

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

A PALAVRA E A IMAGEM: UMA CONJUNÇÃO EM CONTO BARROCO OU  
UNIDADE TRIPARTITA

VANESSA PEREIRA CAJÁ ALVES

Brasília

2018

VANESSA PEREIRA CAJÁ ALVES

**A PALAVRA E A IMAGEM: UMA CONJUNÇÃO EM CONTO BARROCO OU  
UNIDADE TRIPARTITA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestra em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Brasília

2018

**Vanessa Pereira Cajá Alves**

**A palavra e a imagem: uma conjunção em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”**

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestra em Literatura.

**Banca examinadora:**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth de Andrade Lima Hazin (TEL/UnB)**  
(Presidente)

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Adriana de Fátima Barbosa Araújo (TEL/UnB)**  
(Membro interno)

---

**Prof. Dr. João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos (USP)**  
(Membro externo)

---

**Prof. Dr. Fernando Dusi Rocha (TEL/UnB)**  
(Suplente)

*Para Doneci, minha mãe.*

*Às minhas tias Cleunice, Luciana e Rita.*

## AGRADECIMENTOS

À Doneci, minha mãe, pela força, pela vida, pelo sustento, pelo sim.

À Dona Delfina, minha avó, que sempre me manteve em um espaço de regalo e afeto, mas que, atualmente, é recordação apaixonada revelada nos costumes e nos cheiros.

Às minhas tias Cleunice, Luciana e Rita, por acreditarem e pela mão estendida tão sem medidas.

Ao Cássio, meu noivo, que topou percorrer comigo as estradas das Gerais e que foi, durante toda essa jornada, mais do que ombro a ombro: torcida sincera e amor dedicado.

À Thayla, pela amizade, por tudo que dividimos, construímos e somos e por parceria e sintonia serem nossa melhor síntese.

À Elizabeth Hazin, mentora essencial para o meu percurso de pesquisa, que tanto me ensinou e que, antes que eu pudesse, acreditou em mim e no meu trabalho.

Ao Eduardo e ao Centro de Atendimento e Estudos Psicológicos (CAEP/UnB), pelo acolhimento e pelas fundamentais veredas do autoconhecimento por que pude caminhar.

Aos meus queridos gatacos Pedro, Luciana, Sebastiana, Maria Aracy, Cacilda, Ricardo, Izabella, Francismar, Andrea, Cacio, Poliana, Vianney, Marcos, Amanda e Marina, pelo alumbramento que nos envolve.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro nos últimos dez meses.

Como introduzir com ordem, num espaço forçosamente limitado, tudo que pretendemos?

**(Osman Lins, em Avalovara)**

Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intenção e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa. Objeto uno e, entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que – importante ou sem valor claro – deixou no seu espírito marcas duráveis.

**(Osman Lins, em A Rainha dos Cárceres da Grécia)**

## RESUMO

Considerada por muitos como um marco na configuração da estética pessoal de Osman Lins e, também, como um salto na carreira do escritor, a obra *Nove, Novena*, lançada em 1966, é composta por nove narrativas que rompem com a tradição literária, ao problematizar questões referentes às categorias da narrativa. Além do uso de símbolos como sinais indicativos representando uma junção ou uma distinção de narradores, há também a transposição da linguagem iconográfica para a literatura, exercida por Lins em sua referida obra, como técnica narrativa. Em se tratando de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, narrativa sobre a qual o presente estudo se debruçará, essa transposição realiza-se em dois diferentes âmbitos, que serão os eixos investigativos desta dissertação. A saber: 1) o nível sintático/estrutural, que diz respeito à composição do texto literário e ao modo como a história é narrada e 2) o nível imagético/espacial, que versará sobre a expressiva condição imagética do texto e sua relação com as outras áreas do conhecimento.

**Palavras-chave:** Osman Lins; Nove, Novena; Conto Barroco ou Unidade Tripartita; Transposição intersemiótica; Literatura e outras artes.

## ABSTRACT

Considered by many as a milestone in the configuration of Osman Lins' personal aesthetic, and also as a leap in the writer's career, the work *Nine, Novena*, released in 1966, is composed of nine narratives that break with the literary tradition in problematizing issues relating to narrative categories. Besides the use of symbols as indicative signs representing a junction or a distinction of narrators, there is also the transposition of the iconographic language for literature, exercised by Lins in his referred work, as a narrative technique. In the case of "Baroque Tale or Tripartite Unit", a narrative on which the present study will focus, this transposition takes place in two different scopes, which will be the research axes of this dissertation. These are: 1) the syntactic / structural level, which concerns the composition of the literary text and how the story is narrated and 2) the imagery / spatial level, which will deal with the expressive image condition of the text and its relation to the other areas of knowledge.

**Keywords:** Osman Lins; *Nine, Novena*; Baroque Tale or Tripartite Unit; Intersemiotic transposition; Literature and other arts.



## SUMÁRIO

Estrutura de ritmos e relações: <b>uma introdução</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo I</b>	<b>29</b>
Volta aos começos, aos meios, ao tortuoso giro de sua história: <b>nível sintático/estrutural</b>	
<b>Capítulo II</b>	<b>58</b>
Numa delgada moldura de estrelas e imbricados: <b>nível imagético/espacial</b>	
Variações sobre o mesmo tema: <b>considerações finais</b>	<b>96</b>
A letra e o borrão: <b>bibliografia</b>	<b>98</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Trecho de Retábulo de Santa Joana Carolina, de Osman Lins

Figura 2 – Unidade Tripartita, de Max Bill.

Figura 3 – Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes.

Figura 4 – Anjo da amargura, de Aleijadinho

Figura 5– Sinal gráfico de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”.

Figura 6 – *Unidade Tripartita*, de Max Bill.

Figura 7 – Ângulos diversos da *Unidade Tripartita*, de Max Bill.

Figura 8 – Ouro Preto, Congonhas e Tiradentes. Mapa de Minas Gerais.

Figura 9 – Chafariz de São José, Prefeitura Municipal de Tiradentes e Igreja Matriz de Santo Antônio. Mapa de Tiradentes (MG).

Figura 10 – Naum, Baruch e Daniel. Santuário Bom Jesus de Matosinhos. Congonhas (MG).

Figura 11 – Chafariz de São José. Tiradentes (MG).

## Estrutura de ritmos e relações: **uma introdução**

Pude contemplar, em uma retangular sala de aula, o universo literário, sob tutela da Professora Doutora Elizabeth de Andrade Lima Hazin, a quem devo estas palavras transcritas, na disciplina Panorama da Literatura Brasileira, durante minha graduação em Letras, na Universidade de Brasília. Era 2012 e o sol a tudo iluminava, nas manhãs de segundas e quartas-feiras, naquele local. O olhar e a excelência da *magistra* para com a Literatura foram em mim semente germinada, para que pudesse colher meu grande fruto: a concretização desta dissertação. Trilhamos, no curso de Panorama da Literatura Brasileira, um caminho que explorava diversos autores e suas respectivas obras, entre eles o escritor pernambucano Osman da Costa Lins, a cuja obra tenho me dedicado com afinco nos últimos quatro anos de estudo e que se revelou, simbolicamente, um caminho sem volta.

Ainda durante o curso, não apenas a personagem Joana Carolina, mas também nós, alunos, fomos projetados contra o cosmos osmaniano, ao lermos “Retábulo de Santa Joana Carolina”, quinta narrativa de *Nove, Novena*. E o fascínio e o encantamento por esse texto literário foram consequência quase-que-de-prontidão por meio daquela experiência. Em 2014, a convite de Elizabeth Hazin, juntei-me ao grupo de pesquisa Estudos Osmanianos: arquivo, obra e campo literário, que, à época, se reunia, aos sábados, para leitura e discussão de *Avalovara* e, às segundas-feiras, para ler *Nove, Novena*, nove narrativas que se revelaram, para mim, como um tríptico, como se verá adiante.

Lançada em 6 de julho de 1966, a obra *Nove, Novena*, pelo próprio autor denominada de “deliberadamente ornamental”, é composta por nove narrativas, que representam um marco na sua trajetória. O caráter ornamental da referida obra, além de concernir a um caráter ilustrativo, de adorno, no texto literário, diz respeito também ao entrelaçamento das outras aéreas do conhecimento com a literatura, em que a ornamentalidade se realiza como técnica narrativa. Em seu ensaio *Guerra sem Testemunhas*, Osman Lins afirma que a arte ornamental é aquela que apresenta um sentido cósmico, uma relação com o mundo sensível. Para ele, o ornamento *tece o mundo* [grifo do autor], é o que constitui a relação entre “criador e universo” presente na obra de arte (LINS, 1974, p. 208).

Essa relação entre criador e universo diz muito a respeito da composição artística osmaniana, que é permeada por imagens e significados de outros meios de expressões artísticas oriundos do contato do escritor com a arte e que estão dispostos no texto literário como

elementos que não somente integram, mas também interagem com a narrativa, como se através desses elementos agisse, no texto, uma força que nos leva a leituras intra e extratextuais, proporcionadas pela transposição da linguagem iconográfica para a literatura, exercida por Lins em sua obra.

Tendo já publicado três obras ficcionais – dois romances, *O Visitante* (1955) e *O Fiel e a Pedra* (1961), e um livro de contos, *Os Gestos* (1957) –, Osman Lins visava à conquista de sua expressão pessoal, à “resolução de problemas que, há anos, o perseguiram” (LINS, 1979, p. 141), alcançada através das técnicas narrativas exploradas e levadas a cabo em *Nove, Novena*, obra por muitos considerada prenúncio da magnificência formal e técnica a ser engendrada em *Avalovara*, que seria publicado em 1973. Ademais, quanto a essa mudança técnico-formal e à recepção dessas nove narrativas, cabe, aqui, apontar a consideração feita por Benedito Nunes, em carta endereçada a Osman Lins, disponível no acervo do escritor pernambucano, na Fundação Casa de Rui Barbosa, em que o crítico literário menciona “esse raro evento, que é Nove, Novena”<sup>1</sup>.

A despeito da configuração da estética pessoal de Osman Lins, cito, aqui, cinco aspectos apontados pela pesquisadora Elizabeth Hazin, em seu texto “As horas que decorrem entre o início e o florescer de um Recife: reflexão sobre a temporalidade em Osman Lins”:

1. O uso de elementos que contrariam a tradição e que se destacam como inovações em relação às obras anteriores.
2. A irrupção de Recife e Olinda na ficção do autor.
3. O diálogo com outros campos do conhecimento, o que envolve pesquisa, por parte do autor.
4. O surgimento da descrição que suspende a narração.
5. Uma nova visão do literário, que implica o equilíbrio consciente entre o real e o ficcional<sup>2</sup>.

No que tange a transposição da linguagem iconográfica presente no texto literário como técnica narrativa, cumpre salientar um dado biográfico relevante para a compreensão desse diálogo interarte, que é o fato de o escritor pernambucano ter sido contemplado com uma bolsa de estudos pela *Alliance Française*, para empreender sua primeira viagem à Europa, em 1961,

---

<sup>1</sup> Carta de Benedito Nunes a Osman Lins, do dia 25 de dezembro de 1966. Disponível no acervo Osman Lins, da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> HAZIN, 2016, p. 93.

experiência essa narrada em *Marinheiro de Primeira Viagem*, publicada em 1963. Diante de seus relatos, é possível capturar as lembranças-imagens de um escritor comprometido com seu ofício, alguém que “viu de memória”<sup>3</sup> os vitrais, as construções arquitetônicas, os retábulos, o teatro, a música, as inscrições e os ornamentos e que se permitiu impregnar de expressões artísticas várias.

O escritor Bernardo Carvalho, em reportagem à Folha de São Paulo, em 1994, intitulada “Nove, Novena é inspirada em vitrais religiosos”, versa sobre a pertinência da publicação da obra em questão e lança mão de uma consideração feita por Julieta Godoy Ladeira, escritora com quem Osman Lins foi casado, a respeito do encantamento de Osman Lins com os vitrais:

O que o impressionou muito quando morou na Europa, em 1961, foram as figuras do século 13. Figuras de cabeça grande, olhos grandes, de frente. São as figuras dos vitrais. Ele queria conseguir alcançar em literatura uma prosa em que as figuras estivessem todas de frente. Sempre no presente. E que fossem fragmentos, como nos vitrais, fragmentos que formassem essas figuras.<sup>4</sup>

Ressalto que a relação instituída aqui entre a experiência do escritor na Europa e a composição de suas obras posteriores não diz respeito tão-somente a um caráter meramente intertextual ou, até mesmo, de empréstimo, mas sim a uma concretização, a materializar, a tornar pública uma estética pessoal, que se instaura não apenas pelo contato com os meios de expressão artística, mas também por entrelaçá-los e usá-los como base para construção de sua literatura.

*Nove, Novena* é constituída por um entrecimento de imagens enleadas à inscrição da palavra, que institui um texto literário não somente imagético, mas também um texto que dispõe de uma expressiva interdisciplinaridade. Esse feito de urdir a arte literária com outras áreas do conhecimento confere à obra osmaniana uma poética de caráter heterogêneo, de maneira que estejam postos, em relevo, elementos carregados de sentido, que fazem com que nenhuma

---

<sup>3</sup> Em *Atlas*, de Jorge de Luis Borges e Maria Kodama, o poeta afirma que “mais verossímil é conjecturar que o eventual artista é um homem que bruscamente vê. Para não ver não é imprescindível estar cego ou fechar os olhos; vemos as coisas de memória, como pensamos de memória repetindo formas idênticas ou ideias idênticas” (BORGES, 2010, p.57). Neste sentido, relaciono o que Osman Lins viu e vivenciou nesta viagem com a sua técnica narrativa engendrada em *Nove, Novena*.

<sup>4</sup> LADEIRA, Julieta Godoy *apud* Bernardo Carvalho. Nove, Novena é inspirado em vitrais religiosos. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/17/mais!/15.html>. Acesso em 4 de abril de 2017.

palavra seja gratuita, resultado do rigor de um artista que “mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” (LINS, 1973, p. 32).

Analogias à arte da escrita conjugadas a outros trabalhos, como “tecer” e “arar”, constituem a fatura artesanal das nove narrativas, quando o autor traz a simbologia do trabalho manual firme para o universo literário, tal qual a narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, que traz, em seu sétimo mistério (Figura 1), a seguinte passagem, que pode ser entendida como a representação do valor da escrita, em que o escritor, ao elaborar uma narrativa, une, tece e combina diferentes elementos. Essas analogias também se estendem às outras produções literárias, publicadas a partir de 1966, como, por exemplo, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), em que o professor-narrador estabelece uma relação entre o ato de amolar navalhas de um barbeiro e o ato de escrever.

#### SÉTIMO MISTÉRIO

Os que fiam e tecem unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma linhagem **FLANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ** dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das invenções destinadas a estender **LÃ LINHO CASULO ALGODÃO LÃ** os fios e cruzá-los, o algodão, a sêda, era como se ainda estivesse **TECEDEIRA URDIDURA TEAR LÃ** sem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apêlo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos humanos, iluminados pelo espírito do homem. Não é por ser-nos úteis **LÃ TRAMA CROCHÊ DESENHO LÃ** que o burel ou o linho representam uma vitória do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar nêles uma ordem, o sereno, o firme **TAPECEIRA BASTIDOR ROCA LÃ** e rigoroso enlace da urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões mais nobres são aquelas em que, com ainda maior discipli- **LÃ COSER AGULHA CAPUCHO LÃ** na, floresce o ornamento: no crochê, no tapêto, no brocado. Então, é **FLANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ** como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoais e carneiros, casulos, campos de linho, novamente surgissem, com **LÃ TRAMA CASULO CAPUCHO LÃ** uma vida menos rebelde, porém mais perdurável.

“Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins, 1966.

Figura 1

Em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, o caráter ornamental e artesanal se estende desde o título até a maneira pela qual a narrativa é disposta na página. Alterando-se entre blocos narrativos unos e tríplexes, o fio da história é desenovelado: um capanga sai de Pernambuco em busca de matar um homem chamado José Gervásio. Chegando ao estado de Minas Gerais, ou

melhor, às três cidades mineiras barrocas Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes, o homem se encontra e suborna a personagem intitulada como “a negra”, para obter informação de sua presa.

Ademais, partindo do sintagma “Unidade Tripartita”, com o objetivo de captar as nuances que dele emergem, salta aos olhos a obra homônima do escultor, pintor, designer e arquiteto suíço Max Bill, *Unidade Tripartita* (Figura 2), produzida entre os anos 1948 e 1949. A escultura parte da fita de Möbius, estudada por August Ferdinand Möbius, em 1858, que consiste na colagem das extremidades de uma fita, após dar meia-volta em uma delas, criando, então, uma faixa que apresenta apenas um lado e instituindo, assim, um paradoxo espacial.

O artista Max Bill nasceu em 1908, em Winterthur, na Suíça. Aluno de Kandinsky na Bauhaus de Dessau, espaço de germinação do Funcionalismo na obra de Max Bill, o artista inaugurou a Escola Superior de Ulm, após o fechamento da Bauhaus, a fim de difundir os princípios desta. Bill considera o uso da abordagem matemática como a base do artista concreto. Em seu texto “O Pensamento Matemático na Arte De Nosso Tempo”, o escultor e teórico do *design* afirma que

O pensamento matemático na arte não é a matemática em sentido estrito; pode-se dizer que o que se entende por matemática exata é aqui de pouca utilidade. É muito mais, é uma estrutura de ritmos e relações, de leis que têm fontes individuais, da mesma maneira que a matemática tem seus pontos essenciais no pensamento individual de seus inovadores.<sup>5</sup>

A respeito de sua escultura *Unidade Tripartita*, Bill afirma que ela “é composta de um sistema de círculos cujos centros estão nos vértices de um triângulo equilátero” (BILL *apud* MARAR, 2004, p. 9). Também a produção literária de Lins se revela erigida sobre o plano geométrico – e plástico, através da transposição intersemiótica – que concebe uma obra composta por uma rede de significados, seja uma história narrada em doze quadros, como em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, seja um palíndromo disposto em um quadrado sobre o qual movimentada uma espiral, como na estrutura do romance *Avalovara*. Neste sentido, deparamo-nos, aqui, com dois artistas que não apenas consideram a matemática como ciência e como arte, mas que também a introduzem como parte integrante de suas obras.

---

<sup>5</sup> BILL, Max. El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo. *Cuadernos de Critica Artistica Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 5, nº 17, p. 1-7, maio de 1950. Trad. de Carmen Córdoba e Walter Jacobowicz.

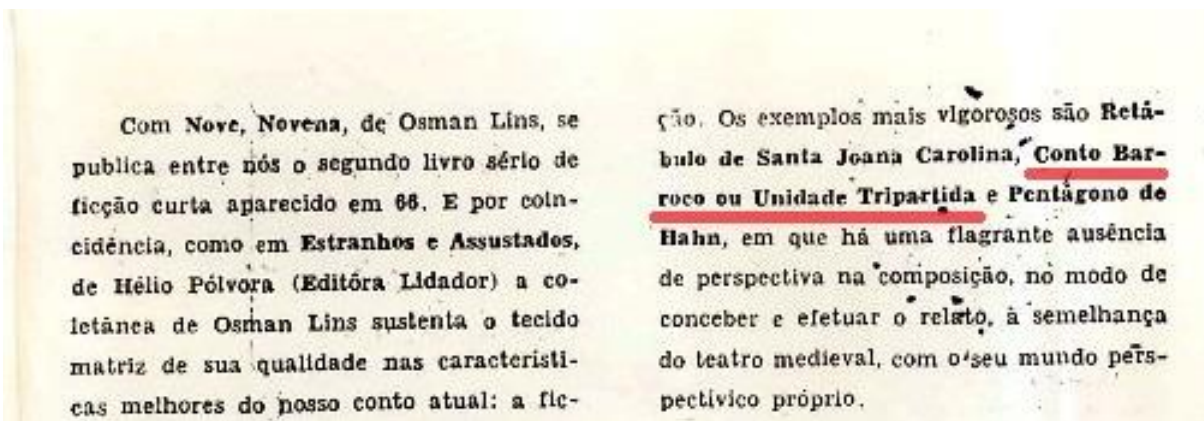


*Unidade Tripartita*, de Max Bill, 1948/1949. Acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Arquivo Pessoal.

Figura 2

A escultura de Bill foi premiada na 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1951, realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), cujo organizador e presidente era Francisco Matarazzo Sobrinho. Alguns anos após a escultura de Bill ter passado a fazer parte do acervo do MAM-SP, surgiu a confusão entre os sintagmas “Unidade Tripartita” e “Unidade Tripartida”, confusão essa dos leitores e críticos literários de Lins, o que fica exemplificado a seguir na reportagem do *Jornal do Brasil*, redigida por João Antônio, em 17 de setembro de 1966 (Figura 3). A predileção do escritor pela versão latina erudita, em que há a consoante oclusiva *t*, em “Tripartita”, no lugar de *d*, em “Tripartida”, versão popular, pode ser entendida como um apelo à escultura de Bill, em virtude daquela versão não ser habitual, como uma maneira de reforçar e distingui-la das demais, reafirmando-a. Ademais, Lins, ao referendá-la e transpô-la em seu conto, traz à cena, com fins estéticos, o tema da escultura e da possível miscelânea dessas artes, de modo que fique tangível a afinidade entre elas.





*Jornal do Brasil*, em 17 de setembro de 1966, por João Antônio. Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo<sup>6</sup>. (Grifo nosso)

O interesse de Lins pelas artes visuais não diz respeito apenas à instauração de sua expressão pessoal, resultante de uma impregnação de outras expressões artísticas e, também, de literatura, mas ainda ao seu modo de usar arte como elemento que interage com a narrativa. Em 1970, Lins ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista, em Marília, para assumir a cátedra de Literatura Brasileira. O curso por ele ministrado foi dividido em três partes: 1) Teoria Literária e o Processo de Composição de suas obras, 2) Arte Dramática e o Teatro e 3) História da Arte. O então professor-escritor afirmou em entrevistas que, em seu exercício docente, sentiu a necessidade de estabelecer um contato dos alunos de Letras com os outros meios de expressão artística, em razão da carência do olhar para a arte por eles apresentada, e que, em razão disso, juntamente com a professora Suzi Frankl Sperber, paralelamente ao curso de Literatura Brasileira, ofereceu um curso sintético, que se dividiu em oito encontros, a respeito das artes plásticas.

A respeito da prática docente de Lins em diálogo entre a literatura e as outras artes, Elisabete Marin Ribas, em sua dissertação de mestrado *Giz, caneta e pincel: Literatura e História da Arte nas aulas do professor Osman Lins*, afirma que

A ideia de introduzir um curso de História da Arte dentro de um curso de Literatura reflete uma tendência de Osman Lins já notada nas suas primeiras produções literárias, mas intensificada após sua viagem à Europa, em 1961: misturar técnicas literárias com técnicas das artes visuais. Assim, não só o entendimento da literatura deve passar pelo entendimento das outras artes, como também o fazer literário é enriquecido com a

<sup>6</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-LIT-NN-025.

utilização de elementos técnicos emprestados das artes plásticas. (RIBAS, 2011, p. 23)

Partindo de uma leitura possível quanto à hipótese de transposição da linguagem da escultura de Bill para o texto osmaniano, é válido apontar que a realidade paradoxal e, sobretudo, de uma “unidade em três peças” é, também, uma realidade do conto de Osman Lins. Tal qual um escultor que empurra o cinzel em sua matéria-bruta, Lins dá forma a obra multifacetada ao construir um texto literário constituído por blocos narrativos entremeados pela conjunção “ou”, configurando uma atmosfera de permutação da disposição dos elementos. Essa multifacetabilidade se dá pela simultaneidade da ocorrência dos eventos nas três cidades genuinamente barrocas e, também, pela leitura de possibilidades resultante da estrutura lógico-disjuntiva do conto.

Três meses após a publicação de *Nove, Novena*, Osman Lins, em entrevista ao Diário de Pernambuco, afirma que, em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, as ações decorrem simultaneamente nas cidades mineiras de Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes. Esse caráter da simultaneidade apontado por Lins instaura, então, uma atmosfera em que nada é fixo neste texto, de maneira que os atos estejam sempre no plano da alteração e da possibilidade. Também a obra de Bill apresenta-se multifacetada, pois, conjugada a um ângulo diverso, ela apresenta uma nova configuração, de maneira que as diversas faces de uma mesma obra, como em uma espécie de alomorfia, permutassem entre si dentro de uma mesma essência, de uma mesma linguagem. Neste sentido, tanto o conto de Lins quanto a escultura de Max Bill apresentam um paradoxo de espaço e de tempo.

Ainda a respeito do tema da escultura como elemento que interage com a narrativa, há, também, em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, referência às esculturas de Antônio Francisco da Lisboa, o Aleijadinho, localizadas na cidade mineira de Congonhas, são elas: *Anjo da amargura*, que compõe a Via Sacra do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, e “Naum”, “Baruch” e “Daniel”, do conjunto escultórico *Os doze profetas*, o que pode ser entendido como um reforço a esse tema, como um recurso narrativo que alude a um plano maior, que é o da transposição iconográfica para a literatura osmaniana. Além de corroborar para a fatura artesanal de “Conto Barroco”, a presença dessas esculturas como elementos da narrativa atesta o interesse de Lins em fazer da Literatura uma arte espacial, ao entrelaçar e justapor imagens e significados de outras áreas do conhecimento. Todas essas imagens aqui citadas refletem o

compromisso do autor em criar uma atmosfera barroca na narrativa e, também, uma poética osmaniana, um *modus operandi*, que se revela também barroco.

No que diz respeito à recepção desse texto ficcional, é válido salientar que parte dos estudos que se debruçaram sobre ele relaciona o sintagma *Unidade Tripartita* à estrutura da narrativa, que se apresenta em blocos narrativos, dispostos em um movimento de triplicidade e unidade e entremeados pela conjunção *ou*, em que ora um bloco narrativo se apresenta evidenciado por espaços maiores entre os demais na página, ora três blocos se apresentam entremeados por aquela conjunção; já outros estudos o relacionam à trindade santa, que, também, tem papel relevante na narrativa. Além disso, cabe apontar que o texto de Lins por muito tempo foi ofuscado pela grandiosidade técnica (e artesanal) de outras narrativas de *Nove, Novena*, como, por exemplo, “Retábulo de Santa Joana Carolina” (que deu nome à tradução francesa da obra feita por Maryvonne Lapouge) e “Perdidos e Achados” – o que não faz de “Conto Barroco” uma narrativa menor.

Considerando, todavia, pontos de confluência entre as obras de Bill e de Lins, em que se configuram ressonâncias de um choque estético que traça uma possível irmandade entre as artes e fatos da vida do escritor pernambucano, que fundamentam a hipótese de transposição iconográfica, é relevante apontar a saída de Osman Lins de Recife, logo após o retorno de sua viagem à Europa, em 1962, para residir na cidade de São Paulo, onde passou os últimos dezesseis anos de sua vida, e a doação da escultura *Unidade Tripartita* à Universidade de São Paulo, também em 1962, momento em que é criado o Museu de Arte Contemporânea, para abrigar as doações do MAM-SP.

Além disso, o autor esteve São Paulo, em 1954, três anos após a premiação da obra de Bill, para receber o Prêmio Fábio Prado, pelo seu primeiro romance *O Visitante* e, ainda, em 1957, para receber o Prêmio Monteiro Lobato, pelo seu primeiro livro de contos *Os Gestos*. No que diz respeito ao envolvimento de Lins com a Bienal de Arte de São Paulo, há, em seu ensaio *Guerra sem Testemunhas*, uma menção à IX Bienal, que aconteceu em 1967, que diz: “Vimos, na IX Bienal de São Paulo, os óleos de William Turn-bull” (LINS, 1974, p. 210), o que reforça a ideia de seu interesse pelas artes plásticas e seu vínculo com o evento.

Há, ainda, quanto a esse possível envolvimento de Lins com outras edições da Bienal de Arte, uma carta, disponível no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, redigida pelo escritor e endereçada à poetisa Laís Corrêa, no dia 6 de agosto de 1970, em que ele faz considerações a respeito da décima edição do evento, que aconteceu em 1969; da

situação dos escritores e do país, que estava sob regime ditatorial; e da relação dele com Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Bienal à época.

Quanto ao caráter espaço-temporal da obra de Lins, é factível reiterar sua relação com o diálogo intra e extratextual que a narrativa apresenta. Além de imagens e significados, Lins lança mão da presença do geométrico em sua arte literária. Ao eleger um trecho de *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, de Matila Ghyka, e versos do poema “O Engenheiro”, de João Cabral de Melo Neto, como epígrafes de *Nove, Novena*, o autor atesta o rigor literário, já tão evidenciado em suas obras, como elemento apriorístico para a feitura de seu texto, o que configura a não ocasionalidade das palavras milimetricamente dispostas na narrativa. Em “Conto Barroco”, nota-se a recorrência do número três e, também, a do triângulo em diferentes níveis de leitura.

O poeta-escultor/professor-escritor Osman Lins, e não somente o texto literário aqui em questão, também multifaceta-se em seu ofício. Por vezes, sendo cinzelador e sendo poeta, revela-se colecionador e revela-se artesão, em sua afinidade de instrumentos, para, como em um movimento que tem força centrípeta, retornar à letra, que constrói palavras. Em seu texto “Um dia que se despede do calendário”, publicado em *Evangelho na Taba*, ele estabelece um parentesco entre o exercício do alfaiate (também ele não assim seria?) e o do escritor, em razão da habilidade com as mãos. Também ele estabelece parentesco, em suas aulas de Literatura Brasileira, ministradas na Universidade Estadual Paulista, entre o escritor e o restaurador, pois “tal restauração opera-se através da escrita” (RIBAS, 2011, p. 29). Os movimentos centrípetos e centrífugos que nos propõe Osman Lins através de sua obra, impregnada de imagens e de significados, levam-nos a crer nas relações tão íntimas, por vezes questionadas, entre a irmandade das artes, em virtude de sua afinidade de instrumentos e de seus modos de operação, de maneira que o escritor, em sua função, pode também ser escultor, ser pintor e ser poeta.

Todas essas aproximações entre ofícios e instrumentos propostos por Lins, através do diálogo entre áreas do conhecimento, presente em suas obras, me permitiram redigir este trabalho com o objetivo de analisar o texto literário em níveis de transposição iconográfica, que parte da dúvida do que vem a ser uma “Unidade Tripartita” e chega ao encontro da escultura de Bill, que leva esse mesmo nome; da compreensão do que conta essa narrativa e a disposição em blocos narrativos alterantes, mas sucessivos; da atenção à escolha do escritor de cada palavra presente nesse texto literário, que acaba por compor sentenças arraigadas de sentido, das quais elegi três: duas como título dos dois capítulos que se seguirão e outra como título da referência

bibliográfica; da perseguição da hipótese de correspondência entre o texto de Lins e a escultura de Bill e de um possível contato entre eles, considerando elementos biográficos e, por fim, do reconhecimento de imagens e de significados de outras linguagens para a literatura de que dispõe “Conto Barroco” em diferentes níveis de leitura.

Estabeleci, pois, diante disso, dois níveis de transposição iconográfica, que correspondem aos dois capítulos que integram este estudo, como uma resposta à pergunta *Em virtude do projeto de Lins de efetuar a transposição iconográfica para a sua literatura, como se dá esse ajustamento intersemiótico em Conto Barroco ou Unidade Tripartita?*, que serão os eixos centrais desta dissertação: o **nível sintático/estrutural**, que diz respeito ao método de composição da narrativa e à maneira pela qual ela está disposta na página; o **nível imagético/espacial**, que se ocupará do caráter icônico-textual e do de interdisciplinaridade de que dispõe o texto literário. Esses dois níveis representam uma leitura possível que proponho para este estudo e, não, uma verdade engessada que busca articular elementos literários e biográficos. Ademais, no desenrolar da argumentação, será possível notar que os referidos níveis se misturam e interagem entre si, tratando-se, pois, de uma divisão puramente metodológica, de modo a tornar possível a organização do discurso aqui materializado, mas sempre à luz da engenhosidade com que foi tecido “Conto Barroco” e da unidade que ele apresenta.

Os sintagmas “Estrutura de ritmos e relações” e “Variações sobre o mesmo tema”, designados como título da introdução e da conclusão desta dissertação, reportam-se, respectivamente, à expressão utilizada por Max Bill, em seu texto supracitado “O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo”, e à obra homônima do escultor e designer, que consiste em dezesseis litografias produzidas entre os anos 1935 e 1938. Através dessa escolha, proponho, também nesse horizonte, vincular os artistas Bill e Lins. Para a construção da argumentação, além dos textos de autoria de Osman Lins, foram utilizados outros pensadores, como, por exemplo, Philippe Hamon, Liliane Louvel, Étienne Souriau, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant e Hans Sedlmayr, que foram de extrema relevância para legitimar e alavancar a discussão proposta aqui.

Por fim, é necessário apontar, sobretudo, a relevância da visita à Fundação Bienal de São Paulo e das consultas aos acervos de Osman Lins, disponíveis na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB-RJ) e no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), que foram fundamentais para a construção de um olhar voltado à gênese do texto, para compreensão

do *modus operandi* do escritor e, por conseguinte, para a configuração dos dois níveis de transposição iconográfica aqui propostos. Ressalto, ainda, que todas as fotografias ilustrativas de que dispõe esta dissertação são de arquivo pessoal, produto de minhas visitas a todos esses espaços que tem lugar fundamental na narrativa “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” e que contribuíram para o aprofundamento deste estudo.







Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes. Arquivo Pessoal.

Figura 3

Também foi ocupação desta pesquisa o empreendimento da jornada às cidades históricas de Minas Gerais – Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes – que teve por objetivo o estudo apurado do espaço e de suas incidências no texto literário. Busquei, através dessa experiência, seguir os mesmos passos do escritor, seguindo um roteiro que estava completamente empenhado na constituição dos níveis de transposição intersemiótica de que trata esta dissertação e que abarcou também, além das cidades referidas, visita a Mariana e a São João Del Rei, ambas históricas e de alta relevância para a manifestação artística do barroco mineiro. Em uma de minhas leituras iniciais de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, questionei sobre a possibilidade de Osman Lins ter estado nas três cidades mineiras barrocas. Destarte, com base no que eu tinha nas mãos, que é o texto literário, poucas eram as dúvidas, tratava-se, pois, de uma *quase certeza* ou de dúvida nenhuma. Ornamentos arquitetônicos, igreja matriz, prefeitura, esculturas de Aleijadinho, pedra-sabão, ruas sinuosas, chafariz, ladeiras de pedra, arquitetura mineira barroca, todos esses elementos operando no “terreno jubiloso e móvel” (LINS, 1976, p. 62), a que Osman Lins, em seu ensaio *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, chama de Literatura. Naquele momento germinal, ainda primeiro, de leitura, eram muitos os questionamentos. Frente às interrogações, a cada busca eletrônica a que me propunha fazer, seja para conhecer o espaço dessas três cidades mineiras, seja para conhecer uma planta ornamental citada por Lins na narrativa, em uma postura de leitora e de crítica literária que visava a dissecar

a narrativa sucedia, então, um achado significativo. Em virtude disso, me propus a percorrer e a contemplar esses espaços.

À luz de um trecho de Conto Barroco que diz que “os acontecimentos se ligam e cobram força” (LINS, 1975, p. 156), foi sendo delineado, através de leituras, o lugar dessas três cidades na narrativa, para além de um espaço meramente instituído como pano de fundo de um enredo, no sentido de que a correspondência entre os elementos dispostos em “Conto Barroco” e os dispostos em Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes é reflexo do gesto escritural de Osman Lins que buscava não somente retratar o espaço, mas também transpor, para o texto literário, elementos oriundos desses locais. Ainda sob o signo da inquietude, no concernente à ida de Osman Lins a Minas Gerais, em visita ao acervo de Osman Lins, na Fundação Casa de Rui Barbosa, deparo-me com a face pouco explorada do poeta Osman Lins que, por ora, compõe o poema datilografado “Monólogo de Congonhas”, apresentado a seguir, que se apresenta sem datação, mas que confirma pelo canal da linguagem poética sua experiência por Minas Gerais.



MONÓLOGO DE CONGONHAS DO CAMPO

Ante a luz da tarde,  
um ~~raio~~ <sup>raio</sup> me trepassa  
e me deixa mais vivo.  
A eternidade se fez pedra  
e orgue no ~~místico~~ silêncio de Congon-  
has,  
sua voz de pedra.  
(O luz crepuscular  
que traz para as vestimentas dos pro-  
fetas  
uma leveza de rosas sob a lua.)  
É preciso chorar?  
É preciso cantar.  
Cantar, cantar,  
lançar para o alto as nossas vozes,  
como um jogral vestido de vermelho  
e ao clamor dessas pedras,  
fundir nosso canto.  
Nossa percebível canção.  
Rios,  
dias e noites, tempo,  
invernos e verões,  
atravessai-me,  
Eu fico de pé,  
os braços abertos,  
face a face com a eternidade,  
aquí visível.

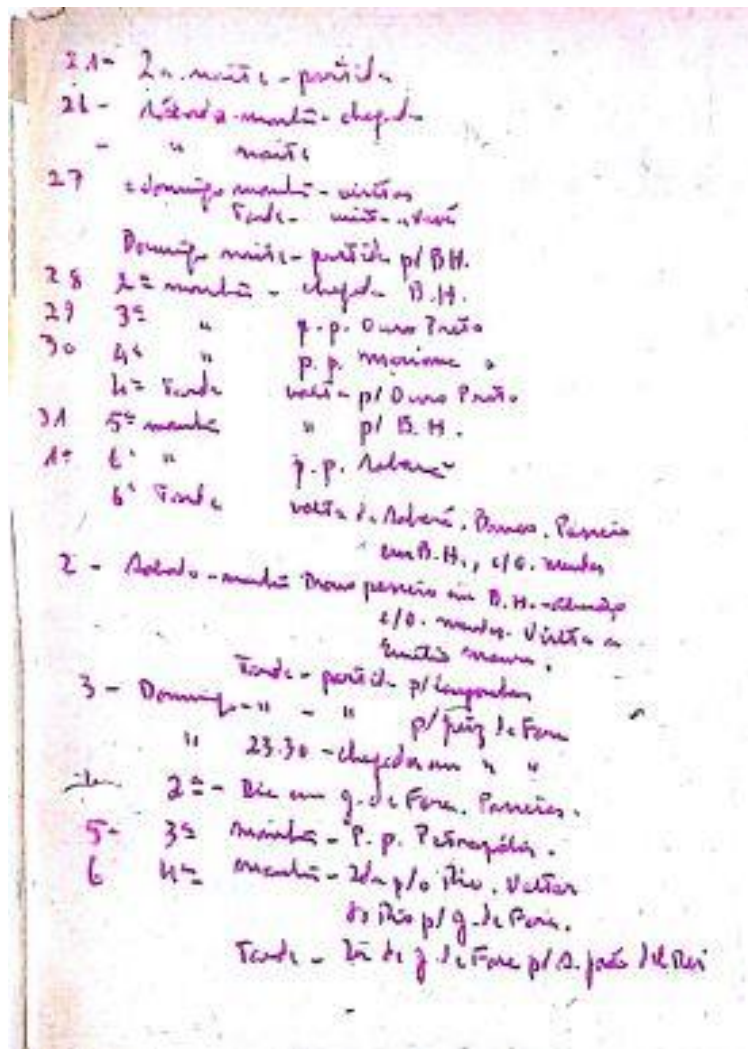
Poema "Monólogo de Congonhas do Campo", de Osman Lins. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fundo/Coleção Osman Lins (FCRB-RJ).

Além disso, pesquisando os documentos pessoais do escritor nesse mesmo acervo, tive acesso a um registro fotográfico de Lins que se encontra entre os profetas de Aleijadinho, no Santuário Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, de braços abertos, e que reproduzo a seguir, não restando, dessa maneira, dúvidas quanto à sua experiência.



Osman Lins em Congonhas do Campo (MG). Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.  
Fundo/Coleção Osman Lins (FCRB-RJ).

Encontro, ainda, no canto superior esquerdo do mesmo documento em que está o poema, anotações feitas a caneta rosa que dizem respeito ao roteiro de viagem que o escritor perseguiu em seu percurso.



Roteiro de viagem de Osman Lins. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fundo/Coleção Osman Lins (FCRB-RJ)

21 – 2ª. noite – partida / 26 – Sábado manhã – chegada / Sábado noite / 27 – Domingo manhã – visitas / Tarde visita a Vavá / Domingo noite – Partida para BH / 28 – Segunda – manhã – chegada BH / 29 – Terça – manhã – Partida para Ouro Preto / 30 – Quarta – manhã – Partida para Mariana / Tarde – Volta para Ouro Preto / 31 – Quinta – manhã – Volta para BH / 1 – Sexta – manhã – Partida para Sabará / Tarde – Volta de Sabará . Banco. Passeio em BH com o Mendes / 2 – Sábado – Novo passeio em BH / Almoço com Mendes /

Visita a Emilio Moura / Tarde- Partida para Congonhas / 3 – Domingo – Tarde- Partida para Juiz de Fora / Domingo – 23h30min- Chegada em Juiz de Fora / 4 – Segunda – Dia em Juiz de Fora. Passeios. / 5 - Terça- manhã- Partida para Petrópolis / 6 - Quarta - manhã - Ida para o Rio de Janeiro. Voltar do Rio de Janeiro para Juiz de Fora. / Tarde – Ida de Juiz de Fora para São João Del Rey.

Do mesmo modo que o roteiro de viagem de Osman Lins pelas cidades de Minas Gerais nos traz algumas elucidações no que diz respeito à sua fundamental experiência, ele nos coloca o questionamento quanto ao ano em que isso ocorreu e se esses documentos se referem a uma experiência anterior à publicação de *Nove, Novena* em 1966. Além disso, a escolha de cada cidade para integrar esse itinerário diz muito da proposta do escritor com essa viagem, que, embora, claro, possa ter tido uma intenção de entretenimento e distração, acredito que perpassa uma intenção também de explorar as múltiplas possibilidades do fazer e do ser da arte, intenção essa genuína e condizente com a experiência evidenciada em *Marinheiro de Viagem* (1963), além de que Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes são cidades muito atrativas para quem, como Lins, se interessa pelas manifestações artísticas. Pesquisando o acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da Unidade de São Paulo, constato, por meio da reportagem a seguir, publicada no jornal O Diário, em 31 de março de 1960, que essa jornada foi empreendida seis anos antes da publicação das nove narrativas e que o poema “Monólogo de Congonhas do Campo”, a fotografia de Lins e o roteiro vinculam-se a uma única ocasião.

## OSMAN LINS EM BELO HORIZONTE

Belo Horizonte hospeda neste momento o escritor pernambucano Osmany Lins que, em companhia de sua esposa, visita pela primeira vez Minas Gerais e suas cidades históricas. Osman Lins é uma das figuras de maior destaque da atual geração nova de Pernambuco. Escritor sério e operoso, que tem do artesanato literário uma idéia elevada, trabalha seus livros com todo esmero e cuidado, o que lhe tem valido numerosos prêmios não só em Pernambuco, mas em São Paulo, tendo um deles, o romance «O Visitante», recebido mais de uma laurea. Seu livro de contos, «Os Gestos», foi também duplamente premiado, dadas as suas qualidades excepcionais de narrador e psicólogo.

Osman Lins tem pronto a ser editado pela Civilização Brasileira novo romance, que está sendo aguardado com muito interesse nos meios literários, pois se trata de um autor que já demonstrou a boa qualidade de sua obra e distingue pelo seu bom gosto e pela sua variedade, sem concessões a certas modas literárias do momento que facilitam a popularidade, mas prejudicam o conteúdo estético da mensagem literária.

**BELO HORIZONTE, 5.ª-FEIRA, 31 DE MARÇO DE 1960**

**O DIÁRIO**

“Osman Lins em Belo Horizonte”. Jornal O Diário, 31 de março de 1960. Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo<sup>7</sup>.

Em *Avalovara*, o personagem Abel nos diz que “avançar na rede dos enigmas pode levar-nos a enigmas maiores” (LINS, 1973, p.), e é sob este signo que escrevo esta dissertação. Ainda que eu tenha pesquisado obstinadamente os arquivos osmanianos como crítica literária curiosa e em nome de uma ideia, me sinto respondendo a algumas questões, mas também me deparando com outras perguntas. A palavra *enigma* deriva do grego *ainigma* e tem por significado, em *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, como <<o que se deixa ouvir, em oposição ao que se diz claramente; daí palavra obscura ou equívoca, enigma; o que se deixa ouvir por intermédio de alusão ou apólogo>>. Foi esta terminologia grega que, até o século V, na Grécia, foi predominante para urdir a noção de enigma na tradição oral e poética. Elizabeth Hazin, que cita a dissertação de mestrado de Virgínia Mota Gomes, da Universidade Federal da Bahia, afirma, em seu texto “Refletindo o rio: imaginá(rio), misté(rio), equilíb(rio), territó(rio), murmú(rio)”, que, no entanto, surge, contemporâneo a esse período, na comédia de Aristófanes, a terminologia *grifos* como a mais antiga referência ao vocábulo *enigma*. Nesse

<sup>7</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-VDF-0013.

novo sentido, o termo *grifos* significava, originalmente, *rede de peixe*, o que nos remete de forma alusiva à ideia *rede de palavras*, tão simbólica e significativa para a literatura osmaniana.

Trilhar, pois, um texto literário cuja conexão entre os significados dá relevo às nuances que dele emergem é estabelecer um conjunto de pontos que se comunicam entre si, de maneira que esses pontos rejam uma leitura, um tom, como algo assinalado que dá acesso a outras leituras possíveis e que, a partir do primeiro passo dessa acessibilidade, os eventos encontram-se encadeados. Osman Lins, em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, em 1974, afirma que ele próprio, como homem, levará sempre consigo a contradição de se debater entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério. Proponho, portanto, levando essa afirmação do escritor como uma espécie de emblema, uma leitura possível de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”.



## Capítulo I

### Volta aos começos, aos meios, ao tortuoso giro de sua história: **nível sintático/estrutural**

Não contestaria ser a obra literária uma articulação verbal, efetuada em torno de um pretexto: o tema ou temas. O léxico e a ordenação desse arsenal, os desvios de sentido, os ritmos, aí está a sua essência, admitindo-se ainda – mas com prestígio menor e, creio, declinante –, em campo tão seleta, a arte de dispor os eventos, de sugerir o tempo ou de jogar com planos cronológicos, de regular o crescendo etc.

(Osman Lins, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*)

Sexta narrativa de *Nove, Novena* (1966), um texto de aproximadamente 20 páginas, estruturado em blocos narrativos, entremeados pela conjunção *ou*, que ora se mostram em alternativas tríplices ora em unidade e narram a história de perseguição ao personagem José Gervásio: assim é “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”. Um texto que apresenta uma peculiaridade sintática e estrutural que merece estudo pormenorizado, em razão da engenhosidade com que trabalha Osman Lins na feitura de sua obra literária, de forma que a cada vez em que o texto é revisitado surgem leituras novas, tal qual uma capitulação de imagens outrora despercebidas. Lins salienta, em entrevistas, que *Nove, Novena* é composta por nove narrativas e, além disso, as diferentes edições da obra trazem consigo essa categorização em suas fichas catalográficas. Todavia, entre todas aquelas que ele denominou de narrativas, há uma que nomeadamente leva o nome de conto: “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”.

Poderia, aqui, deter-me à não gratuitidade dos elementos dotados de sentido elegidos pelo escritor para compor seu tecido literário, mas não sem antes reforçar o projeto de Lins para configuração de sua estética pessoal – que envolve a vinculação da literatura com as outras áreas do conhecimento, além de outros fatores já mencionados – e o rigor e a disciplina como elementos apriorísticos da sua “experimentação”. Sendo assim, cada palavra aferida sob as lentes de um pesquisador não apenas confirma a sistematização de uma rede de significados de que é composto o texto, mas também contribui para a configuração de níveis de leitura e para a composição do universo da literatura. É ocupação, pois, deste capítulo o estudo do processo sintático/estrutural do texto, em que cada categoria narrativa conflui para o embasamento da

ideia de transposição intersemiótica neste nível, que, por vezes, exerce interação com o nível imagético/espacial. A noção de discurso proposta extrapola os meios verbalizados, de modo que não só sintaxe e estrutura, mas também a camada subterrânea de significação constituirá este conceito.

Com a descrição do vestido da mulher – personagem altamente significativa e detentora de força motriz para o desenrolar das tramas do enredo –, inicia-se o texto em um bloco unitário e tipograficamente separado da apresentação tríptica dos demais, por meio de maiores espaçamentos entre os blocos trinos. Além daquilo que denotam as palavras escritas e do compromisso delas com a criação do universo literário, “Conto Barroco” é, também, nesse sentido, quanto à sua estrutura, um texto visual. A disposição dos blocos narrativos de maneira articulada sugere ao leitor um movimento, que é o das possibilidades. De maneira análoga, no que diz respeito a isso, há um tríptico-texto que ora se fecha, para efeito de unidade, e que ora se abre, para efeito de triplicidade, evidenciando, assim, seu caráter plástico.

Diante desse movimento que nos propõe o *modus operandi* do texto, nota-se que ele se revela regido por uma estrutura numeral de permutação e de combinação entre os números 1 e 3, que acaba por gerar um padrão narrativo (Figura 4). Cria-se, então, em face disso, uma sequência que se mostra, respectivamente, da seguinte maneira: 1/3/1/3/1/3/1/3, como no esquema a seguir. Avançando na análise dessa sequência, nota-se, também, que, dispondo-a em uma espécie de trinca, em que há 131- 313-13, surge uma sequência composta por números primos – que são aqueles que são apenas divisíveis pelo número um e por ele mesmo. Fica revelada a face do escritor/matemático conduzido sob a égide da máxima de Matila Ghyka, elegida como epígrafe de *Nove, Novena*, que diz “uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano”. Ademais, o número três tem papel imagético-simbólico fundamental no texto, seja quanto às alternativas trípticas, seja quanto ao universo dos personagens<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A respeito desse caráter imagético-simbólico, serão discutidas com mais profundidade questões no próximo ângulo intitulado “Numa delgada moldura de estrelas e imbricados: nível imagético/espacial”.



1 / 3 / 1 / 3 / 1 / 3 / 1 / 3



Padrão narrativo de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”. *Nove, Novena*, 1975, Editora Melhoramentos, 2ª. edição.

Cabe aqui apontar que essa estrutura numeral está ligada e comprometida com o cunho alterante do texto, engendrado pela conjunção *ou*, que estabelece uma relação de alternância, de modo que, tanto no nível de sua estrutura quanto no de sua sintaxe, os elementos permutem e operem no campo do possível. Outrossim, cabe ainda apontar a inserção da conjunção coordenativa conclusiva *então* entremeando o quinto e o sexto blocos narrativos. No plano no enredo, trata-se do momento em que o capanga-narrador se encontra na companhia da mulher, nua, ouvindo-a narrar a respeito de sua própria história. É fato que, em uma perspectiva sintático/estrutural, a razão de ser dessa conjunção é esclarecida pelo bloco narrativo seguinte, em razão da atmosfera de continuidade que ele apresenta, uma vez que fica sugerida a composição de uma única situação/imagem entre os blocos supramencionados.<sup>9</sup>

Osman Lins pode ser considerado um entusiasta das figuras geométricas e da matemática como elementos fundantes para a elaboração de sua obra, como, por exemplo, a estrutura do romance *Avalovara* (1976), que envolve a representação de uma espiral sobre um quadrado, o que, no que diz respeito à utilização de um esquema matemático para a edificação de uma narrativa, também funciona para “Conto Barroco”, conforme apresentado no padrão acima. Além disso, a presença da geometria no texto, em uma leitura meticulosa, apresenta-se não apenas no nível aparente do discurso, mas também na camada sub-reptícia que contempla a imagem de triângulos de diferentes angulações. Pesquisando o acervo do escritor, disponível no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, encontrei notas de aula e

<sup>9</sup> Recorrendo à *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*, de Rocha Lima, e à *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*, de José Carlos Azeredo, nota-se que a conjunção *então* é também classificada como advérbio de tempo, o que muito relaciona-se com a disposição dela no texto, uma vez que não se trata apenas de uma única situação/imagem, que é complementada e arrematada por aquele conectivo, mas que também é disposta em um plano em função de um mesmo tempo.

representações esquematizadas de outras narrativas de *Nove, Novena* que comprovam o *ethos* engenheiro do artista que idealiza, calcula, organiza e constrói sua obra.

Lins, em entrevista a Esdras do Nascimento, em 1974, publicada em O Estado de São Paulo, afirma que sua atração pelas estruturas de inspiração geométrica se deu a partir da leitura dos ensaios de Matila Ghyka, tais como *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts* e *Le Nombre d'Or*, dos textos de Pitágoras e ao estudo da alquimia e, não, pela leitura de outros romances. O autor afirma ainda que, no que diz respeito aos números, eles têm fascinado os homens desde sempre e que, segundo Curtius, na Idade Média, eram frequentes as obras regidas por uma estrutura numeral <sup>10</sup>. Ernst Curtius foi um historiador, arqueólogo e professor lido por Osman Lins. Em sua biblioteca disponível no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB-RJ), consta a obra *Literatura europeia e idade média latina*, cuja edição é de 1957, publicada no Rio de Janeiro, pelo Instituto Nacional do Livro. Além de lê-lo, era proposta de Osman Lins usar a produção de Curtius como inspiração para a fatura de sua própria obra. Isso fica evidenciado quando nos deparamos com um excerto da obra supracitada como epígrafe de *Avalovara* (1976), que diz “Tríadas e décadas se entrecem na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do ordo cósmico.”, e com o nome do historiador alemão sendo referenciado de maneira recorrente em *Guerra Sem Testemunhas* (1969) e em *A Rainha dos Cárceres* (1976), em um tom de um narrador que se vale de trechos da obra curtiusiana para alavancar ou legitimar seu próprio repertório, como em “O mesmo Curtius desenvolve com a erudição de sempre o assunto e mostra como se confundem ou se trocam facilmente, na Idade Média, os termos poesia e prosa” (LINS, 1969, p. 160 )

Reportando a Ernest Curtius, especificamente à sua obra *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, tão explorada e referenciada por Osman Lins em sua produção literária, no que diz respeito à matemática como base para criação artística, lemos:

Um cristal consiste numa grade espacial de elétrons e núcleos atômicos. A matemática e a óptica empregam o conceito de grade (conceito? metáfora? usam metáforas as ciências naturais?). As formas literárias preenchem as funções dessas grades. Como a luz difusa se reúne na lente, como os cristais tomam a forma e textura cristalina, assim se cristaliza a substância poética num esquema de formas. (CURTIUS, 1979, p. 408)

---

<sup>10</sup> Cf. Lins, 1979, p. 179.

Nesse sentido, o discurso em prosa – que se faz poética – de “Conto Barroco” aprimora-se nessa forma estrutural numérica. Esse aprimoramento impele o texto a outros níveis de significação, atestando e superando os limites da obra osmaniana. É certo que sua arquitetura engenhosa, que muito reflete a persona Osman Lins, por mais que pudesse vir a ser outra, uma narrativa em parágrafo único, por exemplo, dá forma e concebe, em si, nesse grau, um modo de representação. O texto, desta maneira, alinhado “às grades”, comporta e sobrepuja-se aos conceitos que nele mesmo estão presentes, à luz do que lemos em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, obra publicada dez anos após o lançamento de *Nove, Novena*: “Toda obra de arte configura sua própria teoria” (LINS, 1976, p. 64).

Ainda no primeiro bloco narrativo, que permuta muito articuladamente entre descrição, diálogo negociativo e narração, o capanga-narrador suborna a personagem sem nome, a quem ele se refere como “a negra”. A mulher, detentora de informações a respeito de José Gervásio, com quem teve um filho, morto ainda bebê, dá indicações do personagem procurado e recebe um pequeno maço de cédulas. Já no início do texto, fica evidenciado o compromisso do autor em valer-se da imagem para a composição da escrita literária: quando descreve o vestido da mulher; quando descreve o corpo dela, ressaltando as curvas presentes em cada parte dele – “Cabelos enroscados, olhos de amêndoas, pômulos redondos, narinas cavadas, beiços em arco, peitos de caracol” (LINS, 1975, p. 141) –, de modo que também aqui seja o lugar do geométrico; quando descreve a parede por meio da listagem de nomes de pássaros; quando descreve a expressão do rosto da mulher e quando descreve o saguim.

Todo esse recurso descritivo de que dispõe esse início deixa no leitor a impressão de que pode haver diante dele um grande quadro, algo que resulta de uma possível transposição intersemiótica, em que a literatura, o texto literário, operam como um receptáculo “apto a assimilar corpos estranhos” (LINS, 2005, p. 179) e comportam uma linguagem outra, que é a iconográfica, mas que, nesta dissertação, tem valor de uma linguagem única. Desta maneira, não apenas no título, que é composto pelo sintagma “Unidade Tripartita” com seus diversos horizontes de significação, mas também neste primeiro quadro-narrativo, de exatos dezesseis que compõem “Conto Barroco”, fica uma grande imagem.

É a partir do segundo bloco narrativo que se dá a determinação do espaço diegético do texto. Em uma sequência tripla deles, surgem, então, as cidades mineiras barrocas Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes. No que tange à menção desses espaços geográficos de maneira alterante, isto é, que acompanha o movimento do texto e o desenrolar do enredo, um aspecto que merece atenção é a não explicitação de em qual cidade encontra-se o capanga-narrador nos

blocos narrativos subsequentes. Esse recurso técnico formal, que sugere uma amalgamação do espaço dessas três cidades, visando à unidade, se dá como um efeito do caráter da simultaneidade presente no texto, de modo que, à semelhança de uma obra plástica, as ações do texto estejam dispostas em um único plano visual, como uma obra do espaço.

A respeito da simultaneidade e da não explicitação espacial em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, há planos de aula manuscritos, cujo tema é Foco Narrativo, elaborados pelo professor Osman Lins, que versam sobre esses recursos técnico-formais. Nas palavras do autor:

Mais: ocupa 3 cidades. Simultaneamente? — NÃO. Opcionalmente. – Com isto, que é afetado? A própria fábula. Acrescento: o leitor mesmo, que não sabe mais em que lugar situa os eventos: está em TRÊS cidades. A seguir, há um recuo ou desvio. Não prossegue a interferência na fábula e no leitor.<sup>11</sup>

Diante disso, nota-se que, no texto, existem duas nuances que se revelam inter-relacionadas: o caráter da simultaneidade das ações – que gera a sobreposição, a fusão desses três espaços e proporciona ao leitor estar nas três cidades – e a opcionalidade – instituída pelas alternativas tríplices de que dispõe o texto. Nesse sentido, é possível afirmar que a categoria narrativa espaço, de que Osman Lins vai se ocupar em sua tese de doutorado intitulada *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976), e a categoria narrativa tempo contrapõem-se, de modo que elas sejam levadas a outro nível de elaboração técnica, isto é, de maneira problematizada, questionando sua separabilidade e superando também nesse grau a tradição literária.

A discussão a respeito da separabilidade do tempo e do espaço atinge um ponto não somente matemático, mas também filosófico. Em teoria literária, espaço e tempo, enquanto âmbitos da narrativa, revelam-se subordinados entre si, como em um plano cartesiano, em razão da sucessividade que nos propõe uma narração, em que *quando* e *onde* articulam-se. A respeito dessa inter-relação, temos o seguinte apontamento de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, em *Dicionário de Narratologia*:

Outra categoria da narrativa com a qual o espaço estreitamente se articula é o tempo. Submetido à dinâmica temporal que caracteriza a narrativa, o espaço é duplamente

---

<sup>11</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL/MAG/CX2/P2/20.

afetado, “já que, neste caso, a transformação de um objeto num sistema de signos envolve também uma transformação de uma disposição espacial numa disposição temporal” (REIS; LOPES, 1990, p. 132)

Em certo sentido, a problematização das categorias narrativas espaço e tempo, estabelecida por Lins, em “Conto Barroco”, já representa o olhar do crítico Osman Lins para com essas questões a serem materializadas em sua tese supramencionada a respeito do espaço literário. Ademais, a problemática do espaço/tempo também perpassa o tecido de *Nove, Novena*, seja por uma história narrada em doze quadros (“Retábulo de Santa Joana Carolina”), seja pela representação simultânea das diferentes fases de um mesmo personagem (“Noivado”). No texto em questão, nota-se que essa problematização e a conseqüente simultaneidade, além do âmbito estrutural, estão postas, também, em um nível sintático, o que acaba por gerar um desdobramento do personagem-narrador no tempo e no espaço diegético e no da página do texto, inquirindo os limites desses dois graus da narrativa. Cito:

O saguim olhando-me de sobre o ombro esquerdo; de sobre o direito; de sobre a mesa. (LINS, 1975, p. 142)

Estou em Tiradentes, na Igreja Matriz, na Prefeitura, na rua, no chafariz, de chapéu na cabeça. (LINS, 1975, p. 144)

Escondo a lâmina em sua bainha. Ante mim, a menos de dois metros, eu próprio me pergunto: “Estou certo?” Respondo: “Estou?” Antes que nos ocorra a qual de nós compete propor indagações e a qual resolvê-las, escutamos o trote do cavalo, as rodas leves da aranha girando sobre o calçamento, ao mesmo tempo que os sinos das igrejas batem uma pancada e ambos nos afastamos, eu à direita da rua, eu à esquerda, eu hesitante, eu decidido, à espera do condenado. (LINS, 1975, p. 160)

Vejo quando salto, salto e volto para mim. (Idem ibidem)

Retomando os planos de aula que exploram o tema Foco Narrativo, esse recurso de desdobramento do personagem no tempo e no espaço é referendado pelo professor Osman Lins, quando aponta:

Retábulo. Pág. 113. Tempo e Espaço diversos, percebidos por um só personagem, não por 2. Esse fenômeno vai agravar-se no Conto Barroco. A personagem desdobra-

se declaradamente: v. pág. 160 [...] E aquela tríade espacial vai operar-se na personagem, pois aquele personagem que flutua entre 3 cidades vai repercutir em outro: o Mendonça, de Noivado, 60 – 39 e 28 anos. – Mas essa entidade ameaçada, a personagem, assediada pelas mutações no Espaço e no Tempo, vai sofrer um ímpeto + fundo: pg. 185. – (Grifo do autor)<sup>12</sup>

Além disso, é válido destacar que também a narrativa “Um Ponto no Círculo” dispõe da problematização dessas categorias narrativas, de forma que os personagens estão no mesmo espaço, mas em tempos diferentes, técnica atestada pelo uso de tempo verbal distinto e cambiante, em que dois personagens-narradores, um homem e uma mulher – esta, no presente e aquele, no passado – tecem o fio da história, o que confere complexidade ao texto ficcional, posto que é neste âmbito que se realiza o recurso da presentificação. Em “Noivado”, temos a seguinte realização do referido fenômeno, a que o professor/escritor se refere, em seu plano de aula supramencionado:

É o velho quem responde. Os que o ladeiam olham-no de suas idades remotas. Ouço, no jovem, um ranger de dobradiças, de rolimãs sobre eixo não lubrificado. No outro, de trinta e nove anos, em algum impreciso recanto de seu corpo, uma roldana é acionada com insistência, pesos em forma de cubo vão e vêm no escuro. Diz o moço: “O mar está rugindo”. A roldana interrompe os movimentos: “Continua avançando na Praia dos Milagres”. Interfiro: “Onde, há um ano, havia residências, hoje só restam alicerces e alguns tijolos soltos!” Todos concordam: “É mesmo”. Volta o silêncio e os três me contemplam, decerto sem ver-me, aflitos com o estorvo de suas almas de serragem, de colheres dobradas, de facas cegas, comportas e alçapões. Uma noite foram dez os que vieram; ocuparam o sofá, as seis cadeiras, o banco do piano, todos irados, numa agitada conversa a respeito de grades e portões. Infelizmente, são em geral esses os que me visitam. O de sessenta anos faz-me lembrar um zoológico onde todos os bichos estivessem mortos e mesmo assim visitados. Mas uma noite eu o vi aos dezessete anos. (LINS, 1975, p. 185)

O recurso da simultaneidade, possibilitado pela linguagem, revela-se como uma das faces do plano de Osman Lins de construir “uma prosa em que as figuras estivessem todas de frente. Sempre no presente” (LADEIRA, Julieta Godoy *apud* Bernardo Carvalho)<sup>13</sup>, de forma que o escritor se vale de técnicas narrativas que exploram tanto o âmbito do discurso quanto o de sua

---

<sup>12</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL/MAG/CX2/P2/20

<sup>13</sup> LADEIRA, Julieta Godoy *apud* Bernardo Carvalho. Nove, Novena é inspirado em vitrais religiosos. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/17/mais/15.html>. Acesso em 4 de abril de 2017.

organização para aplicá-lo. A respeito da presentificação em prosa, o escritor, em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, em outubro de 1966, afirma que *Nove, Novena* dispõe de “uma determinada visão do universo, um mundo “presentificado”, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro” (LINS, 1979, p. 142). Acredito, sobretudo, que a presentificação – que também alcança o nível da expressão, uma vez que as nove narrativas estão todas situadas no tempo verbal presente do indicativo – revela a concretização do plano de Lins de transpor a linguagem iconográfica para seu texto, dado que a literatura, enquanto arte temporal, passa a ser também uma arte espacial, ou, à luz do conceito de Joseph Frank, em *A forma espacial na literatura moderna*, uma arte espaço-temporal<sup>14</sup>.

O espaço, enquanto cenário, pano de fundo de uma ação, está articuladamente posto em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” entre espaço público – Santuário Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas; ruas de Ouro Preto; Igreja Matriz de Santo Antônio, Prefeitura Municipal, Chafariz de São José, em Tiradentes; ruas sinuosas; túnel e ladeiras – e espaço privado – casa da mulher, quarto onde se hospeda o capanga, casa do amo. Em uma visão macrocós mica do texto, que se volta à análise da articulação dos referidos espaços, temos, a contar do primeiro ao último bloco, o seguinte esquema:

Casa da mulher (**Privado**) → Adro do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas (**Público**)  
→ Ruas de Ouro Preto (**Público**) → Igreja, Prefeitura, Chafariz, rua em Tiradentes (**Público**) →  
Quarto da mulher (**Privado**) → Quarto da mulher (**Privado**) → Quarto da mulher (**Privado**) →  
Quarto da mulher (**Privado**) → Rua sinuosa (**Público**) → Quarto do capanga (**Privado**) → Quarto do  
capanga (**Privado**) → Quarto do capanga (**Privado**) → Casa do amo (**Privado**) → Rua (**Público**) →  
Rua (**Público**) → Rua (**Público**).

Essa disposição articulada de níveis de espaço contempla o cunho alterante do texto, que opera no campo das possibilidades. No âmbito do enredo, nota-se que, em virtude de seu caráter movediço, certos elementos do universo das personagens são cambiantes em conformidade com a estrutura da narrativa. Há situações/imagem em que ou a mulher está portando um vestido “velho e suntuoso, de veludo, com desenhos a ouro sobre carmesim, pequenas cenas campestres

---

<sup>14</sup> As categorizações “arte temporal” e “arte espacial” apontadas aqui estão baseadas em *Laocoonte, ou sobre as fronteiras entre a pintura e a poesia*, de Gotthold Lessing, obra de que Osman Lins lança mão em sua tese de doutorado para dissertar a respeito do tema da apreensão simultânea de imagem e que será explorada na discussão do próximo ângulo.

e domésticas, universo alegre e movimentado, brilhante, envolvendo as negras ondulações do seu corpo” (LINS, 1975, p. 141), ou um vestido branco, ou um “vestido de algodão, com ondas verdes e azuis que trespassam” (LINS, 1975, p. 144), ou um vestido com “girassóis sobre campo azul-marinho” (LINS, 1975, p. 155). Há outras em que o capanga-narrador recebe a visita do pai de José Gervásio, ou do próprio José Gervásio, ou da mulher. E também, já no desfecho, no concernente à execução de sua caça, ou o capanga mata a mulher com um revólver, ou mata José Gervásio com uma faca, ou mata o pai daquele homem com uma arma.

Analisando o esquema acima, salta aos olhos a repetição da sequência entre os quatro primeiros blocos e os quatro últimos (**privado-público-público-público** e **privado-público-público-público**), evidenciando, assim, também nesse horizonte, a repetição de um padrão. Fica sugerido, aqui, um olhar que se volta a um texto que, além de erigido sob uma estrutura numeral, em seu jogo de permutações, revela-se erigido sob um padrão uróboro de espaço diegético, em que seu início, estruturalmente conectado, encontra seu desfecho, incitando sua infinitude. Observa-se, além disso, a riqueza imagético/simbólica de que dispõem o primeiro e o último bloco narrativo, oriunda da descrição enquanto recurso técnico-formal, em que este traz consigo uma recordação/imagem que beira o aspecto onírico e uma situação de desfecho que antecede a execução do pai de José Gervásio; e aquele, uma situação/imagem de descrição dos personagens e de suborno.

A literatura osmaniana, de declarada engenhosidade, mostra-se, pois, capaz de comportar caminhos possíveis de análise em um espaço uno – mas vário –, que é o do texto literário. Questionaria, em face disso, os limites entre a intenção do autor na fase de elaboração de sua obra e o que aos poucos, a cada ocorrência de ser o texto revisitado, é denotado ao leitor, pelo seu olhar. No entanto, como uma resposta a essa inquietação, temos, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), um narrador que diz: “quão variadas são as convergentes de uma obra literária e como tal variedade corresponde sempre à ambição do plano” e “a suposição é fecunda para o estudo do processo romanescos” (LINS, 1976, p?). Em certo sentido, todas as *suposições* aqui apresentadas vinculam-se – e atestam – o projeto de Osman Lins para com a sua literatura, que é aquela que, a partir de *Nove, Novena* (1966), obra pelo próprio escritor considerada como representante de sua fase “talvez de plenitude”, “abrange mais áreas de pesquisa”, o que reflete sua destreza e a rede de significados que é o texto literário osmaniano, em que todos os elementos estão arquiteturalmente conectados e nenhum deles se apresenta sob a égide da gratuidade.



É possível afirmar, em face do panorama da produção literária de Lins, que o escritor possui interesse consciente quanto ao ato de descrever. O substantivo latino *descriptionis*, segundo o *Dicionário Escolar Latino Português*, de Ernesto Faria, tem o sentido de próprio de reprodução segundo um modelo, cópia, transcrição, figura, desenho, traçado, projeto, descrição. E é através dela que, em *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963), ficam evidenciados seu encantamento pelos vitrais da Catedral de Chartres e da Catedral de Tours, ambas francesas, e sua singular experiência compromissada com as múltiplas possibilidades do fazer e do ser da arte, quando insere em seu tecido literário descrições a respeito de espetáculos teatrais e de pinturas de Henri-Julien-Félix Rousseau, de Van Gogh e de Pierre-Auguste Renoir; que, em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” (1966), é engendrado o universo icônico-textual de que é composto o texto e que, em *Avalovara* (1973), é descortinada ao leitor a transposição intersemiótica da pintura de Rembrandt Van Rinj – *A Ronda Noturna* – para o texto literário.

A respeito da função da descrição como recurso técnico-formal, há, em *Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, a seguinte afirmação:

Em certos textos, as descrições assumem uma função meramente decorativa e ornamentalista, aparecendo na verdade como unidades subsidiárias que se podem suprimir que se podem suprimir sem comprometer a coerência interna da história. Por outro lado, a digressão em torno de uma personagem ou de uma paisagem retarda a ocorrência de determinados eventos, emergindo então a função dilatatória frequentemente atribuída à descrição. Mas é sobretudo na interação contínua e fecunda com os eventos diegéticos que a descrição se justifica, ganhando um papel de relevo na construção e na compreensão global da história. (REIS; LOPES; 1988, p. 23)

“Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, neste sentido, dialoga e supera a afirmação acima, quando a função desse recurso não diz respeito a apenas um caráter decorativo que pode ser suprimido sem causar nenhum prejuízo semântico. Acredito, sobretudo, que não apenas no âmbito da maneira pela qual o texto está disposto na página, mas é também no âmbito sintagmático da descrição que está seu caráter “deliberadamente ornamental”, de forma que a linguagem, ornada de significados, componha imagens através da descrição. Além disso, o *modus operandi* de Lins, no que diz respeito ao rigor como elemento de alicerce para a feitura de sua obra, confere à descrição um nível de contribuição semântica e sintática ao texto que

inviabiliza a remoção da sentença descritiva sem significar uma perda à rede de significado do tecido literário. Assim, a descrição da mulher, no texto, logo no primeiro bloco narrativo, empregada por vias de elementos da geometria, já nos anuncia os movimentos – de naturezas diversas – a que se submete e que propõe a personagem.

No texto, há modos diversos de compor essas imagens: ou pela sequenciação de sintagmas – “Por trás, na parede, gaiolas de pássaros, todos de perfil e em silêncio, canários, curió, graúna, casaca-de-couro, xexéu, papa-capim, sabiá, concriz, azulão, bigode, vários periquitos.” (LINS, 1975, p. 141) –, ou pela descrição de um quadro – “Indica as paredes do quarto, onde a pintura a óleo, já em ruínas, representava outrora abacaxis, laços de fita e mangas-rosas.” (LINS, 1975, p. 153) –, ou pela descrição de uma fotografia – “Mostra-me a fotografia, numa delgada moldura de estrelas e imbricados. Ele em calção de banho, cabelo à nazarena, barba crescida, pés e pulsos amarrados de corda, numa cruz. Sua mãe de joelhos, mãos postas, olhando para o céu. Mais para trás, um ancião de óculos escuros.” (LINS, 1975, p. 152) –, ou pela comparação a um anjo – “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, 1975, p. 145).

Philippe Hamon, em “O que é uma descrição”, a respeito da comparação como um dos modos de se valer do recurso descritivo, afirma que

A comparação, a paráfrase, a aposição explicativa, a metáfora antropomórfica serão os tipos de predicados mais usados para a semantização do léxico técnico da descrição [...] Estamos aqui muito próximos do artigo de dicionário, o pôr em equivalência de uma denominação e de uma expansão; a descrição torna-se pedagógica (esclarecer o menos conhecido pelo conhecido), e a metáfora e a comparação desempenham aí um pouco o papel que a explicação do significado tem no artigo do dicionário. (HAMON, 1972, p. 75)

Em “Conto Barroco”, a semantização do léxico técnico da descrição de que fala Hamon em seu texto alcança outros níveis de significação, quando, a partir da menção a “um anjo, erguendo um cálice”, estabelece-se uma relação entre a escultura “Anjo da amargura” (Figura 5), de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, obra que integra o conjunto escultórico disposto

em seis capelas que narram que narram a paixão de Cristo, em Congonhas (MG), e a personagem “nua, no leito”, tratando-se, pois, diante disso, de uma transposição intersemiótica que se manifesta pela descrição. A espécie de equiparação feita pelo narrador-personagem entre a mulher e a escultura supramencionada atesta a potência de que dispõe a descrição enquanto recurso-técnico formal em compor imagens no texto literário, mas mais do que isso: a concretização da superação dos limites da linguagem, que se entremeia no liame do que é palavra e do que é imagem.



*Anjo da amargura*, de Aleijadinho. Passo do Horto. Congonhas (MG). Arquivo Pessoal.

Figura 4

A respeito de processos estilísticos da descrição, Hamon menciona ainda em seu texto que o emprego sintagmático de “<<conjuntores>> (como, semelhante a, parecido com, parecendo, uma espécie de), reforça, ao mesmo tempo, a conjunção interna da descrição e a sua ligação ao conjunto da narrativa” (HAMON, 1976, p. 82), o que dialoga com a referida técnica empregada em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” de adaptar, em vias de comparação, a linguagem icônica da escultura para o texto, de modo a conjungir palavra e imagem e descrição e narração. O processo descritivo a respeito da posição da mulher no leito nos aproxima gradualmente da imagem do “Anjo” de Aleijadinho. Munida de um conhecimento primeiro de que o narrador possa estar se referindo a essa escultura, nota-se o cuidado do escritor em delinear, por meio de unidades sintagmáticas e abstando-se de verbos, uma aproximação da escultura pela caracterização da situação em que se encontra a personagem e em unir linguagens.

Não apenas “o redondo umbigo e os ombros achatados” (LINS, 1975, p. 145) da mulher remetem à atitude do “Anjo”, mas também a “colcha de chitão com desenhos de papoulas, palmas entrançadas e grandes magnólias ocultando o sexo e subindo à altura do seu ombro direito” (LINS, 1975, p. 145) relaciona-se com a maneira pela qual os tecidos estão posicionados no “Anjo” – que traz em si um manto nos quadris e outro que recai sobre seu braço direito. Em *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*, de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, é apontado que, além do cálice na mão direita, “Anjo da amargura”, em um projeto inicial, portava uma cruz em sua mão esquerda, mas ela foi retirada por questões de segurança – acredita-se que a remoção se deu em razão de seu peso, que poderia danificar a obra. Esculpida em cedro rosa, a escultura foi carnada e estofada a óleo por Manuel da Costa Ataíde em 1818.

Quanto ao grau de significação do texto, nessa perspectiva, existe, pois, uma expansão, em que a descrição proporciona uma dilatação não somente no nível sintático, de suspensão da narração, mas também semântico, pela ampliação de sentido que a transposição configura. Ademais, a inserção da referida escultura de Aleijadinho reflete uma interferência do espaço geográfico da cidade mineira de Congonhas no texto literário, no que diz respeito a uma possível experiência do escritor nesses espaços e de sua relação com a escultura elegida para compor esse universo. Embora o que esteja em questão seja um texto de caráter ficcional, é possível afirmar que a descrição nos coloca no limiar entre ficção e realidade, em razão da composição de imagens correspondem à realidade e dos elementos oriundos desses espaços que integram o texto, que, em uma espécie de espelhamento, vem pelo olhar do capanga-narrador, mas que muito diz do olhar do escritor Osman Lins.

No tocante à sintaxe descritiva de um texto, Philippe Hamon determina quatro temas que funcionam como marcadores discursivos introdutórios à descrição. São eles: os meios transparentes (janelas, estufas, portas abertas, luz crua, sol, ar transparente, vastos panoramas, etc.), os personagens-tipo (o pintor, o esteta, o mirone, o passeante, o espião, a comadre, o neófito, o intruso, o técnico, o informador, o explorador de um lugar, etc.), cenas-tipo (a chegada adiantada a um encontro, o surpreender de um segredo, a visita de um apartamento, a intrusão num lugar desconhecido, o passeio, a pausa, o intervalo, o pôr-se a uma janela, a subida a um sítio elevado, o arranjo de um lugar ou de um cenário, etc.) e motivações psicológicas (a distração, o pedantismo, a curiosidade, o interesse, o prazer estético, a volubilidade, a

desocupação, o olhar maquinal,, o fascínio, etc.)<sup>15</sup>. À luz dessa categorização, tomarei por base de análise as trincas de possibilidades que dizem respeito aos blocos narrativos II, III e IV, de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, para construir a seguinte tabela comparativa. Sendo assim, temos os seguintes marcadores:

<b>Blocos Narrativos</b>	<b>Marcadores discursivos, de Philippe Hamon</b>			
	Meio transparente	Personagem-tipo	Cenas-tipo	Motivações psicológicas
“Venci a escarpada ladeira de Congonhas [...]” <b>Bloco II</b>	Vasto panorama	O capanga	A espera por um encontro (a indicação da figura de José Gervásio feita pela mulher).	Curiosidade e obstinação (Matar José Gervásio)
“Enterro nas ruas de Ouro Preto [...]” <b>Bloco III</b>	Vasto panorama	O capanga	A espera por um encontro (a indicação da figura de José Gervásio feita pela mulher).	Curiosidade e obstinação (Matar José Gervásio)
“Estou em Tiradentes [...]” <b>Bloco IV</b>	Vasto panorama	O capanga	A espera por um encontro (a indicação da figura de José Gervásio feita pela mulher).	Curiosidade e obstinação (Matar José Gervásio)

Marcadores discursivos, de Philippe Hamon

Tabela 1

Analisando a representação gráfica da tabela, nota-se, também aqui, a coerência semântica dos marcadores discursivos da descrição como técnica narrativa nas três possibilidades de ação, posto que a inserção desses temas de forma reverberada no nível sintático do texto coaduna-se com o nível estrutural do texto em seu trânsito de possibilidade

<sup>15</sup> Cf. Hamon, 1976, p. 70.

de ações. Nos blocos II, III e IV, quanto ao tema “meio transparente”, há as classificações de “vasto panorama”, em razão do capanga estar, respectivamente, no Santuário Bom Jesus de Matosinhos, região histórica da cidade Congonhas do Campo (MG); nas ruas coloniais de Ouro Preto e nos espaços públicos de Tiradentes<sup>16</sup>, isto é, em cenários a céu aberto. No que diz respeito à voz narrativa, o capanga-narrador corresponde ao tema “personagens-tipo” nas três possibilidades. Em “cenas-tipo”, temos um núcleo cênico, isto é, um desígnio para onde as ações convergem, que pode também ser entendido como um núcleo semântico, algo como um ponto central da cena, de um discurso, que é a indicação da figura de José Gervásio feita pela mulher. Nos três blocos, o capanga encontra-se à espera da mulher e de seu gesto de designação. As motivações psicológicas que determinam as ações dizem respeito à curiosidade do personagem pelo reconhecimento de sua caça e à sua obstinação em cumprir as ordens de matar Gervásio.

Hamon conclui, em seu texto, que a descrição se apresenta como uma *rede*<sup>17</sup> semântica fortemente organizada. A partir disso e após a análise da tabela, é possível, pois, apontar que, além da coerência supracitada, a descrição, colocada nesses moldes de marcadores discursivos que se relacionam com a sintaxe do texto, revela-se ainda mais intrínseca à narrativa, dado que também esse recurso opera e corresponde a uma estrutura rígida, no entanto permutável e passível de possibilidades, em que está posto o texto. À vista disso, fica no leitor a impressão de que há um esquema fixo, um plano estabelecido para a linha da trama e para a estrutura do texto, mas que a potência da opcionalidade faz com que os elementos do presente da narração sejam cambiantes dentro de uma lógica única, corroborando, então, com a afirmação do autor.

O universo semântico de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” alcança e compromete diversos graus da narrativa, que convergem para a composição de uma sintaxe imagética: a fusão de espaços, a construção de personagens, o ornato da linguagem e, por conseguinte, do texto literário, o tempo sob a clave da possibilidade e a descrição e sua potência instauradora. Dezesesseis são os blocos narrativos que dão forma ao texto. Ao leitor, fica algo como se se tratassem de dezesesseis quadros, que, sob o signo de cada determinante já aqui mencionado, dão a conhecer a história de perseguição a um homem chamado José Gervásio. A partir de uma análise vocabular, “Conto Barroco” revela-se, no nível de sua expressão, um texto

---

<sup>16</sup> Quanto à problematização do espaço e suas implicações presentes no bloco narrativo IV, também é ocupação do próximo capítulo um olhar inspecionado e correspondente ao nível de transposição iconográfica ao qual se vincula.

<sup>17</sup> Grifo do autor.

substantivado e adjetivado – um texto nominal, destarte, diria –, em razão da inserção de animais, de elementos arquitetônicos, de plantas ornamentais, de frutas, de cores e de elementos da arte da costura que aparecem no texto em uma sequência lógica sintático-semântica que se relaciona a uma técnica narrativa que se alia a uma técnica de listagem de vocábulos. Diante disso, embora estejamos diante de uma narrativa em que o plano das ações opera no campo das possibilidades e da permutação de elementos, em um âmbito comparativo de análise, é possível afirmar que ele se apresenta de forma menos verbal do que nominal.

O discurso do texto, nessa perspectiva, representa um apelo ao nome, ao sintagma, à imagem, ao caráter plástico, à escultura e à sua tridimensionalidade. Além disso, também representa esse discurso substantivado uma poética da profusão e da abundância, que muito tem a dizer do movimento artístico barroco e de uma poética barroca pensada e aplicada pelo artista Osman Lins em sua obra. A análise sintático/estrutural de um texto, pensada como um dos níveis de transposição iconográfica de que um escritor se vale para a composição de um texto, adaptando diferentes linguagens, demanda um olhar que se volta à gênese do texto e que vai se ocupar de possíveis intenções do autor, rascunhos, “atos falhos”, inserções e supressões, para acessar um universo semântico que reflete um *durante* da fase da fatura do texto. A seguir, encontram-se duas páginas do fragmento do manuscrito de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, disponíveis no acervo Osman Lins, da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio Janeiro<sup>18</sup>. Cabe aqui apontar que, desafortunadamente, não tive acesso às outras páginas datilografadas da narrativa; em razão disso, elas não integrarão a discussão como objeto de análise, tratando-se, assim e, por isso, de um fragmento.

---

<sup>18</sup> Em decorrência de minha dissertação não se tratar exatamente de um estudo voltado à crítica genética, não será apresentada a transcrição diplomática dos fragmentos do manuscrito. Saliento que lancei mão desses documentos simplesmente como pesquisadora que se interessou em ver os bastidores do texto com o objetivo de entendê-lo melhor.









Uma consulta primeira ao fragmento do manuscrito consolida a ideia de que Osman Lins, à luz do que está escrito no ornamento do sétimo mistério de Retábulo de Santa Joana Carolina, estabelece “leis e pontos de união para o desuno” (LINS, 1975, p. 106). “Tipos de ornato?”, “Flores”, “bordaduras, festões (ver o livro)”, “Decorar o lençol, as paredes e o teto” e “Frutas” são algumas das interrupções que o escritor realiza sobre seu próprio texto, através da inserção e da adaptação desses elementos à tecitura literária. A partir disso, o rigor, como estágio precedente à elaboração da obra, fica evidenciado e seu *ethos* engenheiro, outrora mencionado, também. As inserções e as supressões são variadas e de naturezas diversas, mas todas elas refletem um artista em exercício de seu ofício ordenador da linguagem, um alguém que com “amadurecimento, esforço, meditação e exercício” (LINS, 1975, p. 60) alcança a configuração de sua própria obra.<sup>19</sup>

Observa-se, no primeiro período do fragmento I, a supressão do pronome pessoal *eu*, que se mantém na versão final do texto a ser publicada em julho de 1966 e que denota uma preocupação do escritor em construir uma prosa poética que se vale do ritmo. Analisando “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, nota-se que ele é ritmado pela sequenciação de sintagmas; pela inversão da ordem direta de orações – “Não quis ver o menino, o desgraçado. Nem uma vez” (LINS, 1975, p. 141) –; pelo uso de sinais de pontuação, que comprometem a fluidez sintática do texto; pela conjunção *ou* que torna possível a permutação de blocos narrativos e pelo uso do discurso direto acompanhado do sinal de travessão e de aspas, em uma forma oracional, prosaica, embora dialogada – “É o senhor que anda à procura do meu filho?” “Não.” “Sou o pai dele.” “Evidentemente.” “Pensei que o senhor fosse mais velho.” “Mais velho do que quem?” “Do que o senhor.” (LINS, 1975, p. 150) –, que, sob a ótica de uma proposta estética de disposição de blocos narrativos, contribui para um ritmo coerente da estrutura do texto.

O parágrafo a seguir, que se inicia com “Enquanto subo, em Congonhas do Campo, a escarpada ladeira [...]”, é envolvido por rasuras feitas a caneta vermelha que remetem a uma postura de descarte, isto é, de exercício e de amadurecimento do nível do discurso do texto. Nele, fica evidenciado o discurso abundante de Lins, ao eleger e elencar elementos que integram o espaço da cidade de Congonhas do Campo e que, em virtude da riqueza de detalhes,

---

<sup>19</sup> Essa citação se refere a um trecho de “O Pentágono de Hahn”, terceira narrativa de *Nove, Novena*, que diz: “Não se oferecem nunca por acaso, de improviso, as decisões essenciais de um homem; tal como na obra de arte, vamos chegando a elas devagar, com iluminações, e sobretudo com amadurecimento, esforço, meditação, exercício.”

possivelmente sejam resultado de uma provável experiência do escritor nas três cidades mineiras barrocas a que se refere o capanga-narrador de “Conto Barroco”, de modo que o discurso, posto dessa maneira, pelo viés da descrição de um narrador que olha, reverbere a visão de seu criador. Ainda quanto ao âmbito do ritmo como um dos critérios para construção do texto, cabe apontar, no referido parágrafo, a rasura no nome “Cristos” e alteração do lugar em que é colocada a palavra “soldados”.

Uma outra versão do parágrafo supracitado apresenta-se em sequência. Em “Venci a escarpada ladeira de Congonhas [...]”, nota-se um prolongamento do recurso descritivo e da linguagem metafórica. Há, no lado esquerdo da página, a seguinte anotação: “tipos de ornato?” que reflete uma técnica narrativa aplicada por Lins em sua obra e que precede o acréscimo desses elementos no texto. Salta aos olhos, no que diz respeito ao ritmo e à precisão vocabular, as alterações feitas em “Nada se ouve”, que passa a ser “Nada escuto”, e em “Receberá seu dinheiro”, que se transforma em “lhe darei a paga” e, por fim, em “Dar-lhe-ei a paga”. Em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, em maio de 1969, o escritor, quando interpelado a respeito de sua responsabilidade para com as palavras de sua obra, afirma: “E escrevo a mesma frase mil vezes, se preciso for. Quero que cada frase exprima exatamente aquilo que eu quero dizer, nem mais nem menos” (LINS, 1979, p. 147). Essa postura de rigor e de exatidão avulta-se diante do referido fragmento, tendo em vista as transmutações que ele traz.

No livro do Apocalipse, sobretudo nos capítulos 2 e 3, que diz respeito às sete cartas endereçadas às sete igrejas da Ásia, a expressão “dar-lhe-ei” apresenta-se de forma recorrente em uma situação/imagem de condição e recompensa. Em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, em uma de suas possibilidades, o capanga-narrador, diante da indicação da mulher quanto ao reconhecimento de José Gervásio, oferece-lhe uma recompensa: um pequeno maço de cédulas. Essa remissão ao discurso bíblico dialoga com o universo do texto, uma vez que o papel desempenhado pelos personagens se confunde com os da bíblia: a mulher, por sua vez, aproxima-se à figura de Judas Iscariotes e José Gervásio, a de Jesus Cristo. Além disso, a retomada da religiosidade, em seu jogo de contrários, relaciona-se ao movimento artístico barroco, o que, em certo sentido, contribui para que seja feito um conto barroco, de fato<sup>20</sup>. Na versão final do parágrafo, há a menção às esculturas dos profetas Naum e Baruch, que integram

---

<sup>20</sup> No concernente ao aspecto barroco da narrativa, serão discutidas questões com maior demora no próximo capítulo intitulado “Numa delgada moldura de estrelas e imbricados: nível imagético/espacial”.

o conjunto escultórico *Os Doze Profetas*, de Aleijadinho, disponível no Santuário Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais.

A inserção dos elementos que se referem aos tipos de ornato tomados como nota por Osman Lins se dará no próximo bloco narrativo, que se inicia com “O enterro nas ruas de Ouro Preto”. A caneta vermelha, escreve Osman Lins no segundo período: “com seus fusos, seus cabos, suas [ilegível] e nigelas, gregas e colchetes”. Além disso, há ainda no lado esquerdo da página a seguinte anotação: “Flores”, que refletirá a inserção de plantas ornamentais à tecitura literária – açucenas, rosas, dalias, sempre-vivas, cravos e lírios. O enleio desses elementos oriundos de diferentes linguagens contribui para o caráter ornamental de que fala Osman Lins em entrevista, no que diz respeito à *Nove, Novena*. Assim, a ornamentalidade está no nível da expressão, do discurso, do vocábulo e no modo de disposição dele, isto é, esse caráter é também ocupação do nível sintático/estrutural de transposição intersemiótica. A supressão da sentença “Grandes andorinhas sobrevoam o enterro” por “Grandes pavões negros voam sobre o enterro” merece atenção, em razão do símbolo que as aves trazem consigo. Em *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a andorinha está vinculada à acepção de mensageira da primavera, ave migratória, ave do paraíso, fecundidade e alternância, perpétuo retorno e anúncio da ressurreição. Já o pavão, à ideia de beleza e do poder de transmutação, imortalidade, totalidade, “chamado de animal de cem olhos, chega a ser signo da eterna bem-aventurança, a visão da alma cara a cara com Deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 808). Além disso, ele está associado ao simbolismo funerário.

Uma leitura possível para a supressão referida diz respeito à precisão vocabular que a imagem do pavão alcança, sobretudo um pavão negro, que vem guarnecido pela simbologia da cor negra. Estar associado ao simbolismo funerário tem muito a contribuir consonante e semiologicamente em uma situação/imagem de enterro em que se encontram os personagens capanga e mulher. Também é indiscutível que a andorinha, em sua face mensageira, poderia ser entendida como um elemento anunciador de um porvir e participante da representação funerária em questão. Essa escolha de Osman Lins, mais uma vez, evidencia a preocupação do escritor com cada palavra elegida para integrar o universo de sua obra, trata-se, pois, dessa maneira, de sentir-se responsável e, por isso, a justeza. Nessa perspectiva, o que está posto em questão aqui não é a análise de uma leitora que avalia uma decisão vocabular mais ou menos ajustada feita por Lins, mas sim a compreensão do movimento da criação que o escritor e seu texto nos propõem.

Apurando o acréscimo da palavra “nigela”, encontro, no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, duas acepções para o vocábulo. Uma diz respeito à planta ornamental – também cultivada para fins medicinais e para alimentação – pertencente à família das ranunculáceas que apresenta variadas espécies. A outra, à joalheria, ou seja, a uma liga de enxofre com prata, cobre e chumbo etc., que produz esmalte negro e ao ornato desse esmalte em objeto de metal. Segundo a etimologia da palavra, ela vem do substantivo latino *nigella*, derivado do adjetivo *nigellus*, que tem a conotação de “um tanto negro”. Em sua variante popular, temos nigelo como equivalente de nigela, relacionada à joalheria<sup>21</sup>. Salta aos olhos o ajustamento semântico que ambas as palavras conferem ao texto, dada a coerência que os sentidos apresentam na oração em que está inserido o termo. A planta ornamental nigela, em sua beleza, liga-se ao grupo de inserção ao texto relativa às flores e contribui, também nesse nível, para o seu caráter ornamental. O adjetivo *nigellus*, que remete à cor negra, converge para o universo do texto, em que a personagem mulher, por vezes, é referida como “a negra”. Além disso, esta personagem, após ser recompensada com um maço de cédulas, compra vestido, perfume e *joias*.

Lemos, na lateral inferior esquerda, o seguinte apontamento: “bordaduras e festões (ver o livro)”. Lins, nesse parágrafo, acrescenta a caneta vermelha ornamentos arquitetônicos ao texto em uma versão terceira de ajustamento da oração “homens trabalham desvendando” – “os acantos, as folhas, as folhagens, palmetas e grinaldas escondidas” –, em que seu complemento primeiro passa de “as pinturas ocultas” para “os santos escondidos” e, definitiva e finalmente, para os elementos arquitetônicos supracitados. Também as palavras “bordaduras e festões” são inseridas à tecitura literária em distintos blocos narrativos – mais precisamente, no décimo e no décimo terceiro, onde, neste último, leio a passagem a seguir: “Sentei-me, abri um livro e pus-me a dissertar, solícito, sobre os arabescos, festões, bordaduras, conchas e volutas que o ilustravam” (LINS, 1975, p. 158). À semelhança dessa situação/imagem, o escritor abre um livro presumivelmente de arquitetura e põe-se a eleger os ornamentos que integrarão sua obra. Fica evidente aqui uma das características, já citadas na introdução desta dissertação, de que fala a pesquisadora e professora Elizabeth Hazin, que diz respeito ao diálogo com as outras áreas do conhecimento, o que demanda e representa um estudo aprofundado desses saberes por parte do autor pernambucano.

Analisando os arquivos osmanianos disponíveis nas duas instituições responsáveis pela preservação do acervo, pude acessar parte de sua biblioteca e constatar o vário universo teórico

---

<sup>21</sup> Cf. Houaiss, 2001, p. 2017.

e literário de publicações nacionais e estrangeiras que o circundava. Muitas dessas publicações apresentam anotações na borda da página e grifos feitos pelo próprio autor. Eder Rodrigues Pereira, em sua tese de doutoramento intitulada *Da leitura à escrita: a biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara*, elabora um levantamento catalográfico das obras que integram a biblioteca de Lins localizadas no IEB-USP e na FCRB-RJ e apresenta apontamentos de leitura feitos pelo artista, que tornam público esse universo intelectual com o qual ele tinha intimidade.

Ainda referente às linhas subsequentes desse parágrafo, que se estendem até a metade do fragmento II, temos supressões feitas a caneta azul e as inserções, a caneta vermelha. A primeira delas concerne à adição de um objeto plástico ao texto – “com leões pensativos nas paredes” que, na versão final publicada, aparece como “cheias de leões pensativos decorando as paredes já sem brilho” (LINS, 1975, p. 144) – que simula e sugere ao leitor tratar-se de uma pintura afixada ou feita na parede. As ulteriores são relativas à condição de volteio, de curva, de movimento, que é própria do movimento artístico barroco e que converge para uma estética correspondente a esse tipo de manifestação artística. Assim, respectivamente, lemos em vermelho: “sombras côncavas”, “moças de cabelos ondulados” e “executa um voo sinuoso”, de modo que as sombras não sejam meras sombras, mas, além disso, uma sombra curva, que cumpre harmonicamente uma intenção. Esse nível de significação é atingido pela adjetivação que reforça a condição de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” ser um texto expressivamente nominal. A transmutação de “moças de cabelo liso aguardam a passagem da morte” para “moças de cabelos ondulados aguardam a passagem da morte”, mais uma vez, exprime a justeza vocabular e semântica com que trabalhava o escritor.

Relendo o texto de Lins, após a jornada empreendida pelas cidades mineiras de Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes, a imagem de mulheres com cabelos ondulados me remeteu a um dos traços de estilo de Aleijadinho observados em suas esculturas, que são os cabelos ondulantes. Pude contemplá-los em *Os Doze Profetas* e no conjunto escultórico disposto nas capelas dos Passos da Paixão de Cristo, em Congonhas; na fachada e nas esculturas localizadas na Igreja de São Francisco de Assis e nas esculturas preservadas no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Em sua versão final, a ave que executa sinuoso voo é referenciada por um pássaro cinzento. A sinuosidade, enquanto termo expresso, é empregada três vezes no texto para caracterizar as ruas e o referido voo. Acredito ainda que a sinuosidade

também está no âmbito estrutural do texto em seu jogo de unidade e triplicidade que possibilita ao leitor uma curva de significados.

“Decorar o lençol, as paredes e o teto. A lâmpada [ilegível] sobre um dragão” e “Frutas” são as últimas anotações do fragmento II. Assim como no bloco narrativo anterior, as supressões, no parágrafo que se inicia com “Nua, no leito, os joelhos redondos pra cima [...]”, estão feitas a caneta azul e as inserções, a caneta vermelha. “Desenhos de papoulas, palmas entrançadas e grandes magnólias” ornamentam o lençol que cobre parte do corpo da mulher bem como o tecido literário. As paredes do quarto da mulher são descritas com os seguintes ornatos: “decalques de tranças, denticulos, violetas pálidas e jambos descorados”. Além disso, há afixado na parede um quadro com borboletas de asas abertas e besouros de cor espetados. Já no teto, está projetado no forro “um astro esburacado e limoso” (LINS, 1975, p. 146). A inserção das frutas se dá em vermelho – mais precisamente, na parte inferior, onde o escritor puxa uma grande linha no documento para fazer um acréscimo a mão – transcrita na seguinte oração: “Junto do abajur, uma fruteira de plástico azulada, imitando vidro, com bananas, laranjas e dois limões quase brancos, brilhantes como ovos”. Observa-se, nesse bloco narrativo, a presença de ornamentos de diferentes naturezas que traçam o cunho artesanal e ornamental do texto, conferindo a ele uma certa heterogeneidade estética. Além disso, há ainda a incorporação de uma obra plástica à narrativa: a remissão à escultura *Anjo da amargura*, de Francisco Antônio da Lisboa, o Aleijadinho, em tom de comparação e semelhança entre a mulher e o anjo.

O abajur que decora o quarto da mulher e que, em conformidade com o olhar do capanga, azinhavra seu corpo<sup>22</sup> merece atenção, em razão do acréscimo dessa criatura mitológica ao texto. No plano da diegese, há um dragão que segura firmemente entre suas garras uma lâmpada. O abajur tem cor de lodo e, junto dele, há uma fruteira azulada que comporta frutas, uma delas em processo de decomposição, que já não apresenta mais vitalidade. Nota-se, portanto, um jogo de contrários, em que a lâmpada que ao ambiente e ao corpo da mulher ilumina destoa do tom fosco e da deterioração dos limões. Há, na Igreja Matriz do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, de Congonhas, um par de dragões, que segurando firmemente os lustres com suas bocas, também ao interior da igreja ilumina. É inequívoco dizer que o texto literário e seu processo criativo é vário, e ele é o campo do possível; isto posto, pontos de confluência entre ficção e realidade, texto literário e espaço geográfico, dizem mais de um modo de fazer de Osman Lins do que uma verdade engessada que possa surgir através dos estudos

---

<sup>22</sup> LINS, 1975, p. 146.



dos bastidores da criação. No entanto, averiguar um documento de um processo de criação expõe o gesto escritural do artista, de modo que se perceba o quanto a composição osmaniana em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” é profundamente afetada pelo espaço, mas sob o crivo de um escritor que ficcionaliza o plano da realidade, elevando-o a outros níveis, de forma que descrição e verossimilhança estejam interligadas e em um liame de proximidade. Sendo assim, temos a seguinte situação: se por um lado, no texto, o dragão segura a lâmpada com suas mãos, por outro, em Congonhas, ele segura o lustre com a boca, em uma espécie de releitura do objeto tridimensional no texto.

Percebe-se ainda, nesse bloco narrativo, um alargamento do emprego da descrição, de maneira que diferentes referentes sejam objetos desse recurso narrativo. Quanto à sua disposição na página, percebe-se, também, uma notável expansão do número de linhas – setenta, exatamente –, dispostas em parágrafo-único, que comporta descrição, narração e diálogo entre os personagens, posto no discurso da prosa. Ademais, o bloco em questão vem enleado não pela conjunção *ou*, mas sim pela conjunção *então*, o que denota uma certa peculiaridade em relação aos demais. Acredito, como já apontado anteriormente, que a função desta conjunção seja distinta da daquela, não apenas por uma questão teórico-gramatical, que, por sua vez, serve de respaldo para tal argumento, mas também por, no âmbito do enredo, se tratar de uma única cena, em que estão o capanga e a mulher. Não há, aqui, permuta, mas sim sequência, continuidade.

A ornamentação, enquanto recurso técnico-formal empregado em obras de arte, está posta, em *Dicionário de Símbolos Esotéricos*, de Luís Pellegrini, como símbolo da atividade cósmica, do desenvolvimento das formas criadas no espaço e, de forma mais ampla, da fuga do caos – entendido, nessa perspectiva, como matéria desordenada. Dessa forma, os motivos ornamentais ordenados e progressivos representam uma reconciliação com a ordem e os estágios graduais do desenvolvimento evolutivo do universo. No islamismo, segundo Pellegrini, a ornamentação é notadamente uma ajuda à meditação, à semelhança do papel que desempenha a mandala<sup>23</sup>. É possível, pois, afirmar que as inserções que executa Lins em seu processo criativo, materializadas nos fragmentos I e II, sobretudo as relativas aos elementos ornamentais, representam a ordenação de elementos de diferentes afinidades e que, em princípio, seriam imiscíveis, tornando hábil o texto literário a emulsionar distintas matérias, à

---

<sup>23</sup> Cf. Pellegrini, 1995, p. 29.



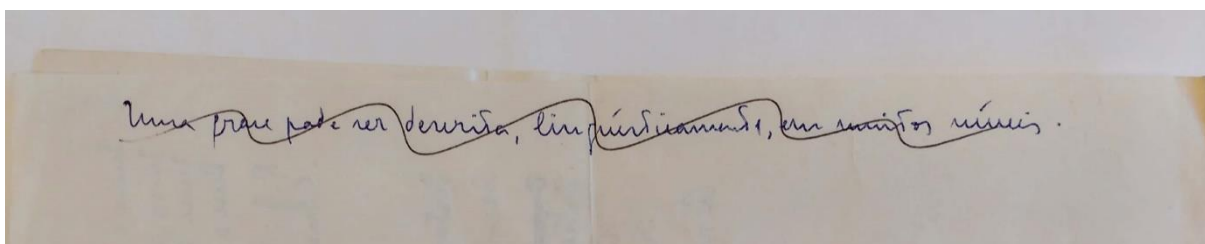
semelhança do processo alquímico. Ademais, é o próprio escritor pernambucano que diz, em entrevista à Revista Escrita, em 1976, que a narrativa é uma cosmogonia.

Existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do 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)

Nessa perspectiva, a arte osmaniana é essencialmente ornamental, sendo aquela que representa a ordenação dos elementos, a que representa a relação entre o criador e o universo e a que apresenta um sentido cósmico e, não, apenas aquela que é meramente adornada. Decorar um tecido – seja ele literário, seja ele componente da diegese – diz muito de um artista também ornamental que é comprometido com seu ofício e que simboliza o modo como a leitura pode preceder a escrita. Outrossim, o estilo barroco é de suntuosidade e de ornamento; isto posto, a arte ornamental osmaniana, além da poética da abundância, pode ser entendida como barroca também devido a isso. Em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, é suntuoso o vestido da mulher, com ouro sobre carmesim, tal qual a sintaxe do texto, impregnada de imagens e de significados, de substantivos e de adjetivos, de sintagmas nominais.

Nota-se ainda que o ornamento se liga ao nível sintático/estrutural e à semântica da narrativa, mas também ao lençol, às paredes, ao tapete onde pisa o pai de Gervásio, ao teto, aos vestidos da mulher, ao capanga-narrador – “Borboletas, jambos descorados, papoulas, magnólias, violetas e tranças fecham-se em torno de mim.” (LINS, 1975, p. 149) –, em que o personagem é revestido por adornos, semelhante às esculturas barrocas dispostas em ornamentados altares de igrejas também barrocas, de maneira que, assim sendo, haja um retrato de um personagem que extrapola a situação de profanidade, ao se deitar com a mulher e ter relação sexual com ela, ainda sob o signo de dominação e suborno, e atinge um nível de sacralização, concretizando a dualidade sagrado-e-profano pertencente ao movimento artístico em questão. A José Gervásio, também se estende o recurso do ornamento, quando, pelo viés da descrição, lemos: “Tem um jeito assustado e submisso. Os sapatos negros, de velhos, tendem para o cinza. Lustra os óculos na ponta da gravata, com sombrias ramagens madressilvas sanguíneas.” (LINS, 1975, p. 152).

A dimensão do ato criador sobrepuja-se aos limites retangulares de uma página em branco, pois também o envolve um destinatário, um leitor, e, à luz do conceito de Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, um possível sistema literário. Acessar fragmentariamente o universo osmaniano através da análise de um objeto em criação que traz consigo acréscimos, anotações, rasuras, reescrituras e supressões é ainda estar diante de um retrato lacunoso de criação, dados os processos sinápticos não materializados e as intenções várias que circundam cada escolha vocabular, de maneira que a totalidade interpretativa seja inatingível. A literatura é, pois, o campo possível, onde o horizonte de criação e de significação é amplo, e o papel do crítico é a promessa de atar pontas em uma realidade ficcional, em meio às possibilidades. O mecanismo criativo de Osman Lins releva-se, a partir dos fragmentos I e II, heterogêneo, um método que se vale da precisão semântica de elementos de diferentes naturezas para a constituição de uma espécie de arranjo sintático e estrutural que opera harmonicamente dentro de uma intenção que apresenta o escritor para a configuração de sua estética pessoal.



Anotações de plano de aula. Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP)<sup>24</sup>.

“Uma frase pode ser descrita, linguisticamente, em muitos níveis”. É o que leio nos papéis do professor/escritor Osman Lins, concernentes aos seus planos de aula, cujo tema é introdução à narrativa. Segundo Lins, em suas anotações, uma frase pode ser descrita pelos níveis fonético, fonológico, gramatical e contextual. Contudo, salienta o autor que nenhum nível, por si próprio, produz significação, pois ela apenas acontece quando integrada a um nível superior. E também exemplifica: “a palavra deve integrar-se numa frase”. O nível sintático/estrutural de transposição intersemiótica, ostentado em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, é uma das possíveis maneiras de descrever, linguisticamente, as frases que integram a narrativa e sua estruturação na página. Observa-se, pois, que esse nível de transposição se alastra pelas diferentes categorias narrativas – o

<sup>24</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL/MAG/Cx2/P2/16.

tempo e o espaço, a descrição como recurso técnico-formal, a construção de personagens e a composição do texto literário – e se vincula a um âmbito maior, que é a literatura enquanto forma de expressão e de representação do mundo. Desse modo, o nível em questão associa-se e interage com o nível imagético/espacial, a ser esmiuçado a seguir, e eles, juntos, originam o horizonte de significação de que dispõe o texto.

## Capítulo II

### Numa delgada moldura de estrelas e imbricados: **nível imagético/espacial**

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.

(Osman Lins, *Nove, Novena*)

O conceito de imagem, em *Dicionário de Semiótica*, de Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, refere-se à ideia de que existem dois viéses para pensar a imagem: a semiologia da imagem, que a caracteriza como “mensagem constituída de signos icônicos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 254) e a semiótica planar, que a define como um texto-ocorrência que concebe um objeto semiótico. A iconicidade do texto osmaniano é resultado de um trabalho com a linguagem em seus diversos níveis – tanto sintático/estrutural quanto imagético/espacial – que, em se tratando de *Nove, Novena*, chega, no âmbito visual, enquanto signo que se distingue da palavra escrita, ao leitor pelo uso dos sinais indicativos, que representam ora a fusão ora a distinção de vozes dos personagens. “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, além de uma peculiaridade sintático/estrutural, dispõe também de uma peculiaridade de natureza imagético/espacial no concernente ao uso desses sinais indicativos.

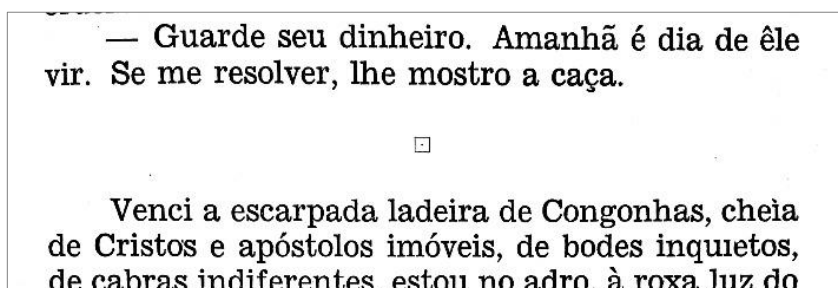
Na primeira edição de *Nove, Novena*, publicada em 1966, pela editora Martins Fontes, o referido texto literário fez-se entremeado pelo sinal gráfico de um quadrado (Figura VI) entre os blocos narrativos unos, isto é, entre aqueles que não integram a tríade conectada pela conjunção *ou*. No entanto, a partir da segunda edição, publicada pela editora Melhoramentos, em 1975, esse sinal passou a não compor a narrativa, restando, apenas, no espaço ocupado por ele, um espaçamento maior entre esses blocos na diagramação da página, de modo que essa distinção entre blocos se realize por meio de um recurso tipográfico. Uma das leituras possíveis para a ausência desse sinal nas edições subsequentes consiste na possibilidade de Osman Lins

ter decidido retirá-lo, em decorrência da função diferir da de representar aquele que narra e de seu comprometimento com a revisão das edições de suas obras. Em visita aos arquivos osmanianos do Rio de Janeiro e de São Paulo, pude ter acesso às correspondências que o escritor mantinha com seus editores e tradutores. Nelas, ficam evidenciadas uma supervisão minuciosa e uma interlocução dedicada com eles. É válido apontar que, na antologia *Melhores Contos: Osman Lins*, organizada por Sandra Nitrini e publicada em 2003, há um resgate da primeira edição de *Nove, Novena* e, por conseguinte, “Conto Barroco” apresenta-se constituído por este sinal, trazendo-o à tona em uma publicação dos últimos 15 anos.

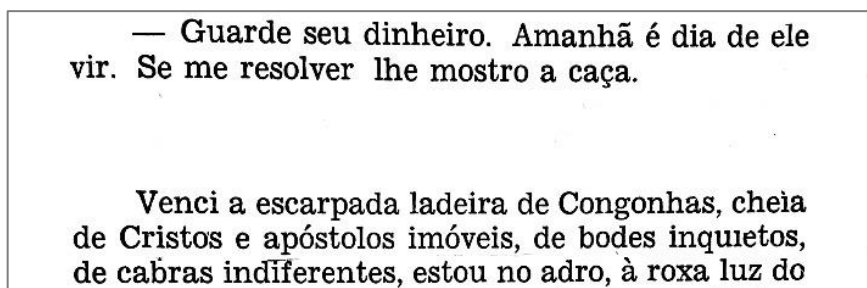


Sinal gráfico de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”. Primeira edição de *Nove, Novena* (1966).

Figura 5



“Conto Barroco ou Unidade Tripartita”. Primeira edição de *Nove, Novena* (1966). Editora Martins Fontes.



“Conto Barroco ou Unidade Tripartita”. Segunda edição de *Nove, Novena* (1975). Editora Melhoramentos.

A representação do quadrado, em *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, simboliza a interrupção (ou parada), ou o instante antecipadamente retido. Ela implica uma ideia de estagnação, de solidificação<sup>25</sup> e remete à noção de espaço, estrutura e limite. Diante disso, é possível estabelecer diálogo entre essa definição e uma possível significação desse sinal gráfico em “Conto Barroco”, de modo que, no movimento das possibilidades de ações de que dispõe o texto, haja uma representação iconográfica que estanque, delimite ou, até mesmo, saliente os blocos narrativos unos que antecipam as tríades enleadas pela conjunção *ou*. A versão do texto que surge a partir da segunda edição de *Nove, Novena*, em 1975, pela Editora Melhoramentos, com maiores espaçamentos entre os blocos, nos sugere uma certa suspensão entre cenas e, tipograficamente, uma certa distinção das trincas narrativas que os subseguem. Ademais, o sinal gráfico em questão pode ser visto também como uma maneira ornamental e iconográfica de interligar os blocos narrativos unos aos trinos.

Recorro à obra de Teresa de la Selva, *De la alquimia a la química*<sup>26</sup>, a fim de investigar uma possível vinculação do sinal gráfico do quadrado entremeado por um ponto com a prática da alquimia e vejo que esse sinal simboliza o elemento *urine* – especificamente, urina humana –, relativo ao experimento do alquimista alemão Henning Brand que, na tentativa de encontrar uma substância que transformaria metal em ouro (busca pela pedra filosofal), utilizou urina humana destilada em tal procedimento, não obtendo sucesso para esse fim, originando a substância a que chamamos de fósforo. Vê-se, então, que, à luz de um processo alquímico, é concebida a literatura osmaniana em sua combinação de diferentes elementos e em suas fases de elaboração que visa à obtenção da substância da linguagem literária. Em um plano macrocósmico de representação dos sinais gráficos de que dispõe *Nove, Novena*, há a tabela a seguir que reúne os trinta e cinco sinais que integram a obra.

---

<sup>25</sup> Cf. Chevalier, 2015, p. 750.

<sup>26</sup> Disponível em [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/118/htm/mct\\_13.htm](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/118/htm/mct_13.htm). Acesso em 02 de janeiro de 2018.


Tabela II. Sinais gráficos de *Nove, Novena*<sup>27</sup>.

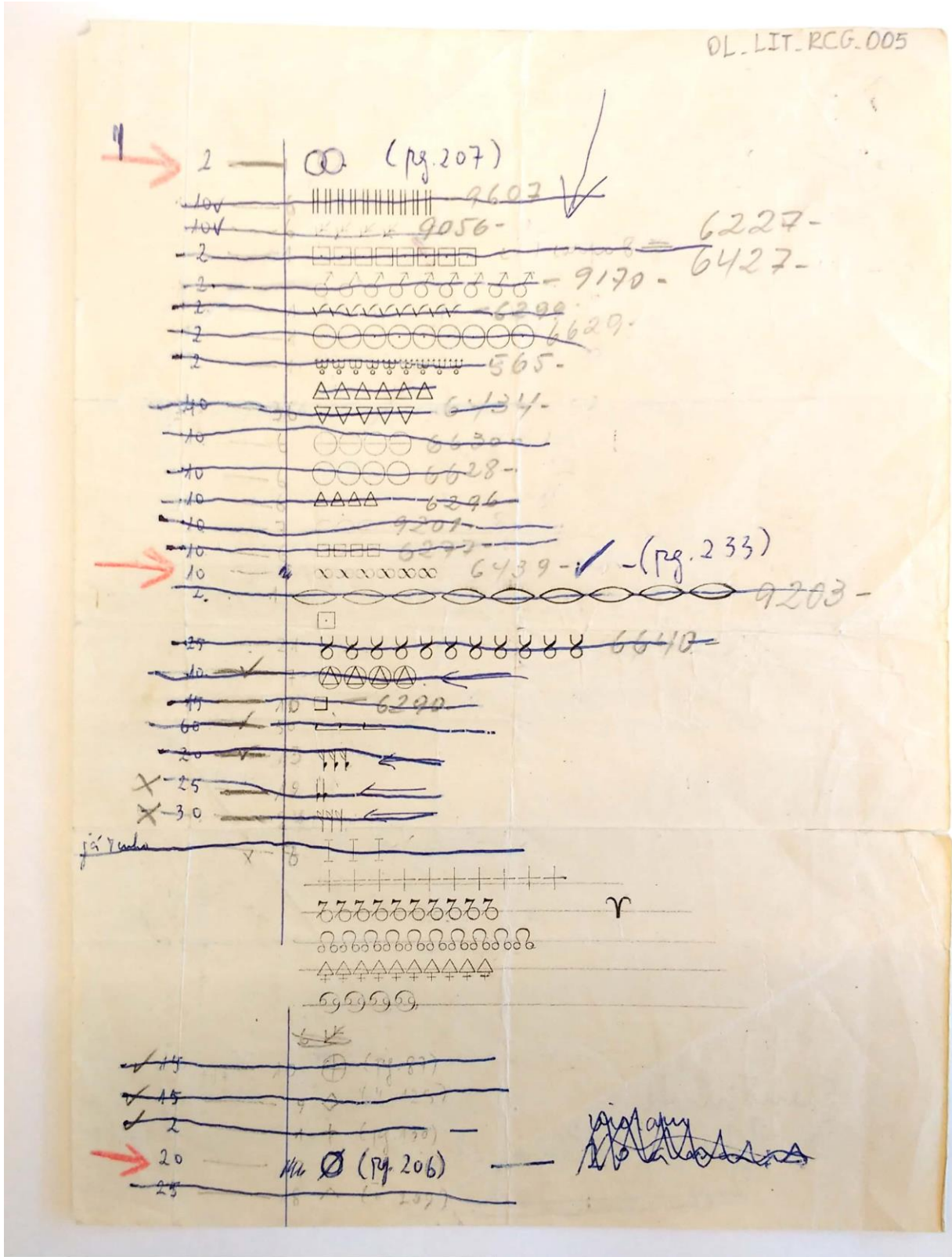
Uma análise pormenorizada desses sinais revela uma possível relação deles com a alquimia, a geometria sagrada, a matemática e a astrologia. Loide da Silva Chaves, em sua dissertação de mestrado intitulada *Luminosa síntese: “Um ponto no círculo”, de Osman Lins*, analisa a geometria presente na narrativa “Um Ponto no Círculo”, segunda das nove narrativas, e constata uma estrutura circular de organização do texto literário, a partir da disposição dos sinais de triângulo invertido e de quadrado que o integram, relacionando o título da narrativa com o “Ponto da Bauhutte”, de que fala Matila Ghyka, em *Le nombre d’or*, que diz respeito a um ponto que entremeia um quadrado, um círculo e um triângulo concêntricos e que surge como uma resposta ao enigma da construção artística dos talhadores e arquitetos da Idade Média.

<sup>27</sup> Os sinais por mim utilizados correspondem àqueles reproduzidos por Cláudio Henrique Ferreira, em 2016, para o evento III Encontro de Literatura Osmaniã - Números e Nomes: o júbilo de escrever, organizado pelo grupo de pesquisa Estudos Osmaniã: arquivo, obra e campo literário.

Nessa perspectiva, quanto a “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, a ligação do quadrado que traz consigo um ponto no meio com o referido conceito reforça a acepção de espaço que a figura geométrica carrega e sugere, com o atributo do ponto, uma imagem de convergência – de ângulos e de linhas da narrativa – a um centro, um eixo. Ademais, dadas as ligações de Osman Lins com Ghyka, no que diz respeito ao estudo e à leitura da obra do escritor e matemático romeno, é factível, também nesse texto literário, relacionar a representação do quadrado com um ponto no meio com a representação Bauhutte. Observa-se, em um olhar panorâmico de *Nove, Novena*, que há situações/imagens que atravessam a obra, como a da busca, por exemplo, que está em “Perdidos e Achados”, em que um pai procura seu filho, em “Conto Barroco”, em que o capanga procura sua caça, e em “Pássaro transparente”, em que um escritor procura sua amada. Acredito, portanto, que o “Ponto da Bauhutte” seja uma dessas formas de reaparição da imagem no texto.

Examinando o arquivo de Osman Lins, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), encontro uma espécie de listagem desses sinais gráficos feita a lápis pelo próprio escritor, que apresenta marcações que indicam um ato de verificação dessas representações iconográficas executado presumivelmente durante o processo criador da obra. Observa-se que, em comparação com a tabela supramencionada, os sinais que não apresentam um traçado feito a caneta azul são aqueles que não integram o corpo do texto de *Nove, Novena*. No que concerne aos números escritos a lápis ao final de cada linha da lista, infelizmente, não há registros nos documentos do escritor que possam elucidar tal referência, o que limita a análise integralizada da listagem. Já as inscrições a caneta azul que apontam determinadas paginações correspondem à exata inserção desses sinais nas referidas páginas da obra. Há, também, na lateral esquerda números escritos em azul que, por não trazerem uma certa precisão remissiva, escapam a uma potência interpretativa desse indício. Nessa mesma lateral, há a seguinte anotação: “já tenho”, que indica a postura de um artista que concretamente reúne elementos diversos para a fatura de sua obra e transpõe esses materiais para a tecitura literária.





Listagem de sinais gráficos de *Nove, Novena*. Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP)<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-LIT-RCG-005.

No que diz respeito à recepção de *Nove, Novena* e, conseqüentemente, de seus sinais gráficos, é possível dizer que a obra dividiu opiniões de críticos literários e de escritores próximos do escritor pernambucano. Esdras do Nascimento, escritor e grande amigo de Osman Lins, escreve em carta, vinte e cinco dias após o lançamento das nove narrativas, que os sinais gráficos atrapalham um pouco a leitura e que eles nada acrescentam ao conto “Noivado”, por serem um recurso extraliterário e por, segundo ele, representarem um “neoconcretismo boboca”. O autor indaga ainda a pretensão de Lins com esses sinais e sua funcionalidade no texto, além de insinuar uma afinidade metodológica do escritor com os técnicos em publicidade que utilizam desmedidamente logotipos e símbolos em seus trabalhos<sup>29</sup>. Escreve Gilvan Lemos, escritor e também grande amigo de Osman Lins, o texto “Informação sobre Nove, Novena, de Osman Lins”, publicado no Jornal do Commercio, em maio de 1967, e afirma que, não fosse a necessidade desses sinais nas narrativas mais complexas, como “O Pentágono de Hahn”, em razão do aparecimento simultâneo de vários personagens e do entrecruzamento de suas falas, eles seriam dispensáveis<sup>30</sup>.

O crítico literário Benedito Nunes publica, no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, em fevereiro de 1967, o texto “Narração a muitas vozes” que analisa, de maneira elogiosa, as narrativas de *Nove, Novena*, ressaltando o aspecto da narração. No que diz respeito aos sinais, o crítico afirma, em carta endereçada a Lins, em dezembro de 1966, disponível no acervo do escritor da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB-RJ), que o uso deles merece toda uma análise, a qual não foi sua ocupação naquele momento, pois sua intenção, para com esse texto publicado, era apenas resumir suas primeiras ideias a respeito da obra. Salta aos olhos a reportagem “O escritor dos “diferentes””, de Bernardo Carvalho, que, em comemoração à reedição de *Nove, Novena* pela editora Companhia das Letras, em abril de 1994, se propõe a discutir, entre outras questões, o recurso dos sinais gráficos presente na obra, que, segundo o autor, parece esconder algo mais profundo. Carvalho apresenta ainda uma afirmação de Julieta Godoy Ladeira, com quem Osman Lins foi casado durante os últimos quatorze anos de sua

---

<sup>29</sup> Carta de Esdras do Nascimento a Osman Lins do dia 31 de julho de 1966. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fundo/Coleção Osman Lins (FCRB-RJ).

<sup>30</sup> “Informação sobre Nove, Novena, de Osman Lins”, de Gilvan Lemos, disponível no Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-LIT- NN-042.

vida, que diz respeito à relação desses sinais com elementos do teatro, tal qual entradas e saídas de texto, o que reforça a ideia de adaptação de diferentes linguagens ao texto literário<sup>31</sup>.

Osman Lins, em entrevista intitulada “Os sinais de Nove, Novena”, concedida a João Antônio, em agosto de 1966, estabelece proximidade entre os sinais gráficos e os sinais de trânsito, pois, segundo ele, em vez de o leitor entrar à esquerda, ele entra obrigatoriamente no personagem X, o que justifica sua imprescindibilidade. O escritor afirma ainda que “os sinais, ao contrário, não são lidos; e, sim, apenas vistos. São mudos, como o hífen, que assinala na redação tradicional o início da fala de um personagem” e salienta, baseando-se nos hieróglifos egípcios e nos manuscritos latinos, que a presença de sinais gráficos em um texto não são uma convenção de sua autoria<sup>32</sup>. É notório que, não apenas em razão das representações gráficas em questão, mas a obra *Nove, Novena* avança, no nível de expressão literária, em muitos pontos, em comparação com os textos ficcionais anteriores do escritor, como já dito outrora – seja pelo aperspectivismo, que implica uma visão global e não antropocêntrica das coisas, seja pela composição de uma arte ornamental –, no entanto, em uma perspectiva da recepção do texto ficcional, foram essas representações que se sobrelevaram por um certo tempo, o que indica que a inserção integral da obra, isto é, uma leitura que, em certo sentido, superasse tal recurso, no sistema literário brasileiro demandou tempo. Em 27 de dezembro de 1969, Osman Lins lamenta, em carta para a poetisa e amiga Laís Corrêa, que, até então, após três anos de publicação da obra, apenas 2/3 da edição haviam sido vendidos e vê esperança na edição francesa de *Nove, Novena*, traduzida por Maryvonne Lapouge, que, à época, estava prestes a ser lançada.

A transposição dos trinta e cinco sinais ao texto literário osmaniano, nesse sentido imagético-textual, sugere e corrobora a ideia de uma poética barroca osmaniana da abundância. Em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, em sua primeira versão, temos o acréscimo de seis quadrados entremeados por um ponto ao tecido literário e a extinção deles em sua versão seguinte, o que em nada depauperou o caráter imagético e icônico-textual da narrativa, em razão do âmbito do discurso ser o grande detentor de dois grandes níveis de linguagem: o da palavra e o da imagem, que se encontram de maneira emulsionada, conjugada. Entre os conceitos fundamentais da físico-química<sup>33</sup>, a emulsão diz respeito a um sistema heterogêneo de dois

---

<sup>31</sup> “O escritor dos “diferentes””, de Bernardo de Carvalho, disponível no Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-LIT-NN-046

<sup>32</sup> “Os sinais de Nove, Novena”, de João Antônio, disponível no Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-LIT-NN-021.

<sup>33</sup> Disponível em [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16583/16583\\_3.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16583/16583_3.PDF). Acesso em 15 de dezembro de 2016.

líquidos imiscíveis, em que um é chamado de fase contínua e o outro de fase dispersa, criando-se, assim, uma dispersão de um líquido dentro do outro. Assim sendo, seria o texto literário a fase contínua e os elementos de outras áreas do conhecimento, a fase dispersa. Este método operativo de unir elementos liga-se ao ofício de um alquímico e ao de um artista, que converge para o ponto fulcral da elaboração da obra de arte, que é a combinação de elementos, objetivando a transmutação e a obtenção de um objeto outro, que é a obra literária.

A possibilidade de emulsionar elementos de outras áreas do conhecimento na linguagem artística nos leva a instituir movimentos de leitura proporcionados pelo caráter da interdisciplinaridade, que faz com que também o texto se desdobre, levando uma coisa à outra, e instituindo caminhos possíveis para pensar as incidências de um mundo exterior na obra de arte. Preliminarmente, o desígnio de *unir contrários*, que, aqui, diz respeito a união de elementos de naturezas diversas – quer seja a fusão de metais para um alquímico, quer seja o diálogo interarte para um crítico ou para um artista – urde uma estética heterogênea, em que um corpo recebe o outro, para transmutar-se, mas também uma estética homogênea, por ser ela uma obra em si mesmo. O caráter heterogêneo da obra de arte, sobretudo o do texto literário, que, aqui, menciono, refere-se a um modo de ser do texto que opera nos referidos níveis de linguagem supramencionados e que complementarmente se confundem. Cumpre aqui salientar as relações íntimas que a palavra e a imagem apresentam, em virtude da origem icônica da escrita até o desenvolvimento do sistema alfabético e, também, do desenvolvimento de técnicas narrativas que exploram a imagem como elemento que interage com o texto literário, conferindo a ele uma plasticidade, bem como “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”.

A respeito da presença da imagem em textos literários, o ensaio “A descrição pictural: uma poética do iconotexto”, de Liliane Louvel, traz o conceito de iconotexto, que muito dialoga com a narrativa em questão, por postulá-lo como “a presença de imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo”. A autora também afirma que, em se tratando de um iconotexto, haverá sempre uma emulsão da imagem à palavra, mas jamais uma fusão total, fazendo com que o texto varie em dois níveis de representação, que são o da palavra e da imagem, e urdindo “um híbrido do texto, ritmado pelas aparições da imagem” (LOUVEL, 2006, p. 195). A partir de um levantamento que tem por objetivo a aferição, no âmbito sintagmático, da dimensão imagética e ornamental de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, há a seguir sete conjuntos de elementos que se agrupam por grau de afinidade. São eles: animas, plantas, frutas, cores, elementos de sinuosidade, elementos da arquitetura e elementos da costura.

## ANIMAIS

Leão, baleia, cachorro, pavões negros, pavão branco, escorpião, rato negro, jacarés, lacraias, búfalos, cavalos, bois, onças, gaviões, serpentes, jumentos, pelicanos, canários, curió, graúna, casaca-de-couro, xexéu, papa-capim, sabiá, concriz, azulão, bigode, lebre, rãs, sapo, galo, gatos, carneiros, galinhas, patos, marrecos, perus, macaco, corças, dragões, saguim, cágados, pelicano, elefante, morcego, percevejos, mosquitos, aranhas, cupins, gorgulhos, besouros, mariposas, formigas, centopeias, grilos, baratas, gafanhotos, carrapatos, bodes, moscas, peixe, borboletas, pássaro, gazela, alazão e cães. **(66 ocorrências)**

## PLANTAS ORNAMENTAIS

Açucenas, rosas, dalias, sempre-vivas, cravos, lírios, papoulas, palmas, magnólias, hortênsias, risos-de-maria, alfazema, violetas, madressilvas, folhas, jaqueira, flores-de-lis, nigelas, cipreste, juncos, folhas digitadas e girassóis. **(22 ocorrências)**

## FRUTAS

Jabuticabas, saptotis, pitombos, cajus, maracujá, groselhas, graviola, pitangas, mangas, ingás, pinhas, goiabas, bananas, laranjas, limões, jambos, abacaxis e mangas-rosas. **(18 ocorrências)**

## CORES

Ouro sobre carmesim, roxa luz do poente, vestido branco, fitas roxas, ondas verdes e azuis que se trespassam, verdes ciprestes, pássaro cinzento, abajur cor de lodo, fruteira de plástico azulada, faca de prata, brilhante como aço, pele esverdeada, cajus vermelhos e amarelos, rato negro, cauda sangue e ouro, vidro negro, botinas amarelas, sapatos negros que de velhos tendem para o cinza, cor de milho maduro, glaucas ondulações, paredes de túnel pintadas de vermelho, douraões, cavalo negro, cachorros brancos, tunicelas escarlates, alvas casulas, pavão negro, pavão branco, voz escura. **(34 ocorrências)**

## SINUOSIDADE

Cauda retorcida, cabelos enroscados, costas recurvas, sombras côncavas, cabelos ondulados, fitas roxas que ondulam ao vento frio da tarde, ondas verdes e azuis que se trespassam, um pássaro cinzento executa sinuoso voo, joelhos redondos, gradil recurvo da cama, ao tortuoso giro de sua história, com o índice risco lentamente uma espiral no seu ventre, ruas sinuosas, pômulos redondos e peitos de caracol. **(15 ocorrências)**

## ARQUITETURA

Palmetas e grinaldas, dentículos, acantos, decalques de trança, vigas e traves, arabescos, festões, bordaduras, conchas, volutas, beirais, adro, caiação, leões pensativos decorando as paredes já sem brilho, douraões, coros, talha e moldura. **(20 ocorrências)**

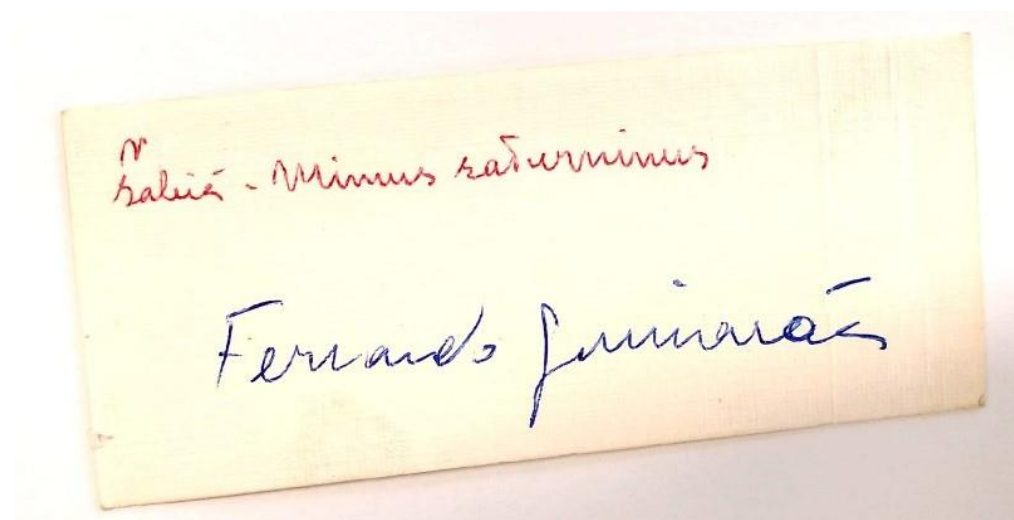
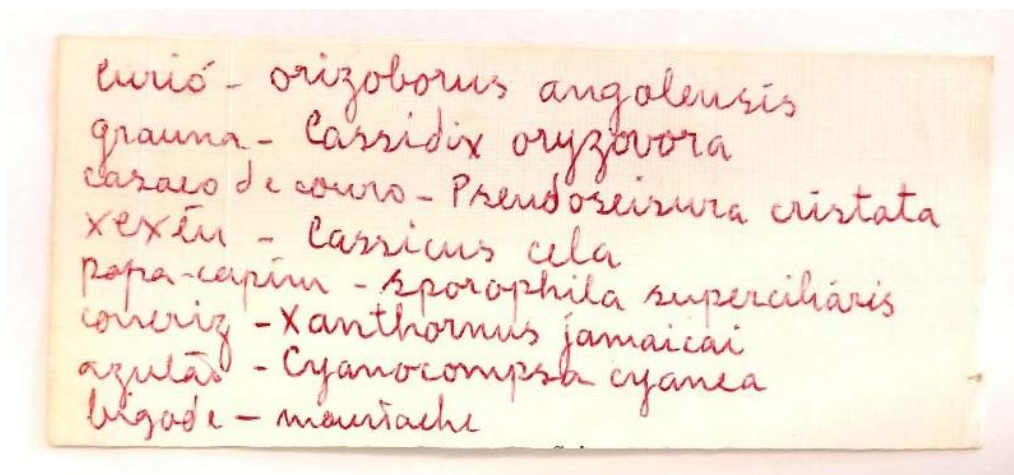
## COSTURA

Fuso, colchetes e gregas. **(3 ocorrências)**

Todos esses sete conjuntos operam harmonicamente no texto literário, configurando uma relação de emulsão entre a palavra e imagem, de maneira que exista um tecido literário de duas dimensões de expressão, podendo, pois, ser caracterizado, em consonância com o pensamento de Louvel, como um iconotexto. A inserção das imagens no texto nos sugere um *modus operandi* osmaniano que, através da tradução ordenada de elementos de outras linguagens para a literatura, tece o mundo literário, mas que também tece um texto que se revela um catálogo que reúne de forma consonante – e até melodiosa – esses elementos, por sua conjuntura tão ordenada e tão abundante, que origina um rico arranjo pictural. Vê-se, pois, que o método da listagem está na fase de pré-elaboração da narrativa – através da seleção e da organização dos sinais gráficos –, em seus diversos estágios de ajustamento – pela inserção de ornamentos arquitetônicos, de flores e frutas – e, por conseguinte, também, no texto literário – representado nos conjuntos supracitados –, o que faz com que seja desvelada uma das faces do método de composição osmaniano: a poética da coleção, que faz da tecitura literária uma espécie de catálogo pelas vias do arrolamento de itens. Encontro, nos papéis pertencentes a Osman Lins, em visita ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), um



pequeno levantamento de nomes populares e de nomes científicos de pássaros que são acrescentados ao universo ficcional de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”. São eles:



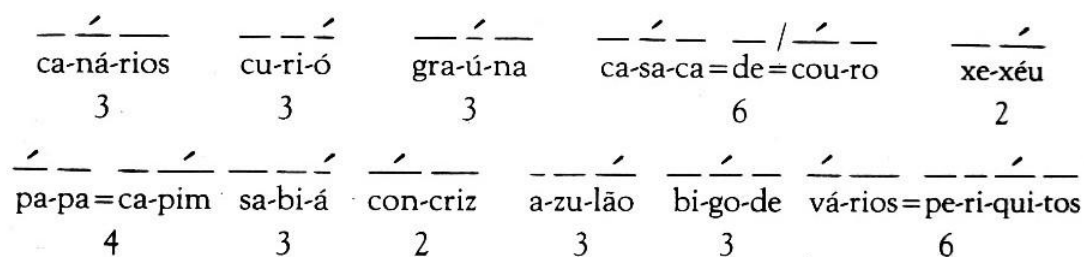
Lista de pássaros. Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP)<sup>34</sup>.

Lemos, na lista, os seguintes nomes: curió – *orizoborus angolensis*; graúna – *cassidix oryzovora*; casaco de couro – *pseudoseisura cristata*; xexéu – *cassicus cela*; papa-capim – *sporophila superciliaris*; concriz – *xanthornus jamaicai*; azulão – *Cyanocompsa cyanea*; bigode – *moustache* e, no verso da lista, sabiá – *mimus saturninus*. Na versão publicada da narrativa, além de todos esses, há ainda a inserção de canários ao texto. Anotar, meticulosamente, nomes científicos de pássaros com o objetivo de inseri-los ao corpo da obra

<sup>34</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: (em processo de catalogação).

aponta a postura de um escritor que cria um texto literário que, de fato, abrange mais áreas de pesquisa e que demanda do leitor uma postura mais atenta e, talvez, até menos confortável – não por hermetismo, mas por diferentes níveis de leitura presentes. Umberto Eco, em *A vertigem das listas*, afirma que o que distingue uma lista prática de uma lista poética é, frequentemente, apenas a intenção com que a contemplamos. A poética osmaniana da coleção, embora parta de uma lista prática de um escritor/pesquisador, é em si mesmo uma lista poética, pois é pelo canal da descrição do espaço e dos personagens que ela se apresenta e toma força nos níveis sintático/estrutural e imagético/espacial de transposição intersemiótica.

No concernente à enumeração dos pássaros em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Nitrini afirma, em *Poéticas em Confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*, que esse recurso técnico-formal ressalta a representação gráfica e sonora do texto e, a partir disso, constrói um esquema fonológico dessa enumeração. Nitrini conclui que há uma certa regularidade na posição dos acentos tônicos, encontrados, geralmente, na primeira ou na segunda sílaba de cada substantivo, com exceção dos sintagmas com seis sílabas e no último trissílabo, e que a musicalidade dessa passagem do texto é assegurada pelo ritmo. De fato, em conformidade com o que foi analisado no nível sintático/estrutural, verifica-se o quanto “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” é um texto fortemente organizado, tal qual uma rede de significados, e, conseqüentemente, um texto também fortemente ritmado.



Esquema, de Sandra Nitrini. Retirado de *Poéticas em Confronto* (1987).

Osman Lins, em correspondência à tradutora Maryvonne Lapouge, em 17 de maio de 1969, sugere, quando interpelado a respeito da tradução dos nomes populares dos pássaros para a língua francesa, que eles sejam substituídos por suas cores, pois, segundo ele, essa inserção tem dois objetivos, que se referem ao jogo da sonoridade dos nomes e à obtenção ao mesmo tempo de um efeito visual, mas aponta que tal alteração perderia no efeito sonoro, mas ganharia



em visualidade. Lins argumenta ainda que as aves, no texto, dispostas todas de perfil, representam uma questão cara aos egípcios, que é a lei da frontalidade, a qual ele persegue em sua obra para ressaltar a nitidez desse modo de representação. Por fim, o autor reescreve o referido trecho à luz de sua proposta de ajustamento e dá, tal como a listagem manuscrita supramencionada, as designações latinas dos nomes dos pássaros. Cito a reescritura de tal passagem:

“Por trás, na parede, gaiolas de pássaros, todos de perfil e em silêncio, canários, periquitos, pássaros rubros de cor variável, negros com um fulgor violáceo, alvos com penas azuis na cauda, verdes com estrias brancas sob os olhos, bico argênteo, peito jaspeado”<sup>35</sup>

Essa sugestão diz muito de um escritor deveras comprometido com cada palavra de sua obra, mas mais ainda de uma narrativa que se apodera do nível imagético – pela lei da frontalidade e pela viabilidade de substituição de nomes por cores, o que reforça a relevância da descrição, enquanto técnica narrativa, para Osman Lins e a potência desse recurso em criar imagens no texto – e do nível espacial de transposição iconográfica – por esse acréscimo retratar, em certo sentido, espaços de determinadas regiões brasileiras onde habitam essas aves, pois todas elas podem ser encontradas no nordeste do Brasil, segundo a plataforma de pesquisa Wikiaves<sup>36</sup>. No que tange ao âmbito visual da exploração das cores no texto, salta aos olhos a afirmação que faz Osman Lins, em carta à Lapouge, em 2 de junho de 1969, que diz respeito à importância que o pintor e ilustrador de tecidos e de tapeçarias francês Raoul Dufy tem para ele e, por conseguinte, para sua obra, pois, conforme o que diz o escritor, quando procura colorir determinada cena no texto, ele pensa mais em Dufy do que em outro artista, mas salienta que isso não significa que ele domine seu pensamento, posto que a primeira cena do nono mistério de “Retábulo de Santa Joana Carolina” foi composta tendo em mente Pablo Picasso<sup>37</sup>, o que tonifica o caráter de transposição intersemiótica presente no tecido literário de *Nove, Novena*.

---

<sup>35</sup> Carta de Osman Lins para Maryvonne Lapouge, do dia 17 de maio de 1969. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fundo/Coleção Osman Lins (FCRB-RJ).

<sup>36</sup> Enciclopédia das Aves do Brasil. Disponível em <http://www.wikiaves.com.br/>. Acesso em 11 de janeiro de 2018.

<sup>37</sup> Carta de Osman Lins para Maryvonne Lapouge do dia 2 de junho de 1969. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fundo/Coleção Osman Lins (FCRB-RJ).

Ainda no tocante ao âmbito sintagmático, detenho-me no título do texto literário em questão para traçar um caminho praticável de análise de nível imagético/espacial de transposição intersemiótica – e, também, de nível sintático/estrutural – que se ocupa da hipótese de uma possível remissão à escultura homônima de Max Bill, *Unidade Tripartita*, e do modo como a obra pode estar ajustada ao texto. Além do movimento de tripartição e unidade presente na estrutura da narrativa, o número três revela-se recorrente na diegese: são três os personagens principais – a negra, José Gervásio e o capanga; são, também, três as cidades mineiras que são pano de fundo das ações de “Conto Barroco” (Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes); “Naum”, “Baruch” e “Daniel” são os três profetas do conjunto escultural *Os Doze Profetas*, de Aleijadinho, referenciados na narrativa; no momento do enterro, que se passa em Ouro Preto, o padre está ladeado por três acólitos; o pai de José Gervásio, após ser assassinado pelo capanga, olha-o com três olhos; em Tiradentes, um pássaro penetra em um orifício a três palmos da cabeça de um homem e há, no tapete puído, onde pisa o pai de Gervásio, o desenho de três gazelas. Além disso, no que tange a obra de Bill, o número três está no sentido do nome da escultura, em ser uma “unidade de três peças”, posto que é essa a tradução do alemão, língua materna de Bill, que concerne ao título da obra *Dreiteilige Einheit*. Nessa perspectiva, o número três, presente no universo ficcional, pode estar ligado a uma questão religiosa barroca, quanto à Trindade Santa e à carga semântica que esse número dispõe no texto bíblico, como, por exemplo, o apóstolo Pedro negou Jesus Cristo três vezes e o profeta Jonas passou três dias e três noites no ventre de um grande peixe, mas pode também ser uma forma de projetar um indício no texto.

A afirmação de Bill, já citada na introdução desta dissertação, que diz que *Unidade Tripartita* é composta por um sistema de círculos que têm como ponto central os vértices de um triângulo equilátero denota uma certa proximidade de representação com o “Ponto da Bauhutte”, pois também aqui temos círculos com pontos médios associados a uma outra figura geométrica, que é a do triângulo. Portanto, também na estrutura da obra, em certo sentido, está o número três e também, no texto de Lins, além do três, temos a presença da figura geométrica do triângulo. Observa-se, na imagem a seguir, a presença expressiva das duas figuras geométricas na escultura, em que há um triângulo equilátero invertido que toca o círculo da base da escultura e os seus outros dois vértices atingem as duas grandes voltas circulares sobressalentes.



*Unidade Tripartita*, de Max Bill. Acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Arquivo Pessoal.  
Figura 6

Em uma análise pormenorizada da obra de Bill, além da noção de *continuum* e de infinitude, proporcionada pela fita de Möbius, em que ela se baseia, nota-se que essa organização geométrica confere à escultura uma atmosfera de multifacetabilidade, de maneira que, olhando de um determinado ângulo, surge uma face nova, um modo outro de estar representada, em uma condição alomorfe, dentro de um único objeto de análise. Em visita ao Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, pude validar tal característica, concretizada pela figuração de cunho comparativo que estabeleço e apresento a seguir. O traço da multifacetabilidade também está no texto de Lins: pelo canal da opcionalidade, instituída pela conjunção *ou*, que contempla o âmbito estrutural e sintático, e pelo canal do enredo, em que o personagem José Gervásio multifaceta-se entre os nomes José Pascásio – que é citado como seu primo e que, segundo o narrador, os dois Josés são muito parecidos – e Arthur – que é como se autodenomina o personagem em uma das possibilidades de ação. Além disso, Osman Lins afirma, em entrevista a Esdras do Nascimento, publicada no Jornal de Brasília, em 13 de março de 1977, que pediu certa vez a um professor de matemática que fizesse cálculos de quantas leituras possíveis caberiam na narrativa, dado o elenco de possibilidades de que ela dispõe e, segundo ele, “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” comporta quatro mil e noventa e cinco contos possíveis<sup>38</sup>, o que reforça tal característica e evidencia o chamamento à participação do leitor para ser parte integrante do texto que a obra osmaniana executa.

---

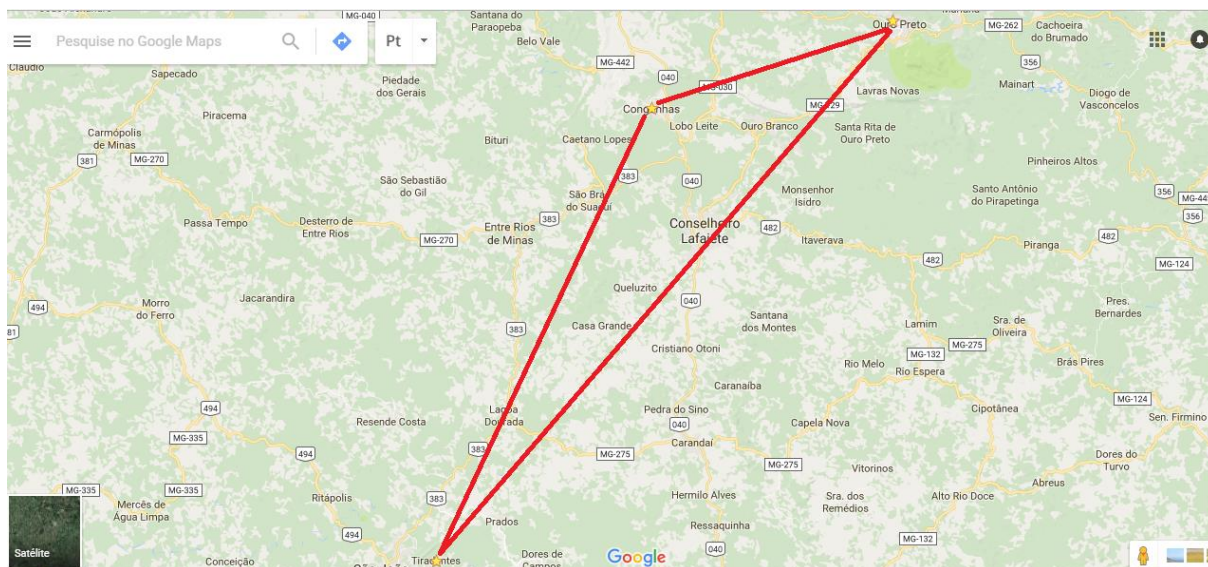
<sup>38</sup> Cf. Lins, 1979, p. 253.



Ângulos diversos da *Unidade Tripartita*, de Max Bill. Acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Arquivo Pessoal.

Figura 7

Nota-se, em uma análise esmiuçada dos elementos, a presença do triângulo em uma camada subterrânea do texto que se revela como mais um lugar possível para se realizar o processo de intersemiotização. A tomada das cidades mineiras barrocas de Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes pelo escritor pernambucano para figurar “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” surge como questionamento quase que imperioso, não apenas pela irrupção de Recife e Olinda em sua produção literária, posto que é a primeiras vez que essas cidades surgem como tema e como cenário em sua obra, mas também pela compreensão do que quer dizer essa escolha, que demanda um estudo pormenorizado do texto literário, dos documentos pertencentes a Lins e da localização e da história dessas três cidades. Explorando o mapa de Minas Gerais, encontro a seguinte representação da disposição dos três espaços referidos, em que lemos, de cima para baixo, os nomes: Ouro Preto, Congonhas e Tiradentes, que origina um triângulo escaleno que se mostra como uma leitura que possivelmente responde a tal questionamento, de maneira que a escolha de Lins para compor o espaço diegético da narrativa esteja presumivelmente baseada em sua predileção por figuras geométricas e pelo recurso técnico-formal de adaptar a linguagem matemática à tecitura literária.

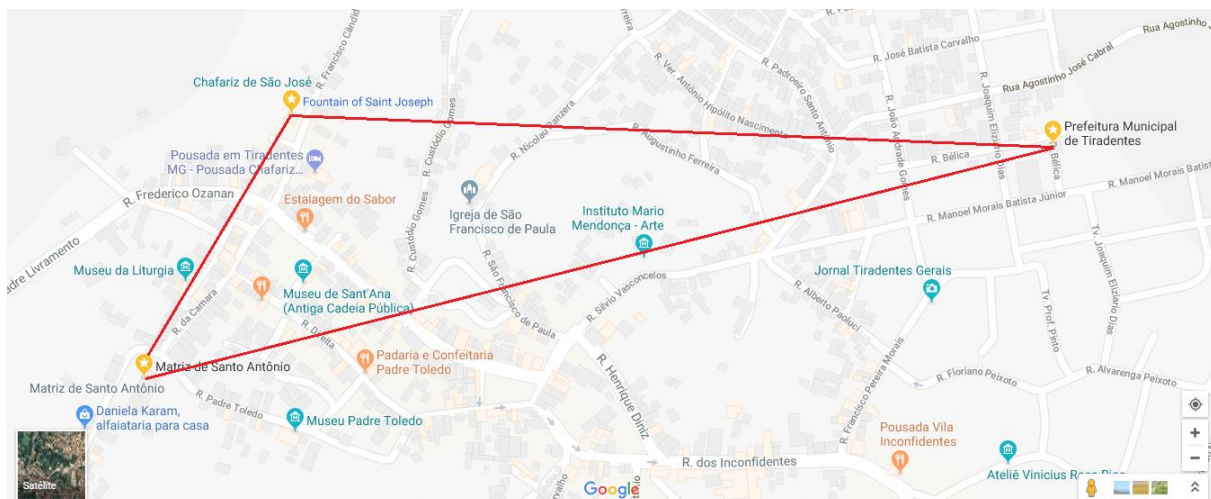


Ouro Preto, Congonhas e Tiradentes. Mapa de Minas Gerais. Fonte: Google Maps<sup>39</sup>.  
Figura 8

O caráter do desdobramento, mencionado no capítulo anterior, que se manifesta em razão da problematização das categorias narrativas de espaço e de tempo assegura o mecanismo da simultaneidade, que mantém relações estreitas com a imagem e com as artes plásticas, enquanto modo de representação. Reportando-se ao trecho “Estou em Tiradentes, na igreja Matriz, na prefeitura, na rua, no chafariz, de chapéu na cabeça” (LINS, 1975, p. 144), vê-se, pois, através da representação a seguir, que a simultaneidade contempla tanto o nível sintático/estrutural quanto imagético/espacial, dado que ela é levada a outros graus da diegese, denotando uma fundição de tempo e espaço e ligando-se à presença da matemática na arte. Não fosse a literatura o campo do possível, a representação cartográfica a seguir poderia jamais ser verossímil ou, até mesmo, condizente com a realidade, o que pude atestar em minha visita à cidade de Tiradentes. Há, na imagem a seguir, de cima para baixo, a referência ao Chafariz de São José, à Prefeitura Municipal de Tiradentes e à Igreja Matriz de Santo Antônio.

<sup>39</sup> Mapa de Minas Gerais. Disponível em <https://goo.gl/WTgcBW>. Acesso em 10 de janeiro em 2018.





Chafariz de São José, Prefeitura Municipal de Tiradentes e Igreja Matriz de Santo Antônio. Mapa de Tiradentes (MG). Fonte: Google Maps<sup>40</sup>.

Figura 9

Em relação ao emprego da simultaneidade em *Nove, Novena*, Osman Lins, em carta à tradutora Lapouge, em 25 de junho de 1969, esclarece que o velho marinheiro, personagem de “Perdidos e Achados”, nasceu ao mesmo tempo nas cidades de Serinhaém, Goiana e Flores do Indaiá, reiterando que esse fenômeno se dá identicamente quando um personagem nascido em um mesmo lugar de repente se multiplica, ocupa vários lugares, realiza simultaneamente atos diferentes e usufrui, desse modo, de três origens<sup>41</sup>. À semelhança disso, o capanga-narrador de “Conto Barroco” representa, no referido trecho, a aplicabilidade da simultaneidade no texto literário, materializada pela triangulação, usufruindo, então, de ajustamentos intersemióticos de naturezas diversas. Nesse sentido, vê-se, pois, coerentemente com o universo do texto, que o escritor se vale de três possibilidades de transposição da linguagem iconográfica para a narrativa, que se revelam interligadas: a triangulação – pelo reforço da linguagem matemática na arte –, o desdobramento – pela problematização das categorias narrativas de tempo e espaço – e a simultaneidade – pelo caráter plástico que ela confere ao texto.

Reportando-se aos planos de aula do professor Osman Lins, que se ocupam da discussão a respeito dos aspectos de *Nove, Novena* e da particularidade de cada narrativa, há, no que se refere a “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, pequenos apontamentos voltados para a problematização do espaço, a incerteza em relação a ele, a permutabilidade, a dupla espacialização e o duplo foco narrativo que o desdobramento do personagem provoca,

<sup>40</sup> Mapa de Tiradentes. Disponível em <https://goo.gl/Fx3wYM>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

<sup>41</sup> Carta de Osman Lins para Maryvonne Lapouge, do dia 25 de junho de 1969. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fundo/Coleção Osman Lins (FCRB-RJ).

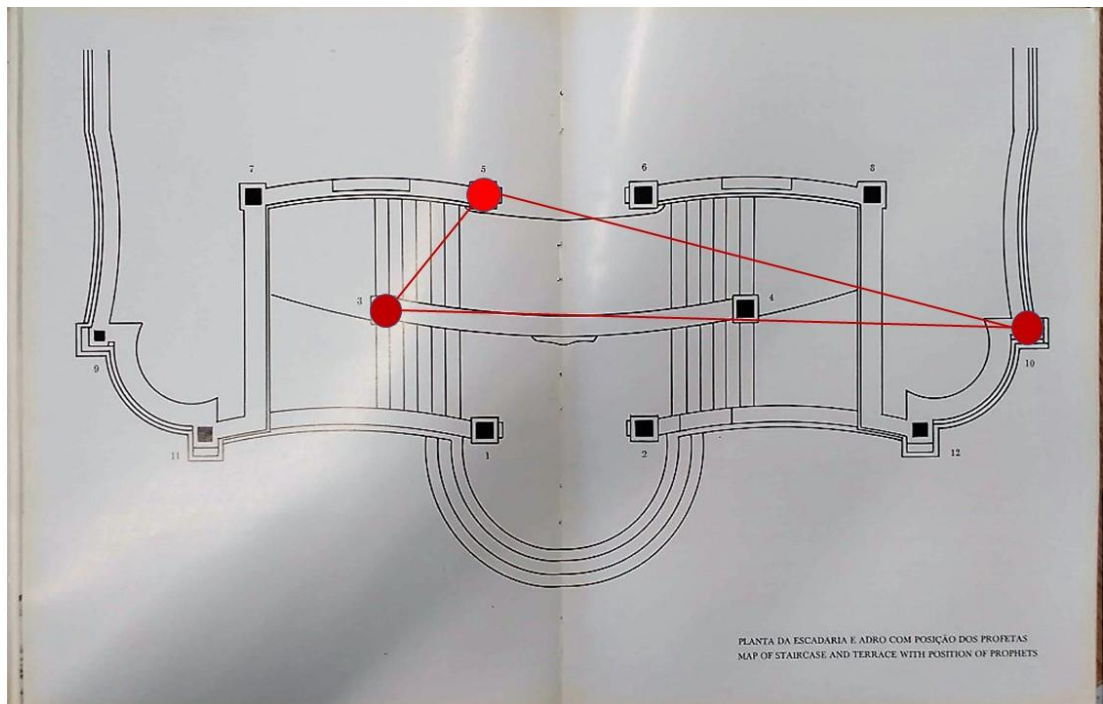
evidenciado na página 160 do texto, momento em que, segundo o autor, “o personagem é afetado em sua integridade”, refletindo, acredito, sua segmentação no tempo e no espaço. Há ainda a seguinte anotação datilografada entre parênteses: “slide”, que vem com uma rasura feita a caneta azul que diz “desenho” e, por fim, um ajustamento último a caneta vermelha que reitera o termo “slide”<sup>42</sup>. Em pesquisa aos documentos pertencentes ao escritor, lamentavelmente, não tive acesso a esse eslaide ao qual Lins se refere e apresenta em sua aula. Ainda assim, fica sugerida uma iconografia associada à narrativa, o que reforça sua ligação com a imagem, em seu sentido amplo, e notabilizado o destaque da problematização do espaço e sua relevância no texto literário.

A menção das três esculturas de Aleijadinho, “Naum”, “Baruch” e “Daniel”, no texto ostenta uma carga de significação altamente relevante, em razão dos liames de diferentes leituras aos quais ela se vincula: o significado que esses três profetas apresentam no texto bíblico, um possível contato do escritor com essas esculturas em um momento anterior à elaboração do texto e o método operativo de Lins em retratar o espaço. Em levantamento catalográfico da biblioteca de Osman Lins, Eder Pereira, em sua tese *Da leitura à escrita*, aponta a bíblia consultada pelo artista, traduzida por Padre Matos Soares e publicada pela editora Paulinas em 1957, que traz consigo diversos grifos a caneta vermelha na seção de profecias, o que confirma, também aqui, um estudo por parte do autor presumivelmente para a fatura de “Conto Barroco”. Pesquisando o acervo do Museu de Congonhas, deparei-me com a obra de Robert Smith e Marcel Gautherot, *Congonhas do Campo*, lançada em 1973, pela editora Agir, que apresenta a planta da escadaria e do adro com a posição exata dos profetas de Aleijadinho. Observando, de cima para baixo, a disposição de Daniel (**ponto 5**), de Baruch (**ponto 3**) e Naum (**ponto 10**) chega-se a mais uma representação de triângulo escaleno que se refere aos elementos do texto. Nota-se, então, de forma materializada, uma espécie de repetição, de continuidade, dessa figura geométrica no texto, em uma escala proporcionalmente regressiva do espaço, visto que o triângulo está no mapa de Minas Gerais, no mapa da cidade de Tiradentes e na planta arquitetônica da escadaria e do adro de Congonhas, o que atesta correlação entre os elementos. É inequívoco afirmar que “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” representa um apelo à escultura como maneira artística de representação e, ainda, à sua tridimensionalidade, posto que constam no texto as obras *Anjo da Amargura*, os supramencionados três de *Os Doze Profetas*, de Aleijadinho, e, perseguindo a hipótese em questão, *Unidade Tripartita*, de Max

---

<sup>42</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL/MAG/Cx2/P2/22.

Bill, de modo que a transposição das esculturas simbolize a superação da transposição da pintura.



Naum (10), Baruch (3) e Daniel (5). Planta da escadaria e do adro com posição dos profetas. Retirado de *Congonhas do Campo*, de Robert Smith e Marcel Gautherot. Disponível no acervo do Museu de Congonhas - Centro de Referência do Barroco e de Estudos da Pedra (MG). Grifo nosso.



Naum, Baruch e Daniel. Santuário Bom Jesus de Matosinhos. Congonhas (MG). Arquivo Pessoal.  
Figura 10

A repetição de formas e fonemas, que diz respeito ao uso do recurso da aliteração, é outra técnica que Osman Lins utiliza em suas obras. Em “Conto Barroco”, há a repetição do triângulo



subterraneamente e do número três em diferentes âmbitos da diegese, como, por exemplo, a trinca de possibilidades de ação do texto. No âmbito do enredo, a figura geométrica do triângulo também acontece em *O Fiel e a Pedra* – “Xenofonte recuava, olhando para um e para outro, mantendo o triângulo; Bernardo não participava do jogo.” (LINS, 2007, p. 245) –, o que retrata a fixação do escritor por formas já antes de *Nove, Novena*. Nota-se, em *Avalovara*, o emprego quase que obsessivo da repetição de elementos, como, por exemplo, o uso da referida figura de linguagem em “Rude Roderico, ris do redingote da rã? Alcatruz” (LINS, 1973, p. 159) e em “Reno, Riga, Roma, Rodes, Rotterdam, Ródano, Ruão, ruam e rebentem todas. Único ser humano: o que me segue, sombra. Sagres, Salônia, Sena, Salamanca, Samotrácia, Sodoma, Saragoça, Sèvres, Sídon e Siracusa, sumam.” (LINS, 1973, p. 299). Ademais, em carta endereçada à poetisa e amiga Laís Corrêa de Araújo, no dia 3 de agosto de 1976, o escritor declara, no que diz respeito à repetição, que *O Fiel e a Pedra* se baseia no paralelismo e faz as seguintes sugestões de leitura: “A forma repetitiva”, em *Teoria da Forma Literária*, de Kenneth Burke, pág. 129, (Ed. Cultrix) e *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, Ed. Seuil, págs. 184 e seguintes<sup>43</sup>, que confirmam estudo por parte do escritor a respeito desse tema, que se alastra por sua produção literária. O autor esclarece ainda que o romance faz alusão à justiça vertical do homem e a Pedra, à vida como sendo algo informe e duro, que o homem deve moldar e dominar e afirma que o personagem Bernardo executa tal ação, como alguém que molda uma pedra, conferindo a ele, nesse sentido, uma imagem de escultor. Dessa maneira, o ato da repetição se revela como um dos elementos que nos aproximam a ideia de esculpir a linguagem, em que o escritor, para dar forma precisa ao todo, cinzela repetidamente determinado ponto.

Analisando os arquivos de Osman Lins, sobretudo seus diários de viagem, cadernetas e planos de aula, pude atestar que o escritor mantinha uma relação profunda com as artes plásticas e com a arte cênica. São inúmeros os seus prospectos de viagens, disponíveis na Fundação Casa de Rui Barbosa, que se referem a espetáculos teatrais, a visitas a museus, a idas aos concertos, além de anotações que descrevem detalhadamente um monumento, uma escultura, uma pintura ou, até mesmo, um figurino que lhe chamou a atenção. No que diz respeito à ocupação de professor/escritor, período em que Lins ministrou o curso de Literatura Brasileira, que se subdividia em três partes, entre elas o estudo da História da Arte, é possível recuperar, através de reprodução sonora, esse curso, disponível no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da

---

<sup>43</sup> Carta de Osman Lins para Laís Corrêa do dia 3 de agosto de 1976. Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0281.

Universidade de São Paulo (IEB-USP). O curso de História da Arte compreendeu oito aulas divididas em Pintura 1, Grécia Clássica e Helenismo, Arte Bizâncio-românico, Pintura Românica, Gótico, Renascimento Italiano, Barroco e Modernidade. As últimas duas partes, no entanto, não constam nos arquivos do escritor, pois, segundo Elisabete Ribas, sua orientadora Sandra Nitrini, membro da equipe que teve primeiro contato com os documentos do escritor pernambucano, teria dito haver um bilhete deixado por Julieta Godoy Ladeira que relatava o empréstimo de uma das quatro fitas a uma editora, supostamente com a intenção de publicar tais gravações<sup>44</sup>. Transcrevo as considerações feitas por Lins em sua aula de pintura 1:

Achamos que as artes se relacionam e que uma certa familiaridade com a pintura e a escultura nos oferece mais alguns instrumentos para abordar com segurança maior o problema literário<sup>45</sup>.

A discussão a respeito da irmandade das artes perpassa a hipótese de transposição intersemiótica da obra de Bill para o texto de Lins, dada a aptidão da tecitura literária em comportar diversas outras linguagens, além de que, conforme já citado anteriormente, a técnica da transposição é aplicada pelo escritor em seus outros textos ficcionais, como, por exemplo, em outras narrativas de *Nove, Novena* (1966) e em *Avalovara* (1973). Quando diz Osman Lins que a familiaridade com as artes ditas plásticas oferece mais alguns instrumentos para abordar mais seguramente o problema literário em gravações de fita cassete, é da superação dos limites da palavra escrita de que ele fala, da palavra em sua *luminosa síntese*, que acontece quando a intersemiotização está posta no tecido narrativo. Se reconhecemos *Unidade Tripartita* no texto literário – mais precisamente, em sua estrutura –, em sua atmosfera de *continuum*, esse nível de aplicabilidade representa uma ainda maior problematização das categorias narrativas tempo e espaço, enquanto recurso técnico-formal. Nesse sentido, explorar tal problematização partindo de um objeto tridimensional é tratar de um problema literário que se estende a um problema estético-filosófico, que diz respeito à inter-relação das artes, mas é ainda mais tratar de uma

---

<sup>44</sup> É válido apontar que a dissertação de mestrado de Elisabete Marin Ribas, intitulada *Giz, caneta e pincel: Literatura e História da Arte do professor Osman Lins*, apresenta no Anexo V a transcrição de boa parte das aulas do curso de História da Arte e algumas imagens utilizadas por Lins nesse período que nos ajudam a não apenas compreender, mas também nos aproximam do olhar acurado do professor/escritor em cada obra de arte eleita para integrar sua discussão a respeito desse tema, o que demonstra um amplo conhecimento por parte dele em relação às manifestações artísticas.

<sup>45</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-FC-002-A1.

superação de limites de uma tradição literária, em que um texto literário pode ser lido e visto pelas lentes da tridimensionalidade, sendo ele como tal.

O escritor pernambucano, nessa perspectiva, também esculpe uma narrativa que traz consigo a noção de *continuum* e de infinitude. Embora Lins tenha afirmado em entrevista que “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” comporta quatro mil e noventa e cinco contos possíveis, a maneira como estão dispostos os elementos, tanto em um plano sintático/estrutural quanto imagético/espacial, nos sugere uma variedade de caminhos de leitura e de análise que reforça o caráter da inesgotabilidade e de infinitude do texto ficcional. O movimento articulado de unidade e triplicidade que apresenta a narrativa reflete, à luz do conceito “Fita de Möbius”, a permutabilidade de ação dentro de um mesmo tecido narrativo e sinaliza sua atmosfera de continuidade. Cabe aqui apontar a afirmação de Osman Lins em carta ao poeta Gilberto Mendonça Teles, em 2 de março de 1976, que diz respeito às probabilidades de “Conto Barroco”. Segundo ele, o texto é flutuante e opcional e, por isso, não se define, remetendo ao infinito dos possíveis narrativos<sup>46</sup>. Ademais, há projetado no texto um indício dessa continuidade e infinitude, que diz respeito ao modo como a mulher narra sua história, apontada pelo capanga: “Ou melhor: volta aos começos, aos meios, ao tortuoso giro de sua história [...]” (LINS, 1975, p. 146).

Se Osman Lins cria uma obra tridimensional, também não seria ele um escultor? Pintores, escultores, músicos e poetas são considerados *levitas*<sup>47</sup> do mesmo templo, por Étienne Souriau, em *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Segundo o autor, eles servem, se não ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres, como em uma irmandade de musas. Além disso, afirma que, embora haja uma diversidade de materiais que possa ser considerada como elemento preponderante para o discernimento das diferentes artes, todos eles são instrumentos que medeiam a relação do agente criador com a sua matéria-bruta, seja um escritor com a caneta, seja um escultor que empurra o cinzel no mármore com o martelo. Sendo, então, Osman Lins um escritor-escultor, em razão do emprego da tridimensionalidade no texto literário, salta aos olhos o esclarecimento que dá à Maryvonne Lapouge, quando a tradutora alega, em carta, não conhecer o significado da expressão “peitos de caracol”. Em 4 de maio de 1969, Lins escreve que a expressão significa “em forma de caracol”, “que lembra um búzio”, e adverte que toda a narrativa de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” é afetada pela arte

---

<sup>46</sup> Carta de Osman Lins para Gilberto Mendonça Teles. Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0261.

<sup>47</sup> Cf. Souriau, 1983, p. 14. Grifo nosso.

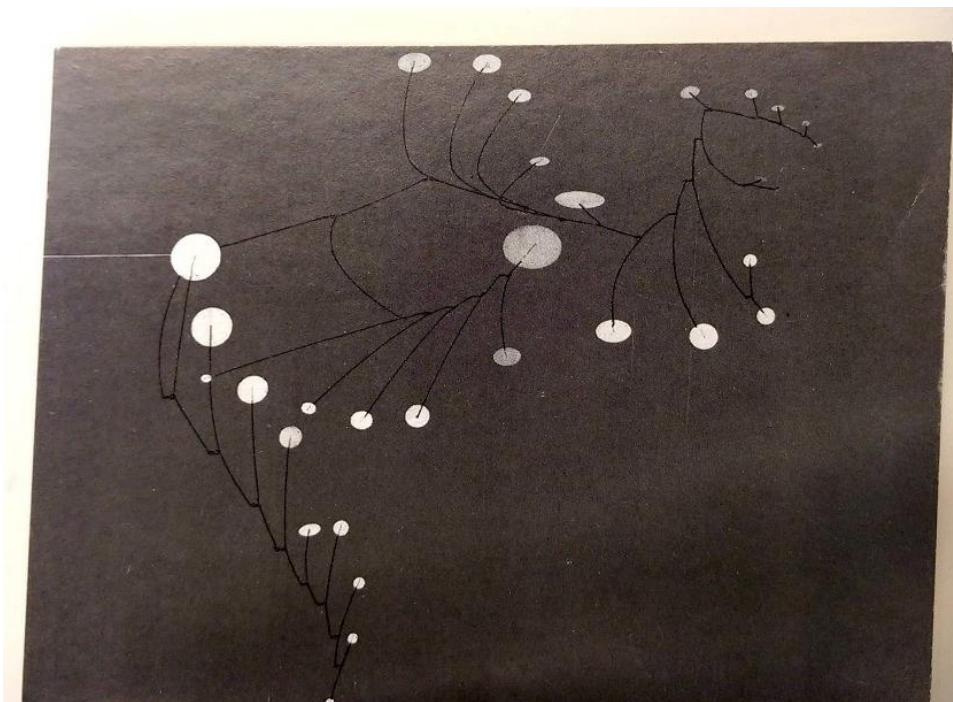
barroca e é afeiçoada às curvas, às espirais. O autor transcreve o trecho que refere à descrição da mulher e salienta: é bem a descrição de uma escultura barroca<sup>48</sup>. O método operativo do escritor em descrever uma personagem partindo de uma escultura barroca ou, até mesmo, aproximando manifestações artísticas de linguagens distintas, embora correspondentes e irmãs, como a literatura e a escultura, corrobora a ideia da narrativa em questão representar uma superação da transposição intersemiótica da pintura, já empregada pelo autor, o que significa dizer que também nesse aspecto está a peculiaridade de “Conto Barroco”, que extrapola a questão da estruturação e da composição na narrativa.

Analisando os arquivos do escritor, disponíveis no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), pude observar, no que diz respeito ao emprego da técnica de transposição intersemiótica em suas obras posteriores à *Nove, Novena*, que esse recurso também se revela em *A Cabeça levada em triunfo*, obra inacabada, em razão da morte do escritor em 1978. Vê-se, em um estudo atento do manuscrito do romance em questão, a descrição da personagem Amábíla – “Olho o dorso branco, brilhante de suor e encurvado, onde, sem saber o que fazer, passo a mão erradia” e “Tudo, no quarto, diminui e empalidece? Ela, não. Há, no seu rosto, um esplendor que, mesmo a mim, descrente dessas [ilegível], faz pensar na graça e na imortalidade”<sup>49</sup> – vinculada à imagem da escultura *Grande Móbile Branco* (1948), de Alexander Calder, que se encontra sozinha na página do manuscrito, seguinte a essa descrição da personagem. A vinculação ainda se dá pela similitude existente entre a composição de Amábíla e o móbile de Calder, deixando claro que Osman Lins se vale desta escultura para projetá-la na criação da sua personagem: se a escultura do artista estadunidense é branca e brilhosa, também assim é a personagem de Lins. A curvatura do dorso de Amábíla apontada pelo narrador também é visível na obra de Calder, além de que ambos os objetos em comparação apresentam esplendor e intensa luminosidade. Cabe ainda salientar a semelhança fonológica e fonética entre os nomes *móbile* e *Amábíla*, que também pode ser entendido como um indício da técnica empregada.

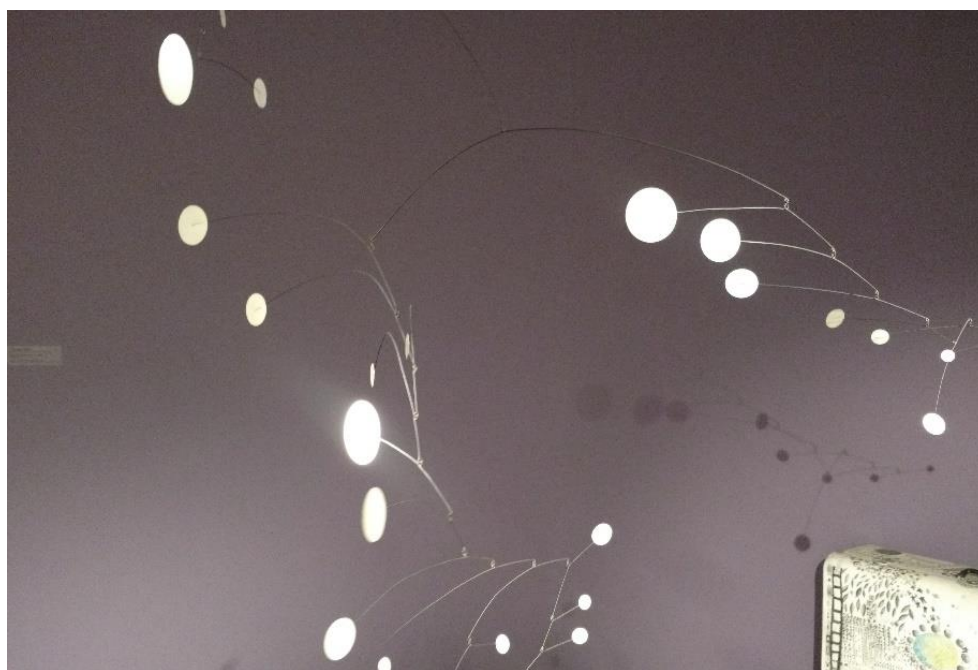
---

<sup>48</sup> Carta de Osman Lins para Maryvonne Lapouge, do dia 4 de maio de 1969. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fundo/Coleção Osman Lins (FCRB-RJ).

<sup>49</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: OL-LIT-CLT005.



Retirado do manuscrito de *Cabeça levada em triunfo* (1978), de Osman Lins. Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).



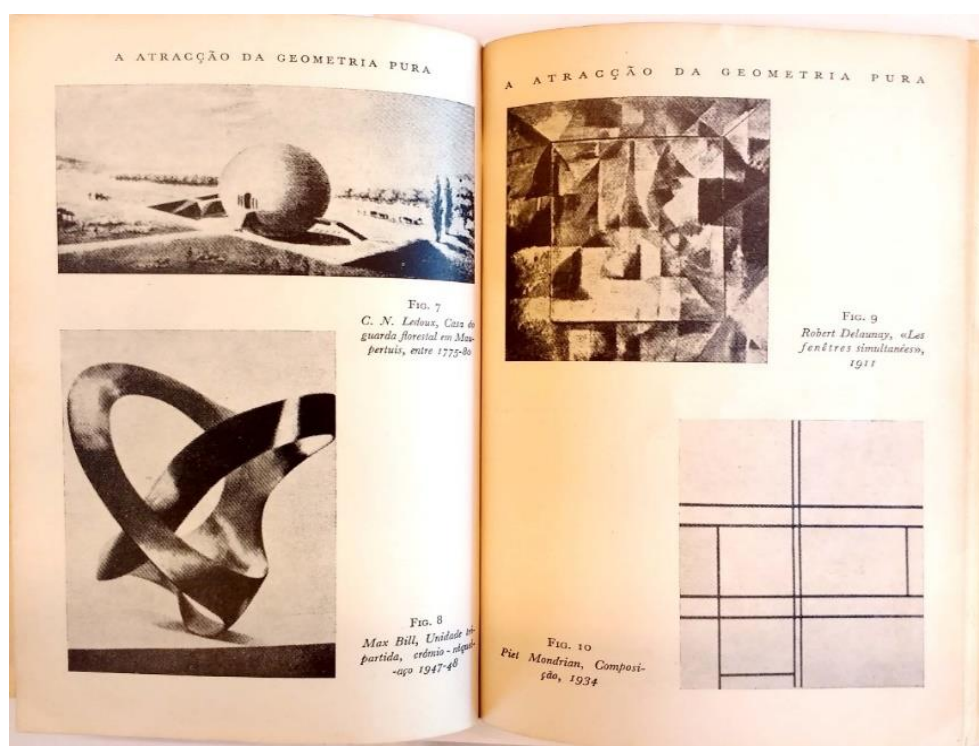
*Grande Móvil Branco* (1948), de Alexander Calder. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Arquivo Pessoal.

Tanto a obra de Calder quanto a obra de Bill podem ser encontradas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), dado que as duas compõem o acervo de obras doadas por Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo, ao MAC. Uma outra consonância entre os dois escultores é a participação deles na Primeira (1951) e na Segunda Bienal de Arte de São Paulo (1953-1954): Max Bill como artista premiado na primeira edição e, na segunda, como membro do júri de premiação e Alexander Calder como artista-expositor na duas edições, o que torna viável afirmar que Bill e Calder participaram do cenário paulista de produção de arte e ganharam visibilidade enquanto artistas, podendo, em razão disso, ser um dos meios pelos quais o escritor Osman Lins, empenhado nos estudos das manifestações artísticas, chegou até eles. Um elemento biográfico que viabiliza tal possibilidade é a sua ida à cidade de São Paulo em 1954 para receber o Prêmio Fábio Prado pelo seu romance *O Visitante*. Além do fato de que Lins era leitor assíduo de jornais e chegou a publicar alguns textos de sua autoria no periódico *O Estado de São Paulo*, o que pode representar também um outro meio de chegada desses artistas até ele.

No que se refere à projeção da escultura de Bill no texto literário, nota-se que se deparar com um texto unidimensional, em sua linearidade da palavra escrita, mas que, no plano de sua significação, se faz tridimensional, pelo canal da transposição intersemiótica, é lidar com texto que opera, de fato, em duas dimensões de expressão, sendo elas a da palavra e a da imagem. O próprio título de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” nos coloca uma situação de opcionalidade entre os dois segmentos, que advém da alocação da conjunção alternativa *ou*, mas mais do que isso: ela estabelece um certo nível de correspondência entre eles, de maneira que um, em um plano semântico e semiótico, possa se equivaler ao outro, o que nos permite dizer que, em se tratando da obra de Bill estar colocada no texto de Lins, o título, assim sendo, já anuncia a técnica de ajustamento intersemiótico aplicada no texto, exercendo uma função que está para além de nomear.

Perseguindo a hipótese de transposição intersemiótica de que se ocupa esta dissertação, também passou a ser objeto de análise a biblioteca de Osman Lins, disponível em seus dois acervos, a fim de não apenas encontrar alguma evidência em grifos e anotações, mas também de compreender ainda mais o universo teórico e literário com o qual ele tinha intimidade. É possível encontrar, entre outros nomes, obras de Herbert Read, Henri Lefebvre, Ernest Fischer, Georges Gusdorf, Ernst Robert Curtius e Hans Sedlmayr. Averiguando minuciosamente, em visita ao IEB-USP, a obra de Sendlmayr, *A Revolução da Arte da Moderna*, edição publicada em Lisboa, em 1955, pela editora Livros do Brasil, encontro diversos grifos e anotações nas

últimas duas páginas do livro que se referem a apontamentos de leitura que aparecem acompanhados do número exato da página a que tais comentários pertencem. Muitos deles indicam leituras a respeito da pureza da arte, da adaptação do homem à técnica, do ornamento na arte, da perturbação da perspectiva, do funcionalismo e do papel da geometria na arte antiga, que se revelam muito representativas para a produção literária osmaniana e, também, para “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”. Eis que encontro, entre as obras de arte que integram o texto de Sedlmayr, *Unidade Tripartita*, de Max Bill, que atesta o contato de Osman Lins com essa escultura.



*Unidade Tripartita*, de Max Bill, em *A Revolução da Arte Moderna*, de Hans Sedlmayr. Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

Urge, nesse ponto da argumentação, a elucidação quanto à variação entre os nomes *Unidade Tripartita* e *Unidade Tripartida*. Em conformidade com o que já foi anunciado na introdução deste estudo, observa-se uma confusão entre os referidos sintagmas, fundamentada na passagem do latim para a língua portuguesa, que transforma a consoante oclusiva *t* em *d*, pelo fato de elas estarem no mesmo ponto de articulação do aparelho fonador. Além disso, existe uma questão de tradução que atravessa essa discussão, que tem a língua alemã como

ponto de partida para a constituição semântica do nome aportuguesado de *Dreiteilige Einheit*, a “unidade de três peças”. Na língua inglesa, temos *Tripartite Unity*. Já na versão erudita mais próxima do latim, *Unidade Tripartita*, que evolui e origina a variação popular da língua portuguesa *Unidade Tripartida*. Em *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o adjetivo *tripartite*, cuja origem etimológica latina é *tripartitus*, tem a conotação de “que se dividiu em três partes” e está posto como uma divergência culta de *tripartido*.

Em estudo que buscou confirmar e recuperar a maneira como era empregado seu título em um período antecedente à publicação das nove narrativas, pesquisei jornais de circulação nacional e documentos pertencentes à década de 50, muitos deles disponíveis na Fundação Bienal de São Paulo. A seguir, encontram-se uma reportagem do crítico de arte Jayme Maurício, publicada no *Correio da Manhã*, em 23 de setembro de 1958, que utiliza o sintagma *Unidade Tripartita* para se referir à obra de Bill<sup>50</sup> e outra de autoria do poeta Manuel Bandeira, publicada no *Jornal do Brasil*, em 10 de junho de 1956, cujo título é “Arte Moderna”, que também apresenta o nome *Unidade Tripartita*<sup>51</sup>, ambas retiradas da Hemeroteca Digital Brasileira. O terceiro recorte de jornal a seguir é uma pequena reportagem intitulada “Arte Moderna no Salão do Automóvel”, publicada no jornal *O Globo*, em 7 de dezembro de 1960 e retirada do dossiê do artista Max Bill, disponível e preservado pela Fundação Bienal de São Paulo, que se refere escultura de Bill como *Unidade Tripartida*<sup>52</sup>, maneira pela qual está catalogada atualmente a obra no MAC-USP.

---

<sup>50</sup> Max Bill no MAM”, de Jayme Maurício. *Correio da Manhã*, 23 de setembro de 1958. Retirado de Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

<sup>51</sup> “Arte moderna”, de Manuel Bandeira. *Jornal do Brasil*, 10 de junho de 1956. Retirado de Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

<sup>52</sup> “Arte Moderna no Salão do Automóvel”, autor desconhecido. *Jornal O Globo*, 7 de dezembro de 1960. Retirado do dossiê do artista Max Bill, disponível na Fundação Bienal de São Paulo.



MAX BILL NO MAM



Max Bill não é apenas o chefe do movimento internacional da chamada "arte concreta" (sua mostra em Veneza é magnífica), mas talvez o seu maior divulgador, mesmo entre os que não a aceitam totalmente. Em São Paulo, no acervo do Museu de Arte Moderna, sua "Unidade Tripartita" é talvez a peça mais vista, mais analisada. E aqui no Rio, também no Museu de Arte Moderna, aquela bela forma dourada no hall de entrada, é também um dos trabalhos mais admirados e apreciados. Bill dá o norte para os militantes da arte concreta e é também o que mais concretiza na escultura os seus postulados, dando-lhe real categoria artística. No clichê vemos a sra. Eli-sinha Moreira Salles admirando a bela escultura (que aliás ficaria excelente nos jardins que Burle Marx traçou para a sua residência na Gávea).

"Max Bil no MAM", de Jayme Maurício. Correio da Manhã, 23 de setembro de 1958.

JORNAL DO BRASIL - - DOMINGO, 10 DE JUNHO DE 1956

**XIGÊNIO**  
Maria Rita

...ção do Congresso na...  
...gem do regime é esp...  
...lha que se estruturam as...  
...de convivência coletiva;  
...delimitam ou ampliam  
...e deveres. Logo, repou...  
...os legisladores a res...  
...da da programação  
...daqueles que lhes con...  
...a missão e o poder de  
...agir em seu próprio

...ndato de Deputado ou  
...é uma delegação de po...  
...alta confiança pública.  
...nte por isso, ao exercê...  
...pre ao mandatário ter  
...presente o bem da co...  
...ssa comunidade, entre...  
...ção é a aldeia de onde  
...eto: é a Nação, em seu  
...m suas diferenças nar...  
...necessidades diversas e  
...ente imperiosas. Eis por...  
...virtua o regime transfor...  
...mandato em ratificação  
...ou partidária, ou cona...  
...de vantagens para pes...  
...pos ou facções. O man...

**A PRORROGAÇÃO DE MANDATOS E OS PARTIDOS**  
Barbosa Lima Sobrinho

Quem considera as diversas fórmulas propostas no sentido da prorrogação de mandatos eletivos, custa a perceber qual o partido mais interessado nessa medida. Confesso, quanto a mim, que não chego a perceber a própria utilidade ou o alcance político da prorrogação ou da coincidência de mandatos a que se procura chegar. O ideal do regime representativo não é esperar as eleições, mas, exatamente, torná-las, senão frequentes, ao menos distribuídas de modo que se possa sentir a influência permanente das correntes de opinião. A eleição da Câmara, no meio de um período presidencial, permite ao Poder Executivo orientar-se melhor quanto à influência ou repercussão de seus atos mais importantes. Ao passo que a redução do número dos pleitos vale como uma verdadeira

mais favoráveis para a reforma e a elevação da vida política brasileira. Para que se adotasse a coincidência de mandatos, conviria não esquecer a ampliação do prazo para a desincompatibilização dos Governadores.

Situada, porém, a questão em face dos interesses atuais dos partidos políticos, suponho que a União Democrática Nacional tem mais vantagens na prorrogação que o Partido Social Democrático e que o Partido Trabalhista Brasileiro. Este não tem, a bem dizer, nenhum Governador, cuja continuação no posto fortaleça sua posição eleitoral no pleito futuro. O Partido Social Democrático poderia licitar com a prorrogação do mandato de alguns Governadores de quatro anos, como o do Estado do Rio de Janeiro, o do

**ARTE MODERNA O RIO GRANDE DO**  
Manuel Bandeira

O V Salão Nacional de Arte Moderna, que visitei duas vezes, da segunda vez "tranquilo e à gosto" e de catálogo em punho, deixou-me uma impressão de... de elegância. Um prazer todo intelectual, roçando aqui e ali numa emoção discretíssima. E fico imaginando se os expositores sentem diante dos trabalhos de seus colegas alguma coisa mais do que isso.

Um dia, conversando com um abstracionista meu amigo, ponderei-lhe que muitas obras modernas, a "Unidade tripartita", por exemplo, premiada na 1.ª Bienal de São Paulo, valliam apenas pela concepção, sem acusar, no entanto, nenhum *métier*. Ao que ele me respondeu: "E o senhor acha que isso é necessário?"

**O RIO GRANDE DO**  
Mauricio Joppert da

A realização do II Congresso Geral de Transportes, que teve lugar em Porto Alegre, de 20 a 26 de maio p. p., deu-me oportunidade de rever o Rio Grande do Sul e apreciar o surto de progresso que nele se observa em todos os setores da atividade.

O Congresso de Transportes, em si, foi um notável sucesso e revelou, mais uma vez, que, sob a capa delgada dos políticos que voltelam em torno do poder, atraídos pelas vantagens que desejam tirar ou negócios que tentam fazer, há uma grande massa que trabalha, que produz, que estuda, que se preocupa com a solução dos problemas nacionais, que faz, em suma, a Nação avançar e progredir. Numerosos engenheiros, economistas, e até advogados, vindos de todos os pontos do Brasil, reuniram-se, dias seguidos, na sede da Sociedade de Engenharia, pela manhã, pela tarde e pela noite, para discutir problemas relativos à economia dos transportes.

do-lhes as arestas...  
sem dorida, uma forte  
idade, de tendências  
vas, que se destacará  
político nacional.  
O Estado do Rio G  
Sul tem particularidad  
veis de relevo topogr  
seus administradores e  
genheiros não explori  
claro discernimento,  
elevada do nordeste,  
dendo ao vale do Jac  
afluentes, o Pardo, o  
Café e o rio dos Sinos,  
para o Sul e converge  
ba, embocadura comun  
dos Patos. A margem  
de Quilba fica o emp  
tal de Porto Alegre, c  
nificia da concentraç  
rede de caminhos tr  
fluviais, Nenhuma ou  
do Brasil, excluindo a  
cude o rio pode ser o  
uma espécie de medite  
galhado para os dois l  
e para oeste, apresen  
ções tão favoráveis à  
interior que já se prati

"Arte moderna", de Manuel Bandeira. Jornal do Brasil, 10 de junho de 1956.



“Arte Moderna no Salão do Automóvel”. Jornal O Globo, 7 de dezembro de 1960. Dossiê Max Bill, disponível em Fundação Bienal de São Paulo.

Retomando a discussão a respeito dos grifos e das anotações feitas por Osman Lins em seu exemplar de *A Revolução da Arte Moderna*, salta aos olhos a denominação que a obra traz quanto ao que vem a ser o pictórico. Segundo afirma Sedlmayr, o pictórico se refere aos elementos cuja figuração resulta inexplicável e sem sentido para a imaginação que atentamente o observa, mas que ganha forma com sentido ou inteligível apenas na impressão ótica. O traço de pictorialidade, para o autor, é um capitel que, mediante incisões, adquire uma figura, isto é, uma forma aparente ou de efeito, que <<objetivamente>> não possui. No que diz respeito à pureza da arte, designada pelo historiador da arte austríaco como a libertação de elementos ou componentes de todas as restantes artes, e à eliminação do pictórico na arquitetura, lê-se que esse tipo de eliminação exige uma renúncia à cor<sup>53</sup>. O aspecto pictural que apresenta “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” imprime ao texto literário uma atmosfera não apenas puramente imagética ou icônica, mas também uma atmosfera que opera dentro de uma conformidade em criar uma narrativa barroca. Enxergar os significados no texto e as representações dos setes conjuntos já citados anteriormente é enxergar uma obra de arte que, à luz do conceito de Sedlmayr, jamais poderia ser considerada pura, em virtude da *relação cósmica* que a produção artística osmaniana apresenta em seu caráter ornamental, já que ela é a materialização da correspondência das artes, quando há linguagens inter-relacionadas, ou seja, a da literatura e a da escultura, operando simultaneamente no texto. Partindo da noção de impressão ótica que o

<sup>53</sup> Cf. Sedlmayr, 1955, p. 17.

pictórico demanda para se tornar inteligível, vê-se que também no atributo da pictorialidade está o chamamento ao leitor que o texto osmaniano faz, seja para averiguar a acepção do nome *Unidade Tripartita* e a sua realização no texto, seja para perceber nesse mesmo texto literário uma habilidade em ser um catálogo, uma espécie de inventário. Quando o leitor incide sobre a narrativa de Lins a escultura de Bill, chega-se, também por esse meio, ao efeito da tridimensionalidade a que obra está submetida.

Há dois grandes grifos na lateral das páginas 44 e 45 do livro que dizem respeito à quinta seção do primeiro capítulo, cujo tema é a morte do ornato, e um pequeno sublinhado em uma sentença que se revela altamente significativa para o escritor Osman Lins – “[...] e característica relação da união entre o homem e as coisas” (SEDLMAYR, 1955, p. 44) –. De acordo com Sedlmayr, apenas um gênero da arte não pode chegar a ser puro e absoluto: o ornato. Se ele aparece colocado à parte de modo pictórico ou escultórico, em arquitetura, utensílios, página de livro ou tecido, não há qualquer base de existência. Para o autor, o ornato estabelece uma peculiar e característica relação da união entre o homem e as coisas, pois ele pressupõe uma categoria na ordenação das próprias coisas. Tal afirmação, que aparece realçada pelo escritor, reflete e coaduna com o que Osman Lins vai discutir em seu ensaio *Guerra sem Testemunhas* (1969) a respeito do que é uma arte ornamental e que visivelmente se liga ao caráter “deliberadamente ornamental” apontado em *Nove, Novena* pelo próprio escritor pernambucano em entrevista. A questão do ornamento na arte se mostra uma questão altamente relevante para a literatura osmaniana, principalmente após a publicação das nove narrativas. Em carta à tradutora Maryvonne Lapouge, do dia 25 de junho de 1969, Lins sugere a ela que veja a xerox por ele encaminhada com os ornatos e que confira no dicionário de língua francesa Larousse a acepção da palavra *imbricados*. Além disso, para elucidar tal questionamento, o escritor desenha o que seria um imbricado e afirma que a expressão deve ser “estrelas e imbricados”. Reportando-se a “Conto Barroco”, o narrador afirma que Gervásio mostra sua fotografia “numa delgada moldura de estrelas e imbricados” (LINS, 1975, p. 152).

No que se refere à questão do ornamental, sobretudo a da ornamentalidade barroca, que se refere à presença de elementos do movimento artístico barroco no texto, ao longo da narrativa, como em um jogo de contrários, nota-se o dualismo sagrado/profano, em que as analogias às figuras do Cristianismo, ligadas à profanidade da natureza humana, tecem uma atmosfera barroca. Ao pensarmos o texto em questão como um “Conto Barroco” – mas também moderno em sua estrutura –, nos deparamos com alguns elementos do movimento artístico barroco: a poética da coleção, que toma forma em razão da profusão de elementos, o

*chiaroscuro*; as três cidades em que se dá o espaço diegético da narrativa; a composição de personagens e situações que fazem alusão às figuras da Bíblia Sagrada; as obras de Aleijadinho dispostas na tessitura literária; e a simbologia do número três relacionado à Santíssima Trindade, ao equilíbrio e, conseqüentemente, à tripartição.

Existe um paralelismo entre a composição de personagens do texto osmaniano e o texto bíblico. Se, por um lado, naquele, é o pai que se oferece para morrer no lugar do filho, por outro, neste, o pai envia seu filho, como um cordeiro imolado, para morrer e salvar os pecados do mundo. A figura do personagem José Gervásio, como em uma releitura, alude à figura de Jesus Cristo, pois é abandonado pelos próprios pais, mas não lhes concede o perdão e, por conseguinte, vinga-se deles. Além disso, o personagem é descrito pelo capanga-narrador como “cabelo à nazarena, barba crescida, pés e pulsos amarrados de corda, numa cruz” (LINS, 1975, p. 152). Lins lança mão, em seu tecido narrativo, de imagens e significados do discurso do Cristianismo, no concernente à composição de personagens e situações que fazem alusão às figuras da Bíblia Sagrada, como, por exemplo, além das já supramencionas, a sentença “No silêncio, a traição se prepara, rede tecida pela mão da negra” (1975, p.143), que compõe uma imagem que alude à figura de Judas, quando a personagem entrega José Gervásio ao capanga e diz “Este é o homem”, em troca de um “pequeno maço de cédulas” (1974, p. 142). Também, aqui, cabe apontar a expressão bíblica “Ecce homo” proferida por Pôncio Pilatos, ao apresentar Jesus Cristo aos judeus, que significa “Eis o homem!”, o que também nos remete à situação de denúncia e traição em que se encontra a personagem.

Cumprido apontar também, no que diz respeito aos aspectos barrocos no texto, grifo feito por Osman Lins em *Obra Aberta*, de Umberto Eco, que Eder Pereira traz em sua tese de doutoramento. Infelizmente, não tive acesso ao exemplar dessa obra pertencente a Osman Lins durante meu percurso investigativo dos arquivos osmanianos. Em razão disso, me amparo no excerto apresentado no texto de Pereira para alavancar minha argumentação. Na página 44 da obra de Eco, segundo o autor da tese, há um grifo a caneta esferográfica azul que diz respeito à forma barroca na Literatura que, por sua vez, muito dialoga com a atmosfera barroca em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”. Cito:

A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação no espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas nunca permitam uma visão privilegiada,

frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos novos, como se ela estivesse em contínua mutação (ECO *apud* RODRIGUES, 2015, p. 273).

Saliento que a edição em que consta esse grifo é a de 1969, momento posterior à publicação de *Nove, Novena* (1966), o que não anula, no entanto, a possibilidade de Osman Lins ter tido contato com a obra de Eco durante o período em que esteve na Europa, ou, ainda, em outra ocasião, posto que o lançamento de *Obra Aberta* aconteceu em 1962. Ainda que subsista essa imprecisão a respeito de uma possível leitura fundante para a escrita de “Conto Barroco”, salta aos olhos a estreita relação instaurada entre a definição de Umberto Eco a respeito da forma barroca e a narrativa de Lins, o que dá margem para que esse grifo possa ser entendido como uma espécie de confirmação de uma técnica empregada que aconteceu no momento da leitura do texto de Eco, em se tratando de uma leitura posterior à publicação. Vemos, na narrativa, a dinâmica que se estende à permutabilidade dos elementos e da estrutura do texto, a dilatação do espaço e a questão da simultaneidade, o movimento de unidade e triplicidade, a visão não privilegiada que parte de uma representação fracionária do universo ficcional e o caráter multifacetabilidade tanto no texto quanto na escultura de Bill e a perspectiva de continuidade e infinitude. Observa-se, portanto, que essas características oriundas da forma barroca que cita Eco coadunam com certas características presentes em *Unidade Tripartita*, o que mais uma vez robustece a ideia de correspondência entre as duas obras e de possibilidade de unir em uma obra de arte barroco e modernidade.

O dinamismo e o princípio da transitoriedade do homem e do mundo enquanto traços da arte barroca estão postos, em *Dicionário Histórico de Minas Gerais*, de Adriana Romeiro e Angela Botelho, como um dos temas centrais que impregnaram as artes plásticas relativas a esse movimento artístico, posto que, segundo as autoras, a arte barroca capta a instabilidade. Assim sendo, o movimento de unidade e triplicidade presente na estrutura da narrativa revela-se, além do regimento de uma estrutural numeral, também um atributo condizente com o barroco. No que diz respeito aos cenários mineiros presentes na narrativa, mencionei, no capítulo anterior, que a composição osmaniana em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” é profundamente afetada pelo espaço geográfico de Congonhas, Ouro e Tiradentes, o que pude confirmar em minha jornada por essas três cidades. É possível afirmar, diante disso, que Osman Lins também transpõe sua viagem a Minas Gerais ao texto por meio de um retrato descritivo deveras fiel à realidade, de modo que caibam simbolicamente no tecido narrativo o poema “Monólogo de Congonhas do Campo”, a fotografia de Lins e seu roteiro de viagem, o que nos leva a mais uma vez pensar sobre o limiar entre descrição e verossimilhança na narrativa. No quarto bloco narrativo de “Conto Barroco”, há a menção e o prolongamento narrativo-descritivo do Chafariz de São José que cito a seguir. Percebe-se a



recorrência do número três também no Chafariz, que dispõe de três bicas que remetem a uma disposição também triangular, além da delimitação espacial quadrangular em que ele está inserido, o que confirma a não gratuidade e a engenhosidade eletiva de cada elemento por parte do escritor.

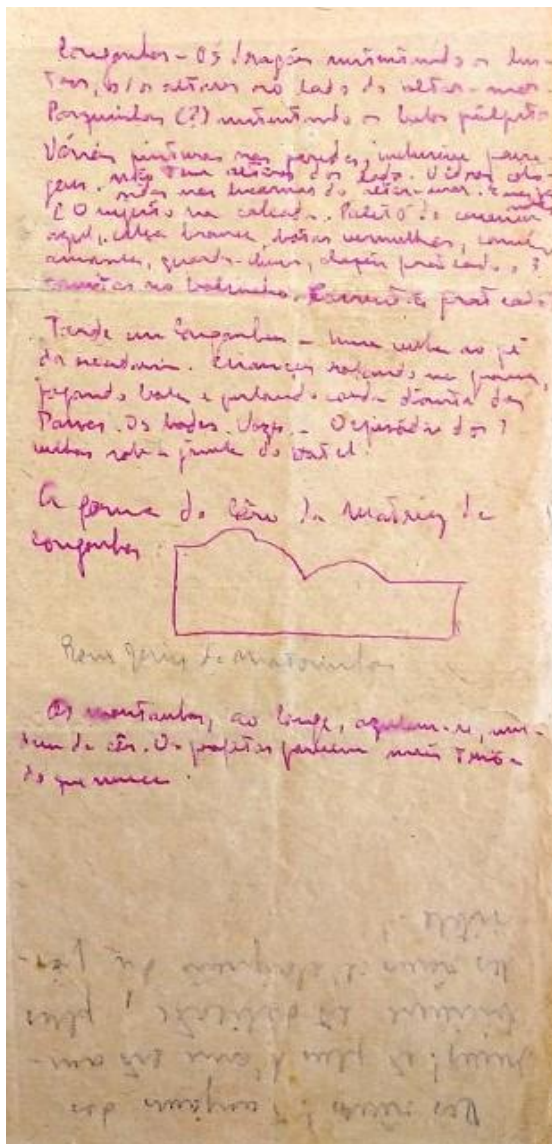
Sentados num banco junto ao chafariz, diz-me a negra que toda quinta-feira, a pretexto de negócios, José Gervásio vem às quatro horas ver a mulher, volta no trem das oito. Acontece, porém, sendo impossível fazer essa visita, mandar José Pascásio trazer algum dinheiro. Pergunto-lhe se nas noites de lua os namorados vêm sentar-se nestes bancos, em torno da carranca. Responde que Tiradentes é uma cidade onde nem mesmo existem namorados. (LINS, 1975, p. 145)



Chafariz de São José, Congonhas (MG). Arquivo Pessoal.

O recurso técnico-formal da descrição, em seu poder instaurador de imagens no texto, é o grande artifício que dá conta de transferir imagético-espacialmente retratos das três cidades mineiras barrocas, é a partir dela que se tem acesso às imagens desses espaços e aos elementos que a elas pertencem. Analisando os arquivos osmanianos no Instituto de Estudos Brasileiros

da Universidade de São Paulo, encontro, no canto inferior direito de um documento pertencente ao escritor, anotações detalhadas da cidade de Congonhas relacionadas às impressões de Lins para com o cenário mineiro.



Anotações de Osman Lins sobre Congonhas. Acervo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP)<sup>54</sup>.

Lemos, no fragmento, a seguinte descrição do interior da Igreja Matriz de Congonhas: “Congonhas - os dragões sustentando os lustres, sem os altares no lado do altar-mor. Porquinhos (?) sustentando os belos púlpitos. Várias pinturas nas paredes, inclusive paisagens, não tem

<sup>54</sup> Arquivo IEB – USP –, Fundo/Coleção Osman Lins, código do documento: (em processo de catalogação).

altares do lado. Vidros [ilegível] nas [ilegível] do altar-mor. E nas janelas [ilegível] (o injusto na calçada. Paletó de [ilegível] azul, calça branca, botas vermelhas, camisa amassada, guarda-chuva, chapéu prateado e 3 [ilegível] no [ilegível], [ilegível] prateado). Vale retomar a proximidade imagética dos dragões segurando com a boca os lustres na Igreja e, no texto literário de Lins, o dragão segurando com suas garras a lâmpada, que simboliza a interferência lapidada do espaço geográfico no espaço diegético. Quanto à referência às pinturas nas paredes que faz o escritor em anotação, há também aqui uma proximidade imagética em haver pintura na parede da Matriz e no universo ficcional, que é mencionada pelo capanga em conversa com José Gervásio – “(Indica as paredes do quarto, onde a pintura a óleo, já em ruínas, representava outrora abacaxis, laços de fita e mangas-rosas.)” (LINS, 1975, p. 153).

No parágrafo subsequente, lemos: “Tarde em Congonhas – Uma [ilegível] ao pé da [ilegível]. Crianças rolando na grama, jogando bola e pulando corda diante dos Passos. Os bodes. Vozes – O episódio dos [ilegível] sobre a fraude do [ilegível]. A forma do [ilegível] da Matriz de Congonhas”. Logo abaixo, há o desenho feito por Osman Lins e, a lápis, na sequência, está escrito “Bom Jesus de Matosinhos”. E, por fim, a caneta, lemos: “As montanhas, ao longe, azulam-se, mudam de cor. Os profetas parecem mais [ilegível] do que nunca”. Na parte final da anotação, no sentido contrário ao das supramencionadas anotações, há versos em francês, cujo fragmento acredito ser de autoria de Lins, posto que o escritor pernambucano escreveu poemas também em língua francesa. Salta aos olhos a menção das crianças brincando na região do Santuário Bom Jesus de Matosinhos e a criança que aparece de costas no canto inferior direito da fotografia de Osman Lins, anexada à introdução desta dissertação, o que representa uma conexão entre todos os documentos relacionados à viagem de Lins ao estado de Minas Gerais citados e reunidos aqui. A referência aos bodes presente nessa anotação acaba por reverberar na versão publicada do texto, onde lemos “Venci a escarpada ladeira de Congonhas, cheia de Cristos e apóstolos imóveis, de bodes inquietos, de cabras indiferentes [...]” (LINS, 1975, 143).

Observa-se, portanto, que “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” se vale da imagem de forma apelativa: há a grande imagem da escultura de Bill transposta para a narrativa; quanto ao âmbito do enredo, a negra mostra uma fotografia de seu filho morto ao capanga; Gervásio mostra uma fotografia sua ao capanga; o narrador descreve o olho esquerdo do pai de sua caça como “por trás do vidro negro há um tecido que faz lembrar essas fotografias de mulheres nuas, das quais o negativo foi retocado no púbis, sendo esse um disfarce mais gritante que a franca reprodução do modelo” (LINS, 1975, p. 151); o capanga-narrador, quando se lembra de sua infância, descreve situações altamente simbólicas que sugerem um aspecto onírico, rico em



significados; no quarto da negra, há borboletas e besouros espetados em um quadro e a mulher guarda no gavetão as lembranças do seu filho. Destarte, vê-se que a palavra e a imagem, o texto de Lins e a escultura de Bill, estão interligados, seja através de uma adaptação semiótica, seja por indícios alastrados na narrativa. Falar do nível imagético/espacial de transposição intersemiótica é tratar de uma camada sensível, dadas as várias questões que atravessam esse tipo de análise, mas, ao mesmo tempo, forte que “Conto Barroco” ostenta, em virtude do compromisso imponente da inserção de cada significado na tecitura literária.

## Variações sobre o mesmo tema: **considerações finais**

Todos os níveis de transposição iconográfica convergem para o embasamento da hipótese de correspondência entre a escultura de Bill e o texto de Osman Lins. A partir disso, chega-se à ideia de que a *Unidade Tripartita*, de Max Bill, está posta como molde para a estruturação de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, posto que os movimentos que nos propõe o texto – no que diz respeito à sua estrutura, à permutação dos elementos, ao âmbito do discurso e ao caráter movediço da narrativa – relacionam-se à condição sinuosa da referida escultura. A escolha de possibilidades de ação para compor um enredo converge para a escolha semiótica de imagens que estão em um plano de correspondência, em que temos o discurso, em um sentido amplo, escrito, do “Conto”, e o discurso tridimensional, da escultura, da *Tripartita*, ambos de forma conjugada.

Colocado de forma comparativa, o título do texto tanto separa quanto une os significados do texto literário e da escultura *Unidade Tripartita*, dada a relação que estabelece a conjunção *ou*. É válido, portanto, afirmar que esse aspecto de união e distinção que o nome da obra provoca faz com que existam simultaneamente, em um plano semiótico, tanto o texto de Lins quanto a obra de Bill. Em razão do alto grau de significação que o número três apresenta em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, mostra-se plausível a indagação que procura compreender a escolha por parte escritor de, em vez de três, utilizar apenas dois segmentos para intitular o texto literário, de modo que, em consonância com a imagem da triplicidade, tão forte e significativa na narrativa, por que não “Conto Barroco **ou** Unidade Tripartita **ou**...”? Contudo, vê-se que há razão para o título: a estrutura bissegmentada do nome *Conto Barroco ou Unidade Tripartita* está visivelmente aproximando os artistas e as duas obras, fazendo com que um seja o outro, com que isso seja aquilo, em virtude da técnica de transposição aplicada no texto, que fica simbolizada no nome da obra pela conjunção *ou*, cuja potência expressa a ideia de alternância e de inter-relação.

A tridimensionalidade da linguagem osmaniana é produto da utilização da tridimensionalidade escultural e arquitetônica na tecitura literária, que faz com que haja um certo paralelismo entre as obras em diálogo e, por conseguinte, também em transposição e que o texto supere seus limites de linearidade da escrita. Hans Sedlmayr, em *A Revolução da Arte Moderna*, afirma que escultura e arquitetura se encontram em todo o mundo no mais estreito contato. Para ele, as colunas gregas são uma criação tanto arquitetônica quanto escultórica.

Partindo disso, observa-se que “Conto Barroco”, combinado à escultura de Max Bill, também apresenta um teor arquitetônico, quanto à construção de uma obra literária tridimensional. Ademais, observa-se ainda que a projeção de *Unidade Tripartita* no texto de Lins é a grande mola propulsora que imprime à narrativa a atmosfera de três dimensões. Vê-se, a partir da análise dos dois níveis de transposição intersemiótica aqui propostos, que o texto literário se avulta em sua linguagem plástica, nos sugerindo pensar os limites entre esse modo de expressão e a linguagem literária. Se considerarmos a imagem de correspondência entre as duas obras supramencionadas, também aqui há paralelismo, também aqui uma é a outra, também aqui há conjunção e inter-relação.

## A letra e o borrão: **bibliografia**

ANTONIO, João. Os sinais de Nove, Novena. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de ago. de 1966.

AZEREDO, José Carlos de. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Publifolha, 2011. 3ª edição.

BILL, Max. El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo. **Cuadernos de Critica Artística Ver y Estimar**, Buenos Aires, v. 5, nº 17, p. 1-7, maio de 1950. Trad. de Carmen Córdoba e Walter Jacobowicz.

BORGES, Jorge Luis. **Atlas**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 4ª edição.

CARVALHO, Bernardo. O escritor dos “diferentes”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 de abril de 1994, Caderno Livros, p.6.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Helder, 1986.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. 27ª ed.

CURTIUS, Ernest. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979. 2ª edição.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino Português**. Rio de Janeiro: Fundação de Assistência do Estudante, 1985. 6ª edição. 2ª tiragem.

GREIMAS, J. A; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima *et alii*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

HAZIN, Elizabeth. As horas que decorrem entre o início e o florescer de um recife: reflexão sobre a temporalidade em Osman Lins. In: GOMES, Leny., HAZIN, Elizabeth. (Org). **A escrita do mundo: letras, imagens e números**. Porto Alegre: Metamorfose, 2016, p. 91-103.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? . In: SEIXO, Maria Alzira (org). **Categorias da narrativa**. Lisboa: Editora Arcádia, 1976.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2001.

LIMA, Rocha. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. 49ª edição.

LEMOS, Gilvan. Informação sobre Nove, Novena, de Osman Lins. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1967.

LINS, Osman. **Nove, Novena**. São Paulo: Melhoramentos, 1975. 2ª edição.

\_\_\_\_\_. **Marinheiro de primeira viagem**. Rio de Janeiro: Summus, 1980. 2ª edição.

\_\_\_\_\_. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973. 3ª edição.

\_\_\_\_\_. **Evangelho na Taba**: outros problemas interculturais brasileiros. Rio de Janeiro: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. **A Rainha dos Cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 3ª edição.

\_\_\_\_\_. **Guerra sem Testemunhas**. São Paulo: Ática, 1974. 2ª edição.

\_\_\_\_\_. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

\_\_\_\_\_. **O Fiel e a Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 3ª edição.

LOUVEL, Liliane. “A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto”. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2006.

MARAR, Ton. “Max Bill e a Matemática ou Brevíssima introdução à classificação topológica das superfícies como recurso para um outro nível de compreensão da *Unidade Tripartida*”.

Disponível em

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/243473/mod\\_resource/content/1/ton\\_marar.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/243473/mod_resource/content/1/ton_marar.pdf).

Acesso em 10 de julho de 2017.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

NUNES, Benedito. Narração a muitas vozes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 4 de fev. de 1967, ano 11º., nº. 514.

PELLEGRINI, Luis. **Dicionário de Símbolos Esotéricos**. São Paulo: Editora Três, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1990. 2ª edição.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

OLIVEIRA, M.; FILHO, O.; SANTOS, A. **O Aleijadinho e sua oficina**: catálogo das esculturas devocionais. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2002.

PRAZ, Mário. **Literatura e Artes Visuais**. Editora Cultrix da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1982.

PEREIRA, Eder Rodrigues. **Da leitura à escrita: a biblioteca de Osman Lins como parte do processo criador de Avalovara**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ROMEIRO, A.; BOTELHO, A. **Dicionário Histórico de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.

RIBAS, Elisabete Marin. **Giz, caneta e pincel: Literatura e História da Arte nas aulas do professor Osman Lins**. 2011. 194 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SELVA, Teresa de la. **De la alquimia a la química**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Disponível em:

[http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/118/htm/mct\\_13.htm](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/118/htm/mct_13.htm).

Acesso em 02 de janeiro de 2018.

SMITH, Robert C.; GAUTHEROT, Marcel. **Congonhas do Campo**. São Paulo: Editora Agir, 1973.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.