

COMO INTRODUZIR COM ORDEM, NUM ESPAÇO LIMITADO, TUDO O QUE PRETENDEMOS?

A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO NA FICÇÃO OSMANIANA¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i37p82-96>

Elizabeth Hazin

RESUMO

Partindo não apenas da observação do que Osman Lins deixou registrado em cartas, diários e em inúmeras entrevistas, mas também da certeza de que esse autor se dedicava com afinco à leitura de textos de teoria literária, o presente artigo pretende evidenciar sua preocupação com a construção de sua obra, enfatizando sobretudo as reflexões por ele imprimidas em *Avalovara*, a respeito da categoria “espaço literário”.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins; *Avalovara*; espaço literário.

ABSTRACT

Starting not only from the observation of what Osman Lins left registered in letters, diaries and in countless interviews, but also from the certainty that this author devoted himself with dedication to the reading of literary theory texts, this essay intends to highlight his concern with the construction of his work, emphasizing above all the reflections he printed in Avalovara, regarding the category “literary space”.

KEYWORDS: Osman Lins; *Avalovara*; literary space.

¹ Texto originalmente publicado na revista *Eutomia*, Recife, v.22, n.1, p.325-50, dez. 2018, aqui retomando com algumas modificações.

Em sua *Antropologia filosófica*, Cassirer (s.d., p.50) discorre sobre a distância entre a apreensão concreta e a abstrata do espaço e de suas relações, citando o exemplo de um nativo de tribo primitiva capaz de saber as mínimas singularidades do ambiente em que vive e, por isso, de jamais se perder no caminho, de lhe perceber até a mínima alteração, de entender como ninguém o movimento das correntes do rio em que navega. Todavia essa facilidade com que se move no espaço não corresponde a maior capacidade de apreendê-lo de modo abstrato, teórico (não seria capaz, por exemplo, de fazer um mapa incluindo os meandros do rio ou de sequer entender um pedido dessa natureza). O nativo não é capaz de representá-lo, pois a representação pressupõe concepção mais ampla do espaço, a ponto de incluir sua inserção num sistema geral. Max Jammer (2010, p.31), em seu livro *Conceitos de espaço*, corrobora essa ideia, afirmando que qualidades do espaço como contínuo, homogêneo, finito ou infinito, ou como puro sistema de relações, não são acessíveis à percepção sensorial, mas resultam de longo e contínuo processo de abstração iniciado na mente do homem primitivo. Assim, também ao escritor compete essa capacidade de abstração do espaço, e o espaço literário se constituirá em palco de inúmeras relações desatadas e aí dispostas pela escrita. Ao falar da ambientação em seu ensaio sobre Lima Barreto,

Lins (1976, p.77) escreve: “Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa”, o que o aproxima sem dúvida desse ser capaz de representar o mundo porque o apreende de maneira abstrata.

Se paro para pensar o espaço em Lins, me vejo de saída nomeando três possibilidades de pensá-lo: 1) em termos de ambiente (onde os eventos da obra acontecem); 2) o espaço da página (o espaço físico em que a obra se dá ao leitor); e 3) o espaço evidenciado por meio de estratégia textual. Essas três possibilidades resultariam, respectivamente, no que eu denominaria: ESPAÇO RECRIADO, ESPAÇO FÍSICO DA OBRA e ESPAÇO INVENTADO, embora – em muitas das vezes – não seja possível falar das três possibilidades de modo absolutamente estanque: elas se misturam na página. Todavia seria possível falar a respeito de cada uma delas, independentemente das passagens a que – na obra – corresponderiam. Como se tornaria algo estéril, tentarei ir falando de passagens da ficção osmaniana que, talvez, mesquem esses aspectos aqui anunciados.

Vê-se, em *Avalovara*, primeiramente, a importância que Osman Lins dá ao *espaço*. Além de ser o primeiro nome que aparece no texto – “No *espaço* ainda obscuro da sala...” (fragmento **R 1**), torna-se, no fragmento **S 4**, condição essencial para a possibilidade mesmo da fatura do romance:

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta *há que socorrer-se de outra*, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz. (grifos meus)

O quadrado – símbolo universal do espaço – surge, aqui, como grade limitador do tempo infinito e o autor faz que ele corresponda a *salas, janelas e folhas de papel*. Mais adiante, a *lençol* aberto no espaço da sala, que prenunciará a

morte e – em seguida – ao *tapete*, que cristalizará os amantes em sua manhã eterna. Essa noção da infinitude da espiral aliada ao limite imposto pelo quadrado nos remete às palavras de Abel, quando ele diz que vivemos rodeados de narrativas e não sabemos vê-las. Daí a necessidade de rigor, de disciplina, de um plano que – por um lado – capture do infinito uma janela que seja, espaço restrito de onde se descortine algo, e – por outro – enquadre o que foi visto na folha de papel.

Existe em *Avalovara* um excesso de “realidade” espacial, decorrente de uma forte conexão entre o espaço romanesco² e o espaço do mundo, espécie de coincidência entre o mundo real e o mundo representado em suas páginas: quase podemos andar pelas ruas de Paris ou do centro do Recife, ou da cidade de São Paulo, de que nos fala Abel, dando conta de detalhes do percurso, descrevendo ruas, lojas, restaurantes, pontes, monumentos, jardins, endereços, todos conhecidos e rastreáveis. *Avalovara* – desde o diagrama inicial (quadrado e espiral) – acena à ideia de movimento contínuo. Se para Bakhtin o *cronotopos* é o complexo inteiro de espaço e tempo – incluindo objetos físicos, psicologia, história, eventos etc. –, para Gabriel Zoran (1984), o mesmo termo é utilizado para definir uma integração das categorias espaço e tempo, como movimento e mudança. E, a meu ver, essa talvez seja a grande característica desse romance. Uma espécie de caleidoscópio girando, em direção a um ponto, sempre definido pelo *Autor*, que exerce sobre sua obra absoluto controle. Esse movimento de que fala Zoran – em relação aos personagens – fica muito evidente no que diz respeito a Abel, concretizado em palavras como *busca* e *viagem*. Zoran (1984, p.318) se refere às relações sincrônicas: movimento e repouso. E mostra que a natureza do contexto espacial é determinada pela narrativa. Como exemplo, cita a *Odisseia*, em que o Cíclope – embora mova-se livremente em sua ilha – é um personagem em repouso, pois a própria estrutura da narrativa, relatando os movimentos de Ulisses de um

² Reporto-me, aqui, à noção de Jean Weisgerber (1978, p.10), para quem o espaço romanesco constitui-se numa autêntica criação: “*Les mots du Roman, tout en paraissant se rapporter aux choses de la vie quotidienne, bâtissent un fait une réalité sui generis. L’espace romanesque est donc un espace verbal, créé de toutes pièces: caractere conforme à la fois à la nature des beaux-arts et à la notion même d’espace*”. Para ele, as palavras do romance se reportam às coisas da vida quotidiana e o espaço romanesco é então um espaço verbal.

lugar para outro, determina que a ilha seja um dos lugares apenas, da qual o personagem não sai.

Em *Avalovara* (LINS, 2005), Abel é preferencialmente esse personagem que se desloca no espaço, deslocamento que também tem o significado de um fora-para-dentro, se pensarmos que seu movimento permite ao leitor a percepção de uma espécie de *zoom* no espaço que o circunda: como se uma câmera passasse desde grandes espaços – as muitas cidades da Europa e suas paisagens –, aos do Brasil – do nordeste para o sul, incluindo aí a viagem com ☺ para São Paulo, até a ida ao apartamento dela, o ingresso na sala, para finalmente focalizar o tapete e seus desenhos de ramagens e de bichos. É claro que outros personagens também se deslocam, como ☺, do sul para São Paulo, e Roos que passeia por diversas cidades da Europa. Mas se pensarmos no contexto da narrativa, à semelhança do que Zoran fala a respeito da *Odisseia*, podemos dizer que nem Roos sai da Europa, nem ☺ do sul/sudeste do Brasil, o que concede ao personagem Abel o privilégio de único a se deslocar entre os diversos espaços enfocados no romance.

Temos aqui, portanto, o que denominei mais acima ESPAÇO RECRIADO, e que carrega, em sua definição, muito do pensamento wiesgerberiano a propósito do espaço na literatura: um espaço que só existe em função da linguagem. O espaço recriado é, pois, um espaço verbal e se caracteriza como autêntica criação.³ No caso de Lins (2005, p.8), de tudo ele lança mão para recriar esse espaço, refiro-me aqui aos aspectos sensoriais (aroma, gosto, texturas, sons – e até o silêncio). “Perceber o espaço é perceber seus rumores, seus movimentos, sua vida”. Lins trata muito bem, nesse aspecto, o espaço ficcional: ali estão impressos todos os ruídos do exterior: serras mecânicas, o ruído do tráfego, o do mar batendo nas pedras, e os do interior (o do relógio, o dos objetos da mulher que tilintam – como os pingentes do lustre – a música que ecoa), pensando eu ainda em *Avalovara*, na sala com os amantes.

A importância concedida por Lins à recriação do espaço da realidade na ficção pode ser vista, nesse romance, em passagem na qual ele consegue, numa

³ Não podemos deixar de observar que, após ter lido Weisgerber, Gullón (1980) inicia seu primeiro capítulo de *Espacio y novela*, explicando que o espaço literário é aquele do texto mesmo. “O espaço criado existe a partir da invenção mesma; esta lhe confere consistência e com ela sua realidade” (Idem, p.4).

transferência de autoria que aí realiza, nos dar uma belíssima aula de como proceder, ao RECRIAR na ficção o espaço da realidade. Denomino *transferência de autoria*⁴ o lançar mão de ideias anotadas e guardadas em seu arquivo pessoal e que terminam sendo usadas para compor textos de algum personagem escritor ao invés de serem usadas para compor seus próprios textos, fato que aponta indubitavelmente para uma projeção de seu “eu” de escritor no personagem que vem a criar. Em *Avalovara*, deparamos com um conto de Abel, ainda em elaboração, cujo ambiente reproduz – com algumas diferenças – aquele do chalé de sua [de Abel] mãe, em Olinda.

Retiro da gaveta, na pensão, as páginas escritas da história que venho elaborando. [...] Começam a definir-se, no papel, os perfis das quatro irmãs, todas setuagenárias e cada uma ansiando por sobreviver às outras. Para quê? Não sabem. Vivem na mesma casa – isto me permite acentuar o ódio com que se espreitam entre si. (LINS, 2005, fragmento T 6).

Ora, a anotação de Osman Lins para esse conto (conto seu, a ser por ele escrito um dia) encontra-se em caderneta depositada no arquivo do IEB/USP – contendo temas, listas de nomes, pequenos parágrafos (manuscritos). Ei-la: “Escrever um conto – ‘As Velhas’. Eram quatro irmãs. Havia morrido a 1ª e o conto começa após o enterro da 2ª. As duas restantes se estudam, cada uma desejando que a outra morra primeiro”.⁵ Mas vejamos o trecho a que me referia, em que, no processo metalinguístico, Abel nos fala da linguagem com que recriará o ambiente:

Mas o cenário onde se movem – o chalé de Olinda, reproduzido com a possível exatidão – continua a desgostarme. Tento, em vão, evocar o labirinto de quartos e alcovas, com roupa pendurada atrás das portas, às vezes cheirando a virilhas. Pinto de azul o forro de madeira, aqueço no fogão de pedra as panelas desmedidas e ladrilho o piso com mosaicos. Introduzo o mobiliário desigual, que aumenta junto com

⁴ Esse conceito foi criado por mim para trabalho apresentado em evento acadêmico, publicado posteriormente em *Personas autorais* (HAZIN, 2016, p.94-107).

⁵ IEB/USP. Caderneta examinada a 16 de novembro de 2010. Sem notação ainda definida. Cf. Trecho de *Avalovara*: “Retiro da gaveta, na pensão, as páginas escritas da história que venho elaborando. (A gaveta exala um odor inexplicável e nunca dissipado de pólvora.) Começam a definir-se, no papel, os perfis das quatro irmãs, todas setuagenárias e cada uma ansiando por sobreviver às outras. Para quê? Não sabem. Vivem na mesma casa — isto me permite acentuar o ódio com que se espreitam entre si” (T 6).

minha família e se deteriora usado pelas velhas. Deixo de mencionar os instrumentos de música negligenciados nas gavetas, o piano East Coker, os jarros pomposos, o enorme espelho entre arandelas na sala de visitas e o retrato oval de casamento. [É belo perceber que ele está falando de dois ambientes: o “real” – também ficcional, naturalmente – e o de sua ficção, inspirado no primeiro. [...] Mantenho, com alguma ênfase, a estampa alemã do tempo de Holderlin, representando três jovens fiandeiras. Faço ainda entrar o sol pelas bandeiras de vidro – colorido no chalé real e branco no fictício. Represento, afinal, com mão grosseira, o seu interior, onde as cortinas de renda com cenas de caçadas ondulam ao vento terral. Mais inábil a extensa descrição do exterior. O teto de duas águas, inclinado sobre as paredes laterais, o beiral sombreando os oitões e a fachada, os lambrequins de um azul desbotado, acompanhando a linha dos beirais e alçando-se em frontão com um mastro torneado no vértice mais alto, a flor geométrica, posta à maneira de tímpano no meio do frontão, cercada por um círculo e tendo ao centro uma esfera azul de vidro, as molduras brancas das janelas, o alpendre à esquerda também com lambrequins, cada pormenor (e, mais do que todos, a pintura nas paredes, em ocre, aniz e branco, imitando cubos transparentes, disto resultando uma inútil aparência de relevo) exige-me centenas de palavras e acaba sempre numa construção desmesurada, sem peso, cujos telhados flutuam como asas. (LINS, 2005, Fragmento T 6).

É possível vermos ele próprio, Osman Lins, seguir esse método, ao montar o Espaço Recriado de *Avalovara*, a partir da cidade de Paris, na linha temática A.

No texto que se lê à folha de número 11, das *Anotações para Avalovara* (Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa), intitulado PORMENORES A ACRESCENTAR, ele escreve em meio a vários tópicos:

A – 9 A DESINTERESSANTE rua Bonaparte. Substituir a casa de frutas e enlatados por uma loja de artigos dentários. Substituir maçãs, pessegos etc. por estufas, brocas e potes para remédio. Re-situar a mulher espancada: as árvores da Allée du Seminaire, não longe do posto policial.

Por aí vemos não só o interesse que tinha em recriar esteticamente seu espaço ficcional, mas também sua grande capacidade de observação e de sagacidade para fazer valer no texto o que ia observando pelo mundo, muito embora ele não tenha chegado a operar qualquer substituição no romance, em que

nem aparecem a rua Bonaparte ou a Allée du Seminaire. Suas notas, no entanto, denotam cuidado, foco sobre o espaço real, de onde enfim recortaria – como quem monta um quebra cabeça – o espaço recriado em seus livros.

O ESPAÇO FÍSICO DA OBRA poderia suscitar na lembrança do leitor dessas páginas o próprio título desse artigo: “COMO INTRODUIR COM ORDEM, NUM ESPAÇO LIMITADO, TUDO QUE PRETENDEMOS?”, questão levantada por Abel, em *Avalovara*, tendo em mente o ato de escrever. Existe um livro excepcional, da autoria de Iuri Lotman (1978), intitulado *A estrutura do texto artístico*, que – tudo leva a crer – nunca foi lido por Osman Lins.⁶ Publicado em Moscou em 1970, foi traduzido para o alemão em 1972, para o francês em 1973, para o inglês em 1977 e – em 1978 – para o espanhol e o português (em Portugal). No VIII capítulo – “A composição da obra artística verbal” –, ele discorre sobre a limitação da obra de arte: “O quadro do painel, a ribalta do teatro, as fronteiras do écran constituem as fronteiras de um mundo artístico, fechado na sua universalidade” (LOTMAN, 1978, p.348). Para ele, a obra de arte corresponderia a um modelo finito de um mundo infinito (Idem, p.349), bem próximo ao que Lins queria dizer mais acima.

Ora, em *Avalovara*, esse ESPAÇO FÍSICO DA OBRA corresponde perfeitamente ao espaço limitado do texto, a que se refere metalinguisticamente o Narrador, no fragmento **S 1**, logo após nossa leitura do **R 1**, em que acabamos de tomar conhecimento de dois personagens do romance. Ouçamos suas palavras:

Surgem, onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas –, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê? Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria. (LINS, 2005). Já, de saída, há como que o estabelecimento de um paralelismo entre o espaço recriado da sala em que se

⁶ Segundo Weisgerber (1978), em seu prefácio, ensaio de definição de espaço literário, escrito para seu livro *O espaço romanesc*, as obras de Petsch, Bachelard, Ingarden, Matoré, Poulet, Maatje, Hillebrand, Spoerri, Meyer, Vance, Levaillant e Gullón (artigos, não a obra *Espacio y novela*, que é de 1980 e na qual Gullón cita o próprio Wiesgerber) pouco ajudaram a destrinçar a questão. Mas, em geral, diz ele, salvo o teórico Iuri Lotman (1978), a crítica não se inquieta com o modo como o romance traduz a atitude do homem diante de seu meio físico. Assim, para esse autor, Lotman acrescenta, em seu texto, algo de importância à concepção do espaço literário.

encontram os dois personagens – com suas cortinas grossas, o relógio, os móveis vagamente empoeirados e o rumor dos veículos – e o que estou denominando espaço físico – o recinto, o âmbito limitado do texto, em que nós leitores acabamos de ingressar (junto com os personagens). Temos a nítida certeza de que os dois personagens só passaram a existir depois que transpuseram (por que não dizer transpusemos?) esse limiar: o do texto para o qual só lentamente irão perdendo a opacidade. Quase como se caísse um foco de luz sobre eles e lhes concedesse existência justamente a partir daquele momento e naquele espaço. Há duas angústias em Lins, das quais me interessa aqui falar: a primeira, a de fazer caber no espaço restrito da obra, a obra que imagina (e no caso de *Avalovara*, precisamente, em que há um rigor absoluto em termos numéricos, tal rigor restringe ainda mais o limite, senão vejamos o que escreve em suas anotações para o romance:

Disponho de 2.530 linhas, ou seja, de 63 páginas, para narrar as aventuras de Abel com sua amante. É verdade, que para descrever a união carnal entre ambos, disponho igualmente de 1.530 linhas. As duas, juntas, totalizam 4.060 linhas, espaço não ocupado por nenhum dos outros temas; considere-se ainda que disponho de espaço indeterminado para o orgasmo. Como 1.530 linhas (38 páginas) parece, em princípio, ser demasiado espaço para o tema, talvez algo do outro tema possa ser deslocado. Ponto importante e sério: a Cópula começa imediatamente depois da morte de Cecília). (LINS, 2005). A segunda angústia é fazer que o leitor perceba esse espaço em que está precisamente agora entrando. Aliás, a porta da sala, junto à qual se encontram nossos personagens, mais que literal é o início emblemático de tudo. Não por outro motivo escreveu em suas notas para *Avalovara* que queria uma porta no início do romance: teria de começar com uma porta.

Quando lemos as palavras de Abel – “Silencio sobre códices e incunábulo vistos; e quanto a estas realizações artísticas que – contempladas, por vezes, naqueles lugares onde foram concebidas – me transmitem instruções sobre o livro que em segredo aspiro a escrever e cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção” (LINS, 2005, fragmento A 17) – pensamos em Osman Lins e seu *Avalovara*.

Não estaria, por meio de Abel, a nos comunicar não apenas ter manuseado manuscritos medievais (o que atesta seu interesse especial por essa época, de que o romance recebe influência), mas também seu pensamento a propósito da transmutação dos eventos e dos espaços em matéria ficcional? *Transpor um limiar*. Chevalier e Gheerbrand nos mostram que a significação esotérica do termo *limiar* (que – literalmente – surge apenas três vezes no romance) decorre de seu papel intermediador entre o exterior (profano) e o interior (sagrado), o que nos faz pensar que o literário, para Lins, seja – talvez – a transcendência, alcançada na medida em que tal fronteira é ultrapassada.

Voltemos nosso olhar para uma das epígrafes do romance, precisamente a de Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano*: “Uma criação implica superabundância de realidade ou, por outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo. Segue-se daí que toda construção ou fabricação tenha como modelo exemplar a cosmogonia”. Ora, não é exatamente a isso que aspira Lins em seu romance, a uma visão cósmica? Na entrevista à *Escrita*, em 1976, afirmaria, então: “Eu sou um espírito voltado para o cosmos e a própria construção do *Avalovara* decorre disso. Ele é ligado a uma cosmogonia” (LINS, 1979, p.218). Nas *Notas p/Avalovara*, como já comentei, deixou registrado: “Quero que o livro se abra como uma Porta. (É mais ou menos isto o que está expresso na cena inicial – provisoriamente afastada – da cópula). Mas gostaria que esta cena tivesse algo de uma refração: vários momentos nela concentrados”.⁷

O parêntese aberto por ele na anotação acima denuncia que tais observações foram escritas não *antes* (como se esboço do que viria a ser e como, aliás, sugere ainda o título que as reúne), mas *durante* a fatura do romance, o que nos faz associar Osman Lins a uma espécie de escritor que de fato não cessa de refletir sobre seu projeto,⁸ mesmo enquanto o executa, engendrando soluções ao longo do próprio itinerário da escrita. Assim, projetava durante anos uma ideia (lembremo-nos de que Abel se refere ao “livro que em segredo aspiro a

⁷ Fólio 10 das *Notas p/Avalovara*. Arquivo Osman Lins, Fundação Casa de Rui Barbosa. A letra maiúscula usada por ele em *Porta* ressalta o valor simbólico do termo.

⁸ Carta de Osman a Hermilo Borba Filho, de 17 de novembro de 1972: “Estou trabalhando arduamente no romance (estou tentando concluí-lo este mês), mas mando as seguintes notas para vc”. [Arquivo Osman Lins, da Fundação Casa de Rui Barbosa]. O livro foi concluído no dia 1.12.73, conforme escrito na última página do texto publicado.

escrever”⁹), mantinha-a na rédea enquanto produzia o livro e – nem após o seu término – deixava-a, como se depreende de palavras enviadas a Hermilo, no dia 15 de dezembro de 1972, duas semanas após a “conclusão” de *Avalovara*: “Hermilo velho, só um bilhete. Estou, a esta hora da noite, com umas dez de máquina, trabalhando na revisão do romance, do qual tenho escrito trechos inteiros. Um inferno. Praguejo e dano-me sozinho, de manhã à noite”.¹⁰

A *porta* tem aqui dupla função: abre-se para os personagens (e, conforme já sugerido, por que não para o leitor?), permitindo-lhes o ingresso tanto no ESPAÇO RECRIADO, *espaço diegético* (a sala do apartamento em que morrerão dentro em breve), quanto no ESPAÇO FÍSICO, *espaço do texto* que está se constituindo diante do leitor, ideia explicitada logo a seguir, pelo *Narrador*, no fragmento **S 1**: “Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria”, em palavras que evidenciam ser o *espaço literário* uma criação verbal.¹¹ Se é verdade que os escritores – como afirma Weisgerber – fazem de tudo para que essa noção seja esquecida pelo leitor, Osman Lins, ao revés, joga sobre ela um fecho de luz, postura que o auxilia na constituição de terceiro espaço de que falarei: o ESPAÇO INVENTADO, aquele que mais se aproxima do que Joseph Frank intitulou de forma espacial e que vejo como um conjunto extraordinário de estratégias textuais que tornam evidente a questão do espaço na ficção.¹²

⁹ Palavras cujo sentido coincide com o das palavras de Osman Lins, na entrevista concedida a Edna Savaget.

¹⁰ Arquivo Osman Lins, Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹¹ “*Composé des mots, l’espace romanesque comprend tous les sentiments et concepts spatiaux que le langage est capable d’exprimer [...]. Et c’est là, précisément, ce que tel ou tel écrivain – les realistes entre autres – voudrait faire oublier*” (WEISGERBER, 1978, p.11).

¹² Apesar de – a uma primeira leitura – parecer haver coincidência entre o ESPAÇO INVENTADO e a Ambientação de Lins em sua tese (que parece propor a mesma ideia), não é bem assim, pois esta segunda está inapelavelmente ligada ao narrador: a *franca* é introduzida por um narrador onisciente; a *reflexa*, por narrador que compartilhe a perspectiva da personagem e a *dissimulada* (ou *oblíqua*) é introduzida por uma personagem em primeira pessoa. Já no primeiro capítulo teórico de sua tese, antes de se referir a tal sistematização, ele escreve: “... é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão de seu espaço ou de seu tempo, ou de modo mais exato, do tratamento concedido aí ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador” (LINS, 1976, p.64). A Ambientação não daria conta dos recursos de que lança mão o autor pernambucano. Acredito até que em seus livros ele tenha levado essas narrações a paroxismo não encontrado nos exemplos que ele cita no ensaio. Para quem lê a sua obra ficcional, a diferença entre o que ele denomina espaço e ambientação é mínima.

E chegamos à reflexão sobre o ESPAÇO INVENTADO, que se liga à compreensão da estruturação do espaço no texto narrativo, evidenciado por estratégias textuais utilizadas com esta finalidade. São tantas, que necessário seria um outro artigo, além de que algumas já deram aqui o ar da graça: as longas descrições, a transposição no texto da linguagem iconográfica, a metalinguagem, as conexões sintáticas do texto, a presentificação, a simultaneidade, enfim.

Tornemos a *Avalovara*, romance em que o espaço como categoria literária é representado por uma de suas figuras fundantes: o quadrado. Além disso, Anneliese Roos, a primeira das mulheres de Abel, uma alemã que ele conhece em Paris, alegoriza o espaço literário nesse romance que trata da escrita e da literatura, com seu corpo pontilhado de cidades e de rios:

Darei sem esforço os traços próprios de Roos que surgem em outras mulheres: o sorriso fácil e a tendência a assumir sem transição uma atitude pensativa. Poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no seu corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? Como dizer que penetro nesses olhos – olhos ou dimensões – e constato que as cidades, aí, são ao mesmo tempo reflexos de cidades reais e também cidades reais? Inumeráveis, integras, eis as cidades de Roos, erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto. Conheço, invasor, as suas ruas, seus edifícios desertos, seus veículos vazios, suas árvores, pássaros, insetos, flores e animais (nenhum ser humano), e os rios sob pontes frágeis ou magnificentes. Haia, Roma, Estraburgo, Reims, Granada, Hamburgo [...] Minha cabeça nos rios azuis de Roos. Sorvo a tepidez das suas coxas, vejo o sol no alto e o seu belo rosto entre ramagens, fito-a, sinto-a, ouço-a, e com fruir estes favores me movo desdobrado em rios numerosos — quais?, o Reno?, o Ródano?, o Arno?, o Meno?, o Elba?, o Ebro?, o Tejo, o Tigre?, o Guadalquivir? (LINS, 2005, fragmento A 20).

Pode-se dizer que a passagem da espiral sobre o quadrado, nesse romance, configura um itinerário que ocupa a totalidade do texto, pois é a espiral que “regerá com o seu vertiginoso giro a sucessão dos temas constantes do romance”, do início até o fim. Da mesma forma Abel, em seu ensaio *A viagem e o rio* – que trata das relações da narrativa e do tempo mítico, e que se nos apresenta como um micro relato especular do romance que temos nas mãos – refere-se, também ele, a um itinerário: “Imaginal uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário,

segue o fluxo das águas”, para concluir, ao final do parágrafo, que “o rio e a extensão do rio se confundem” (Fragmento **R 11**), fundindo, assim, *tempo* e *espaço* (espiral e quadrado, e o que é itinerário senão o tempo no espaço?), fusão que surpreendemos igualmente na passagem a seguir:

Vejo desfilarem os minutos como se o tempo fosse uma paisagem, esses campos cultivados que ficam para trás, com girassóis, papoulas, gavelas de feno. Que viagem é esta? Para onde vou ao certo e com que fim? (LINS, 2005, fragmento **A 15**)

Itinerários que ele mesmo, Osman Lins, cumpria vez por outra, anotando em seus cadernos: “Itinerário Raspail/ Austerlitz: rue de Vaugirard, passa pela Guynemer. Luxemburgo. Au Petit Suisse. Rue Odeon. Boul. Saint Germain (suas árvores dos dois lados da rua), Quai St. Bernard (Jardin dès Plantes)”.

Resta claro que esse traço corresponde a propósito totalizador, necessidade premente que tem o narrador de tudo descrever, de tudo incorporar ao relato, mesmo que por vezes apenas mencionando este ou aquele lugar por que passou (PÉREZ PRIEGO, 1984, p.226).

Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual – outro rio – existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos desafia, imóvel e móvel? Vejo no mundo, na superfície do mundo, um convexo e um côncavo. (LINS, 2005, fragmento **R 20**)

Esse trecho do ensaio de Abel, além de tratar evidentemente da questão do espaço, torna evidente que a descrição desse espaço é já *um outro rio*, que – por sua vez– descrito, já seria outro e outro, indefinidamente, do mesmo modo que o ensaio é a tentativa de refletir (ou de descrever) o romance que vamos lendo.

O movimento ou a tentativa de concentrá-lo em palavras constitui-se num dos grandes traços osmanianos que se percebido pelo leitor leva à reflexão sobre o espaço. *Avalovara* é, de saída, movimento, é puro movimento em sua inteireza, é o deslizar da espiral sobre o quadrado, deslizamento que – à semelhança do tempo – nunca apressa ou ralenta o passo: é sempre constante em seu fluir.

Referências

- BORGES, J. L. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- CANDIDO, A. Da vingança. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CASSIRER, E. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem*. São Paulo: Mestre Jou, s. d.
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985. Col. Princípios.
- FRANK, J. A forma espacial na literatura moderna. *Intertexto*, Uberaba, v.1, n.2, p.167-98, jul./dez. 2008.
- GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GULLÓN, R. On space in the novel. *Critical Inquiry*, v.2, n.1, p.11-28, Autumn 1975.
- _____. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- HAZIN, E. Esfera de milagres: o processo de escrita em Osman Lins. In: HAZIN, E.; GOMES, L.; SILVA, O. C. (Org.) *No reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. Porto Alegre: UniRitter, 2012. p.13-37.
- _____. “Eu escrevo”: isso é fala e artifício. In: NUTO, J. V. C. (Org.) *Personas autorais: prosarias e teoremas*. Brasília: Siglaviva, 2016. p.94-107.
- _____. Música de Câmara: nenhum passo, voz alguma. In: HAZIN, E. et al. (Org.) *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017. p.49-65.
- ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio: UERJ, 1996.
- JAMMER, M. *Conceitos de espaço: a história das teorias do espaço na física*. Rio: Contraponto; PUC-Rio, 2010.
- KERMODE, F. A reply to Joseph Frank. *Critical Inquiry*, v.4, n.3, p.579-88, Spring, 1978.
- LINS, O. *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio: Guanabara, 1986.
- _____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MUIR, E. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

PÉREZ PRIEGO, M. A. Estudio literário de los libros de viajes medievales. *EPOS: Revista de Filología*, 1984, p.217-39. Disponível em: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-E4299187-3BCF-9E33-B6FF-816BE99E605F&dsID=PDF>>.

RABKIN, E. S. Spatial form and plot. *Critical Inquiry*, v.4, n.2, p.253-70, Winter, 1977.

WEISGERBER, J. *L'espace romanesque*. Lausanne: L'age d'homme, 1978.

ZORAN, G. Towards a theory of space in narrative. *Poetics Today*, v.5, n.2, p.309-35, 1984.

Elizabeth Hazin é pesquisadora com bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq; é atualmente colaboradora plena junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da UnB. Coordena o grupo de pesquisa “Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário”, ligado ao mesmo Programa de PG.