-se como elementos da natureza, como se eles próprios fossem parte de uma matéria cujas forças estivessem inerentes à substância de que são feitos.

A personagem narradora carrega a marca da exceção e da exclusão a tal ponto que parece à margem até mesmo do tempo secular, pois ninguém sabe precisar sua idade, se menino ou rapaz. Fora abandonado pela mãe, cuja figura reconstrói a partir da memória do pai, homem rude e rancoroso, e dos irmãos, que impregnam-lhe das marcas de veleidades características da mulher que os deixou:

Conheci essa figura de negro, de pé no copiar, enorme cruz no peito, de ouro e diamantes, pendendo de uma volta grossa? Não. Conheci esses sapatos, de couro negro, essas meias negras de algodão, essas compridas mangas de vestido? Não. Ainda assim a vejo [...]. (LINS, 1994, p. 142)

A única descrição dessa mulher sem nome e sem rosto, envolvida em manto negro, aparece tal qual sombra de morte, enterrando um passado assim que transpõe o limiar da porta e segue em cavalo branco, “cavalo de vaga-lumes” (LINS, 1994, p. 143). A mãe de Baltasar foi a segunda esposa; antes, houve uma mulher, com a qual o pai teve os dois primeiros filhos. Esta, mulher submissa e oprimida pela força do patriarcado, rudeza dos homens que a cercavam e solidão do falso idílio em que viviam, morreu depois de proferir um “amém” em um grito libertador, contrariando a postura de uma vida inteira guardada no silêncio. Portanto, a fuga da mulher de negro configura-se como uma espécie de quebra de padrão, assumindo os riscos que poderiam advir. *Da capo al fine*, a narrativa apresenta um movimento circular: inicia-se com a descrição do velório do padrinho de Baltasar e encerra-se com o próprio narrador sendo velado pelo pai e pelos irmãos, por sobre a mesa onde realizavam, juntos, as refeições. O aspecto descritivo chama a atenção à medida que desperta impressões sensoriais no leitor, inserindo-o em um campo de percepções que vibram junto à temática do gênero literário pastoral: vida no campo, bucolismo pastoril, profusão de elementos dos três reinos da natureza.

Esse mesmo tom descritivo é alcançado nas peças musicais denominadas como programáticas – músicas exclusivamente instrumentais –, cujos termos estruturais opõem-se à música absoluta. Murray Schafer discrimina os dois gêneros composicionais da seguinte forma:

Na música absoluta, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. A música programática é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto. A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. (SCHAFER, 2011, p.151)

Diferentemente da música absoluta, que pode ser comparada a uma total abstração de imagens, fazendo com que o fruidor se veja envolvido pela música somente pelos seus aspectos composicionais e estruturais de modo a engendrar o efeito estético de cada forma desejada, a música programática é altamente descritiva, criando efeitos e sensações de modo a remeter o fruidor a um ambiente específico. Um bom exemplo para melhor visualização das diferenças entre as duas formas são as obras do compositor Ludwig van Beethoven (1770-1827), com sua *Sinfonia nº 6 em fá maior Op. 68*, também conhecida como *Pastoral*, que tem por propósito ilustrar cenários naturais ou sugerir estados de espírito despertados pela contemplação desses cenários:

Cada um dos cinco andamentos tem um título descritivo, evocando uma cena da vida campestre. Beethoven adaptou o seu programa descritivo à forma habitual da sinfonia clássica, limitando-se a seguir ao *scherzo (folgado dos camponeses)* um andamento suplementar (*tempestade*) que serve para introduzir o *finale (sentimentos de gratidão após a tempestade)*. NA coda do *andante (cena à beira do regato)*, a flauta, o oboé e o clarinete conjugam-se harmoniosamente para imitar o canto de várias aves – o rouxinol, a codorniz e, é claro, o cuco. Todo esse aparato programático está subordinado à forma expansiva e tranquila do conjunto da sinfonia (GROUT e Palisca, 2014, p. 559-560).

Em *Uma nova história da música*, Otto Maria Carpeaux diferencia a música absoluta da pragmática comparando essa peça, com outra bem conhecida do mesmo compositor:

Nada se precisa dizer sobre a *V Sinfonia em dó menor (1807)*, porque todos conhecem essa obra, a mais popular de Beethoven. É chamada, muitas vezes, *Sinfonia do Destino*, mas não tem programa: apenas enche o espírito poético a sonata-forma, do trágico primeiro *Alegro* até o jubiloso *Final*. É a música absoluta. É o exemplo mais perfeito da sonata-forma; é a obra-modelo do classicismo vienense. Programa tem a bucólica *VI Sinfonia em fá maior (1808)*, a *Pastoral*, por isso imensamente querida do público

e, pelo mesmo motivo, algo menos apreciada pela crítica; mas em tempos recentes a análise encontrou justamente nesse idílio sinfônico certas audácias harmônicas, pouco ortodoxas, antecipando o modernismo musical. (CARPEAUX, 1968, p. 134)

A música programática não surgiu com a *Pastoral* do Beethoven romântico, pois seus ecos já se faziam ouvir na distância do tempo e, ainda no Barroco tardio, surge a peça *As Quatro estações* (1723), de Antonio Vivaldi (1678-1741), umas das composições descritivas mais populares da música barroca. E mesmo antes, “nos primórdios da música grega havia já um simbolismo e uma característica de *nota isolada*” (HARNONCOURT, 1998, p. 80, grifos do autor) com objetivos de criar diferentes estados de alma. Diante do exposto, percebe-se que em “Pastoral”, Osman Lins segue estabelecendo interações com o plano musical no sentido da aproximação de formas e estruturas, estilos, tema e variação. Parafraseando a célebre afirmativa de Horácio “*ut pictura poesis*”, seria possível aplicar para o caso das relações interartes música e literatura – especialmente para narrativas analisadas de *Nove, novena* – a afirmação “*ut musica poesis*” (OLIVEIRA, 2003).

Essas equivalências estruturais são chamadas por Solange Oliveira de *homologias*, de modo que:

Oferecendo denominadores comuns para sua abordagem, as homologias aproximam as artes, incluindo, evidentemente, literatura e música. Trabalhando o mesmo tipo de material – blocos sonoros em movimento, embora de diferente qualidade acústica -, as duas artes englobam sistemas sígnicos rivais. Dentro dessa concepção, a música [...] constitui um sistema de signos *sui generis*, integrado por “símbolos não-consumados”, já que lhes falta o elemento referencial, de alguma forma presente na linguagem verbal. (OLIVEIRA, 2003, p. 19)

Tomando as narrativas osmanianas como campo acústico de interseção entre linguagens em seus parâmetros estruturais, observa-se o estabelecimento da melopoética e, portanto, a incorporação dos textos de Lins em uma referencialidade que pode ser chamada de tradição que atravessa os séculos de história da arte, sugerindo sempre novas discussões à luz da crítica atualizada.

As repercussões sinestésicas são o ponto alto de contato entre a música programática e o texto em análise. Da mesma maneira que Vivaldi implica a cada uma das peças os efeitos sonoros que fazem a memória reverberar no corpo as

sensações despertadas pelas características específicas de cada uma das estações, Lins abre um campo sinérgico do qual ecoam sons, desperta o amargo na língua, enquanto a pele vibra aos acordes das cores de sua narrativa sinfônica:

Estendido à sombra de um pé de fruta-pão, as costas vergastadas, as marcas do chicote latejando, enxergo o mundo rubro e desequilibrado. Há uma árvore de folhas delicadas, que se destaca das outras: vigorosas, troncos retorcidos, frondes copiosas. Todas verdes, verde transparente, verde espesso, verde carregado, puro, impuro, verde. O céu é vermelho, vermelha é a terra. Cantam nambus. (LINS, 1994, p. 145)

O trecho acima apresentado expõe outra característica da narrativa, a qual se opõe à sensação de harmonia e paz que se poderia inferir de uma pastoral: o fator violência, denunciado em “as costas vergastadas” e “as marcas do chicote latejando”. Baltasar é continuamente humilhado e tratado como um animal pelo pai e pelos irmãos e todo o seu lado afetivo é compartilhado apenas com Canária, uma égua oferecida como presente por seu padrinho. A personagem projeta toda carência e falta de ternura entre a família na figura do animal, com quem conversa em confiança e com quem satisfaz os impulsos sexuais. O motivo das chibatadas e da morte da personagem está ligado ao apego ao animal, pois Canária é preparada para o cruzamento com um cavalo forte, imponente e afrontoso – ato este que ele não suportava sequer imaginar.

Baltasar, num gesto planejado e sem titubear, fere mortalmente o animal, cortando-lhe o sexo e sendo sumariamente penalizado por seus familiares. Ainda assim, a família não desiste do plano e organiza novamente o cruzamento com outro exemplar. Dessa vez, o rapaz prefere defender Canária com seu próprio corpo e morre pisoteado pelo animal, tendo por plateia seu pai e irmãos, que nada fazem para impedir o embate.

A violência e a animalidade que compõem os traços de personalidade da família refletem-se nos corpos de cada um. Como já foi dito, a personagem narradora traz uma indefinição de sua idade e também um aspecto de androginia, como a explicar seus modos e desejo de expressar sua sensibilidade. Ao mesmo tempo, na dualidade aparente de suas feições, ela própria se sente como se feita de matéria orgânica: “Aí vão crescendo, noite e noite, sobre o colchão de rabugem e palha úmida, os cipós com que sou feito [...]” (LINS, 1994, p.141). É a

imagem desta fibra natural, ao mesmo tempo força e maleabilidade, que lhe recobre os ânimos para o ato de afronta ao pai, aos irmãos e ao próprio cavalo destinado à Canária, que está colocado em um plano de rivalidade.

É também em constituição de dualidade que Baltasar se metamorfoseia em animal, no momento em que corre em disparada para alcançar Canária antes da cópula:

Amarro os tornozelos – e porém, mesmo sem querer, vou mais rápido, sempre mais ligeiro, passada, meia-passada, trote, vento no peito, gosto de manhã. 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 por 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, 1994, p. 148)

Com alta carga poética, Lins escreve uma das cenas mais tocantes e arrebatadoras da narrativa, com a personagem ciente de que todo esse vento de liberdade e força que o invade, o impele, em verdade, para a morte.

Pai e irmãos são descritos com formas grotescas e disformes, contrastando todo o tempo com a questão da família como símbolo de comunhão. Da imagem emerge uma harmonia dissonante:

Quando nos curvamos sobre os pratos de estanho, esmaltados de azul, parecemos sempre estar chorando: a mesa é baixa, quase altura de cama. Nosso pai se senta numa cabeceira, de frente para Joaquim. É o mais alto e branco de todos. Cabelos quase pretos, caindo na testa. O braço esquerdo esquecido não lhe quebrou a energia. À sua direita sentam-se Jerônimo e Domingos, os dois bem perto dos quarenta anos e ainda sem mulher; à esquerda, com a incumbência de cortar, quando é preciso, carne para o velho, Balduino. Meu pai está voltado para mim. Olha-me, olhar divertido, enviesado. Todos os seus olhares, mesmo nas horas de cólera, parecem divertidos. Joaquim, mão estendida para a quartinha de barro, também me olha. Cara de terra, nenhum cabelo, sobrancelhas enormes e pêlos nas orelhas. Sua cabeça brilha à luz do candeeiro. Domingos fala de fora para dentro. Leva à boca, na ponta da faca, grande pedaço de carne-de-sol. Jerônimo, esquecendo o talher, ergueu as duas mãos e zune as acusações do costume contra mim. Seus olhos são azedos: sinto na língua, quando me observa, gosto de limão. As sombras dos que estão aos lados da mesa são maiores que as do pai e de Joaquim, sentados mais longe do candeeiro. A sombra das mãos de Jerônimo, nas telhas enegrecidas, onde às vezes correm,

afoitos, timbus de barriga alva, é quase invisível. (LINS, 1994, p. 140)

O espaço é lúgubre, as formas são alteradas e há um aspecto de desolação e economia de afetos. Ao par disto, manifesta-se no ar uma tensão de forças, um jogo de equilíbrio e contensão guardado nas cabeças baixas e no esparramar das sombras.

A questão da mulher, da presença feminina torna-se, a partir da fuga da segunda esposa, mãe de Baltasar, um vazio que não coube mais nenhuma representação. Aliçona, responsável pela limpeza e organização da casa, não tem compleição de mulher, nem mesmo humana, semelhando-se a um despojo da natureza abandonado à ação do tempo: “Banhando-se no rio, nua, lembra um tronco nodoso, cinza e verde, grosso, coberto de limo” (LINS, 1994, p. 138-139). Como afirma Faria, “as mulheres da pastoral tradicional, frágeis, lindas, meigas – objeto de amor dos pastores –, não existem no ambiente misógino em que vive Baltasar” (FARIA, 2014, p. 369). Baltasar encontra representatividade feminina apenas em alguns elementos do universo feminino, como é o caso dos vestidos estendidos no varal, balançando como se fosse “conversa de vestidos” (LINS, 1994, p.146). Tomando um deles para si, cobre Canária e ali se misturam seus desejos.

Do ponto de vista das técnicas narrativas, especialmente nas questões de espaço e tempo, Lins mantém a linha da presentificação: tudo acontece no plano do “agora” e mesmo aquilo que é pretérito, configura-se como presente no plano do discurso. Na arquitetura textual osmaniana, para dar existência à personagem é preciso determinar duas instâncias, o plano da história e o plano do discurso onde ela será caracterizada. Essa planificação configura a espacialização da personagem.

Assim, observa-se a personagem narradora como a pairar por sobre a cena, assistindo e descrevendo a si própria em ângulos inusitados, causando certa vertigem e tornando-se ela própria em plano espacial. São três os trechos: a) “Por trás de Balduino, miro meu pescoço, a nuca sem brilho” (LINS, 1994, p.139); b) “Ponho as mãos no meu ombro e beijo com pesar minha cabeça raspada” (LINS, 1994, p.140); c) “Espreito-me dormindo, os membros espalhados, estrela de cinco pontas” (LINS, 1994, p. 140).

Além desses três segmentos citados há a cena final, quando o leitor descobre se tratar de um narrador morto. À semelhança de *Brás Cubas*, de Machado de Assis, descreve a cena:

Estirado na mesa, sem velas, dedos cruzados, a pele de raposa cobrindo-me as virilhas. Sentados e mudos, nos lugares de sempre, meu pai, Joaquim e meus irmãos rodeiam-me [...]. Agora estou nu e exposto, sem a permanente e soturna crispação com que me protegia, é que vejo quanto era criança. Bicos do peito rombudos, espáduas de menina [...]. (LINS, 1994, p. 150)

Essa técnica tão próxima do cinema refere-se ao que Lins chama de *ambientação*, ou seja, “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77). Apesar de esse tipo de procedimento, muitas vezes, causar uma quebra da linearidade narrativa ou até mesmo uma sensação ilusória ou vertiginosa, tem como fim apresentar aos sentidos a impressão de totalidade. Percebe-se, assim, que Osman Lins leva para o plano da execução do texto a assertiva apresentada como epígrafe do primeiro capítulo, a qual afirma que as obras literárias trazem em si suas próprias teorias. Em *Nove, novena*, especialmente, por se tratar de obra que divide a produção de Lins em abordagens estéticas diferentes daquelas dos princípios de sua carreira, é possível perceber o desenvolvimento das técnicas que farão com que as questões do trato com elementos fundamentais da narrativa se deem de forma peculiar, adensando procedimentos usados por outros escritores seus contemporâneos ou que o antecederam na tradição literária.

Mantendo a proposta de uma análise com o viés da musicalidade do texto, outro aspecto que salta aos olhos está no nível do campo semântico da narrativa. Como já foi dito anteriormente neste trabalho, as diferentes linguagens artísticas compartilham termos fazendo com que a interpenetração de uma arte na outra se torne fluida e harmônica, estabelecendo pontos de contato de forma mais direta.

Em “Pastoral”, por exemplo, encontramos – entre verbos, substantivos e adjetivos – expressões do campo sonoro, como: “voz soante”, “coro”, “ciciar”, “ouço”, “som”, “guizos”, “repercute”, “cantam”, “sem compasso”, “tempo rosnador”, “cantiga”, “cantando”, “silêncio”, e o próprio nome da égua de Baltasar que leva o

nome de um pássaro, “Canária”. Todos esses termos se espalham e se repetem, fazendo ressoar da narrativa uma sonoridade única, que se funde no espaço acústico do texto, tornando-se uma única massa sonora, como se em uníssono.

Tal técnica semelha-se aos concertos executados no auge do Barroco, quando os instrumentos musicais utilizados à época ainda não apresentavam as características acústicas daqueles da atualidade. A matéria de que eram feitos os instrumentos, a extensão de notas que cada um alcançava e a frequência do som, unidas à acústica das salas de concerto produzia um timbre característico o qual já era planejado pelos compositores, de modo que as peças musicais eram escritas a partir do conhecimento prévio dessas particularidades. O resultado desse efeito acústico é proporcionar aos sentidos uma sensação de totalidade, assim como nas técnicas da *ambientação* apresentadas no texto osmaniano, o que leva a inferir a intencionalidade do escritor em irmanar as artes afins e forjar o texto, à maneira dos sons orquestrais, um *tutti*.

Outro ponto que materializa a musicalidade do texto é o uso da técnica que em música é chamada de *ritornellos*, alternando com episódios para o solista. Lins alterna cenas em que Baltasar aparece junto a outras personagens, em atividades rotineiras, e como a deslocar a atenção do leitor, surgem as ponderações do menino, atravessando a cena como um solo de violino.

Nesta curta narrativa, Osman Lins conduz o leitor para uma atmosfera ilustrativa de emoções, como nas composições de música programática tão comuns nas obras do século XVIII e do início do século XIX deixando, assim, mais uma vez, o lastro de musicalidade permear a literalidade do texto, numa conformação que tem como cerne a harmonia das conjunções estéticas.

## CONCLUSÃO

Ouçõ no que leio ou sinto no que vejo? Sensações suscitadas durante a leitura das quatro narrativas de que tratamos nesta pesquisa, devido à explosão de imagens que a palavra poética de Osman Lins sugere em seus traçados. Por meio do trato estético, conjugam-se sons e silêncios em uma arquitetura textual conformadora de uma expressão artística ousada e desafiadora, por conter elementos limítrofes entre linguagens.

Musicalidade é um termo que se refere a um estado musical que, a depender dos ouvidos atentos, pode ser encontrada em situações as mais prosaicas, como o som produzido pelo balançar de folhas ao vento: estado de poesia. A musicalidade presente nos textos analisados fez-nos denominá-los “partitura literária” – por forjado ao ponto de chegar ao estado poético - e transfigura-nos em uma espécie de aprendiz de leitores, feito criança descobrindo as letras e suas sonoridades por traz dos traços caligrafados e registrados na marca do papel. E tomamos aqui o termo “criança” em sua concepção mais poética, daquela a perceber as coisas em seu estado inaugural, encantado.

Embora não seja intenção desta pesquisa fazer uma crítica genética, a investigação dos arquivos de Osman Lins abriu caminhos para uma leitura atenta aos procedimentos e técnicas composicionais que revelassem o porquê da sensação sonora presente nos textos. Ou seja, impôs-nos a questão norteadora desta pesquisa: quais os aspectos de musicalidade estão presentes nas narrativas de *Nove, novena*?

Antes de definir as quatro narrativas como *corpus* da pesquisa, foi necessário passar pela análise de todo o conjunto da obra e investigar se seria possível dizer que toda ela continha elementos de musicalidade. Percebeu-se, então, que tais estratégias estavam contidas mais fortemente apenas naquelas que foram definidas neste trabalho, o que de maneira nenhuma exclui momentos de musicalidade em outras passagens, visto que, no trato literário, é uma condição a que um texto pode estar sujeito.

Em “Um ponto no círculo”, segunda narrativa da obra, é no silêncio desdobrante das personagens que se constroem os acordes suscitados pelas memórias profundas da personagem masculina na relação com sua profissão de

músico. Na justaposição dos quadros de imagens, emerge o efeito da polifonia à maneira das texturas musicais, guardando semelhanças com efeitos contrapontísticos utilizados nas composições musicais.

“Pentágono de Hahn” adensa a ideia de polifonia realizada com duas vozes na narrativa anterior, apresentando cinco vozes soantes, autodialogantes, que criam uma contraposição em relação ao “diálogo mudo” construído em “Um ponto no círculo”, acrescentando à sua textura a estrutura da fuga. Para além da polifonia, na terceira narrativa da obra há, em sua camada profunda, a presença do coro como elemento de contato como drama musical. E o silêncio torna a ganhar lugar de destaque, como as pausas estéticas nas grandes sinfonias, com as cinco vozes autodialogantes mais a personagem central, Hahn, em sua condição animal.

Nas análises de “Conto barroco ou unidade tripartita” e “Pastoral” a musicalidade é definida pelo *status* barroco dos textos e pela conformação aproximada com a música programática. No caso dessas duas narrativas, essas estruturas são anunciadas já na nomeação das composições, como a preparar o leitor e além: materializa no texto o campo teórico ao qual está circunscrito e previsto desde o título.

Assim, entendemos que a pergunta motivadora da pesquisa foi contemplada pois, a partir dos dados que a própria obra ofereceu, foi possível considerar que o texto de Lins sugere uma transcrição de elementos musicais para o texto literário, conformando o que denominamos “partitura literária”. Tal hipótese confirma a ideia da intenção do autor em constituir os textos analisados na clave da correspondência entre artes. Nosso percurso no estudo da poética osmaniana confirmou a possibilidade de leitura do ponto de vista musical, esperando que, com isso, tenhamos contribuído para a fortuna crítica do autor e aberto um espaço de diálogo.

Osman Lins, em seus ensaios e também em entrevistas, sugeria que o fruidor, o leitor, tem como papel completar a obra de arte com o não dito. Assim, empreendemos esse passeio por sua obra notando, com reverência, o delicado e cuidadoso ofício, filigranas de imagens-sons-palavras inaugurais de um novo ciclo poético.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Do autor

LINS, Osman. *Nove, novena: narrativas*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Avalovara*. Apresentação Antonio Candido. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

### Sobre o autor

BORGES, Poliana Queiroz. *Organum: a escritura musical em "Pentágono de Hahn"*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Departamento de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, 2015.

CASTRO, Odalice de. *O tempo suspenso entre a luz e a sombra: "instantes secretos", de Osman Lins*. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

GOMES, Leny. *Para desvendar uma ilha no mundo*. In: GOMES, Leny e HAZIN, Elizabeth (Orgs.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números*. Porto Alegre: Ed. Metamorfose, 2016.

HAZIN, Elizabeth. *Música de câmera: nenhum passo, voz alguma*. In: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ, Francismar; BONFIN, Maria Aracy (Orgs.). *Nove, novena: números e nomes*. Brasília, Siglaviva, 2017.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

LEAL, Bernardina Maria de Sousa. No limiar da palavra, o silêncio. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro : Vieira & Lent, 2014.

MENDONÇA, Márcia Rejany. *Representações do espaço nas narrativas ficcionais de Osman Lins*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Departamento de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, 2008.

NETO, Arnaldo de Guimarães. *O pacto demoníaco nos romances musicais de Osman Lins e Thomas Mann*. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda. *Osman Lins 85 anos: harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

\_\_\_\_\_. *Música das formas: melopoética no romance Avalovara, de Osman Lins*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Centro de Artes e Comunicação/ Universidade Federal de Pernambuco, Recife- PE, 2008.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília : INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

PAZ, Martha Costa Guterres. Relevância da música de Scarlatti no romance Avalovara. In: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro e (Orgs.). *No reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. Porto Alegre : Ed. UniRitter, 2012.

RIBEIRO, Renata Rocha. *Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Departamento de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, 2010.

SENNA NETO, Caio Nelson de. *Textura musical: forma e metáfora*. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ZÊNIA, Faria de. "Pastoral": tradição e ruptura. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2014.

## Gerais

ARBEX, Márcia. *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

ANDRADE, Mário. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

\_\_\_\_\_. *Introdução à estética musical*; pesquisa, estabelecimento de texto, introdução de notas por Flávia Camargo Toni - São Paulo: Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. *Pauliceia desvairada*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Ed. Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte : Ed. Autêntica, 2013.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro : Record, 2010.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. PolaCivelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade média: nascimento do ocidente*. 2 ed. renov. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luíza Faria. Lisboa: Ed. Gradiva, 2014.

HODGE, A. N. *A história da arte: da pintura de Giotto aos dias de hoje*. Belo Horizonte: Ed. Cedic, 2009.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

JÚNIOR, Haroldo Osmar de Paula. *O papel do coro na tragédia grega em Nietzsche*. In: Anais. V Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Belas Artes do Paraná. ISBN 1809-2616. Curitiba, 2006-2007.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introd. Trad. e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e prefácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto. Romance sobre um romance*. São Paulo: Mandarim, 2001.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix ; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

RIBEIRO, Solange. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: RIBEIRO, Solange [et. al.]. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

SADIE, Stanley TYRRELL, John. Texture In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians TM*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente sonoro*. Trad. Marisa Trench Fonterrada São Paulo: UNESP, 2001.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos da Estética Comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1993.

TOMÁS, Lia. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

## Imagens

Cantochão e Polifonia (Gráficos)

Disponíveis em: <[https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS\\_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=aG-ZXN2uF42K5wLX6YX4BQ&q=monofonia+musical&oq=monofonia+musical&gs\\_l=img.3..0i30.101752.103766..105077...0.0..0.275.1776.2-8.....1....1..gws-wiz-img.THp8nuP5Kbc#imgrc=cAXuit5GZjUn\\_M](https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=aG-ZXN2uF42K5wLX6YX4BQ&q=monofonia+musical&oq=monofonia+musical&gs_l=img.3..0i30.101752.103766..105077...0.0..0.275.1776.2-8.....1....1..gws-wiz-img.THp8nuP5Kbc#imgrc=cAXuit5GZjUn_M)>.  
Acesso em: 25/03/2019.

Cantochão (Escrita musical)

Disponível em: <[https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS\\_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=aG-ZXN2uF42K5wLX6YX4BQ&q=monofonia+musical&oq=monofonia+musical&gs\\_l=img.3..0i30.101752.103766..105077...0.0..0.275.1776.2-8.....1....1..gws-wiz-img.THp8nuP5Kbc#imgrc=cAXuit5GZjUn\\_M](https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=aG-ZXN2uF42K5wLX6YX4BQ&q=monofonia+musical&oq=monofonia+musical&gs_l=img.3..0i30.101752.103766..105077...0.0..0.275.1776.2-8.....1....1..gws-wiz-img.THp8nuP5Kbc#imgrc=cAXuit5GZjUn_M)>.  
Acesso em: 25/03/2019.

Polifonia, *Enchiriadis* & *Scolica Enchiriadis* (tratado anônimo de teoria musical – século IX)

Disponível em: <[https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS\\_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=qXOZXKiGMrCL5wKU0o6gDQ&q=Enchiriadis+%26+Scolica+Enchiriadis+&oq=Enchiriadis+](https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=qXOZXKiGMrCL5wKU0o6gDQ&q=Enchiriadis+%26+Scolica+Enchiriadis+&oq=Enchiriadis+)>

%26+Scolica+Enchiriadis+&gs\_l=img.3...331165.331165..332246...0.0..0.218.2-1.....1....2j1..gws-wiz-img.\_JTJhzB5IIE#imgrc=-sVRn1Ba4ywZLM>.  
Acesso em: 25/03/2019.

*Tocata and Fugue in D minor* – Bach

Disponível em <[https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS\\_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=OHGZXNuUD9Kz5gLc25gg&q=tocata+and+fugue&oq=tocata+and+fugue&gs\\_l=img.3..0i10i24.615346.623401..624476...0.0..0.362.3700.0j1j14j1.....1....1..gws-wiz-img.....0j35i39j0i10j0i8i30j0i24.h48mdRy1tYA#imgrc=XwGuVSsdx6kc4M](https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=OHGZXNuUD9Kz5gLc25gg&q=tocata+and+fugue&oq=tocata+and+fugue&gs_l=img.3..0i10i24.615346.623401..624476...0.0..0.362.3700.0j1j14j1.....1....1..gws-wiz-img.....0j35i39j0i10j0i8i30j0i24.h48mdRy1tYA#imgrc=XwGuVSsdx6kc4M)>.  
Acesso em: 25/03/2019.

Tabela das figuras musicais convencionadas

Disponível em: <[https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS\\_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=XHeZXKv-Cp-r5OUP\\_NSKyA0&q=tabela+musical+som+sil%C3%AAncio+dura%C3%A7%C3%A3o&oq=tabela+musical+som+sil%C3%AAncio+dura%C3%A7%C3%A3o&gs\\_l=img.3...247870.249981..259601...0.0..0.307.1864.2-7j1.....1....1..gws-wiz-img.BFPHa2-do-A#imgdii=5SQ65KGBlgjpSM:&imgrc=1CTNoo4OtnEg-M](https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=576&tbm=isch&sa=1&ei=XHeZXKv-Cp-r5OUP_NSKyA0&q=tabela+musical+som+sil%C3%AAncio+dura%C3%A7%C3%A3o&oq=tabela+musical+som+sil%C3%AAncio+dura%C3%A7%C3%A3o&gs_l=img.3...247870.249981..259601...0.0..0.307.1864.2-7j1.....1....1..gws-wiz-img.BFPHa2-do-A#imgdii=5SQ65KGBlgjpSM:&imgrc=1CTNoo4OtnEg-M)>.  
Acesso em: 25/03/2019.

VERMEER. Johannes. *Moça com brinco de pérola*. Disponível em: [https://www.google.com/search?q=mo%C3%A7a+com+brinco+de+p%C3%A9rola&rlz=1C1RLNS\\_pt-BRBR791BR792&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjvpqqL7aPhAhUpH7kGHeWXCm0Q\\_AUIDigB&biw=1366&bih=625#imgrc=R1aC4cw49EX8yM](https://www.google.com/search?q=mo%C3%A7a+com+brinco+de+p%C3%A9rola&rlz=1C1RLNS_pt-BRBR791BR792&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjvpqqL7aPhAhUpH7kGHeWXCm0Q_AUIDigB&biw=1366&bih=625#imgrc=R1aC4cw49EX8yM): Acesso em 25/03/2019.

VELÁSQUEZ, Diego. *As meninas*. Disponível em: [https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS\\_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=625&tbm=isch&sa=1&ei=gzqcXKzUCaed5OUPuNyByAs&q=as+meninas+velasquez&oq=as+meninas+velasquez&gs\\_l=img.3...2276.5562..6029...0.0..0.168.1351.0j10.....1....1..gws-wiz-img.MCXti16s4ao#imgrc=7S0kntlHGK0CGM](https://www.google.com/search?rlz=1C1RLNS_pt-BRBR791BR792&biw=1366&bih=625&tbm=isch&sa=1&ei=gzqcXKzUCaed5OUPuNyByAs&q=as+meninas+velasquez&oq=as+meninas+velasquez&gs_l=img.3...2276.5562..6029...0.0..0.168.1351.0j10.....1....1..gws-wiz-img.MCXti16s4ao#imgrc=7S0kntlHGK0CGM): Acesso em 25/03/2019.

ALEIJADINHO. *Anjo com taça na mão*. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=anjo+com+ta%C3%A7a+na+mao+aleijadinho&>>. Acesso em: 25/01/2018.

*Vênus e Marte surpreendidos por Vulcano*: Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=venus+e+marte+surpreendidos+por+vulcano&>>. Acesso em: 25/01/2018.