

SIMPÓSIO AT114

“PENTÁGONO DE HAHN”: LABIRINTO BARROCO-OSMANIANO

HERRANZ, Lyza Brasil
Universidade Federal do Rio de Janeiro/Colégio Pedro II
lyzabrasil@gmail.com

Resumo: Há uma conhecida aproximação entre a obra de Osman Lins e a estética barroca através de seu romance *Avalovara* (1973) e contos como “Retábulo de santa Joana Carolina”, da coletânea *Nove, novena* (1966). A disposição labiríntica, o arranjo em espiral, os palíndromos e anagramas são marcas dessa aproximação, presentes também na narrativa “Pentágono de Hahn”, incluída nessa coletânea. Do texto verbal é possível depreender o visual, através de um jogo matemático à maneira dos textos-visuais recolhidos pela artista portuguesa Ana Hatherly. Sua pesquisa sobre o Barroco português foi importante para uma maior compreensão da cultura seiscentista lusitana e a constatação da especificidade e permanência do movimento artístico-literário.

Palavras-chave: Osman Lins; Barroco; Labirinto.

Abstract: There is a well-known approximation between the work of Osman Lins and Baroque aesthetics through his novel *Avalovara* (1973) and short stories like “Retábulo de santa Joana Carolina”, from the collection *Nove, novena* (1966). The labyrinth and spiral arrangements, the use of palindromes and anagrams are marks of this approach, also present in the narrative “Pentágono de Hahn”, included in this collection. From the verbal text it is possible to draw an image through a mathematical game in the manner of the visual-texts collected by the Portuguese artist Ana Hatherly. Her research on the Portuguese Baroque was important for a better understanding of the 17th century Lusitanian culture and the verification of the specificity and permanence of the artistic-literary movement.

Keywords: Osman Lins; Baroque; Labyrinth.

O livro de contos *Nove, novena* (1966) foi um acontecimento no percurso literário de Osman Lins. Nele, estão fundamentadas as bases do que, menos de uma década depois, se tornaria *Avalovara* (1973), o entretecimento de todos os fios tecidos pelo escritor pernambucano. Na narrativa “Um ponto no círculo” encontra-se o croqui do símbolo que designa a mulher inominada no romance; já o esboço da ave que lhe dá título está em “Um pássaro transparente”. Mas é no conto “Pentágono de Hahn” que germina a semente colhida na estrutura de

Avalovara: a relação espaço-temporal do quadrado e da espiral, dinamizada por uma original concepção amorosa.

Em “Pentágono de Hahn” há, desde o título, um espaço delimitado para o desenvolvimento da narrativa: em um pentágono geométrico se inscreve um pentagrama musical. O quiasmo literatura-música foi apresentado por Benedito Nunes e analisado por Marisa Simons¹ e Poliana Queiroz Borges² a partir das referências musicais explícitas e dos tempos musicais indicados pelos sinais gráficos que introduzem os fragmentos textuais. Outro quiasmo, essencial para a planta arquitetônica do conto é aquele que entrelaça literatura e matemática à maneira dos enigmas e labirintos barrocos portugueses estudados pela artista e pesquisadora portuguesa Ana Hatherly. Seu livro *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1983) tornou acessível à modernidade uma tradição de poesia ignorada até então e foi determinante, em Portugal, para maior compreensão da cultura seiscentista portuguesa, principalmente em uma época em que pesava sobre a arte desse período dura reprovação. Seu trabalho forçou a crítica a mudar de perspectiva, mostrando a contemporaneidade dessa tradição e reabilitando-a para um diálogo crítico – e criativo – com a poesia moderna.

Motivada pela descoberta de uma afinidade técnica entre composições próprias, realizadas nos anos 1960 no âmbito da Poesia Experimental (PO.EX), e criações medievais e barrocas, Hatherly iniciou profícua pesquisa da poesia visual europeia, especialmente a que se realizou em Portugal nos séculos XVII e XVIII. Ao reunir na citada antologia alguns dos textos-visuais encontrados, procurou também enquadrá-los no seu âmbito teórico, que esclarece a gênese formal e a intencionalidade. Seu trabalho arqueológico retirou do esquecimento textos soterrados nas bibliotecas nacionais, confirmou o parentesco observado e realizou o desejo da autora: conhecer as raízes e compreender o fundamento dessas produções artísticas.

¹ No artigo “‘Pentágono de Hahn’: o enigma geométrico de Osman Lins”.

² No artigo “O limitado dá forma ao ilimitado: Hahn entre fronteiras”.

À medida que a minha pesquisa foi avançando e consolidando-se, consegui não só ter uma ideia do conjunto das principais formas de texto-visual praticadas no Barroco português (que coincidiam com as praticadas no resto da Europa e nas Américas colonizadas), mas até encontrar para elas denominadores comuns, sendo um deles – e o mais imediatamente interessante para mim – o facto de se tratar de composições em que o programa era um factor determinante, e outro, o facto de que esse programa, além de um valor estético, tinha um valor experiência, tanto para o autor do texto como para o seu destinatário (HATHERLY, 1995, p. 10).

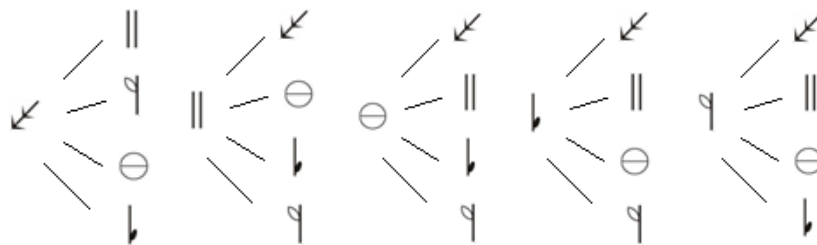
Esse valor experiência “só verdadeiramente se valida através da tomada de consciência dos efeitos da dinâmica própria da obra bem conseguida, que confirma a validade do programa” (p. 11). Concepção e aplicação do programa que preside a execução da obra de arte, embasando todo o processo criativo, inclusive o movimento da execução à nova conceptualização – “porque a obra experimental é uma forma particular de descoberta que ensina o seu autor” (p. 11) –, foi um dos princípios basilares do Experimentalismo português e outros movimentos do século XX. No Brasil, Osman Lins foi um dos autores que mais realizou em literatura o conceito de *construção*, essencial para a compreensão de seus livros, uma vez que os elementos constitutivos e o modo pelo qual se associam ou dissociam dentro da obra, sempre submetidos à ideia-geratriz que os articula e garante à composição a sua unidade, são imprescindíveis para a constituição do universo particular plasmado pelo escritor.

No conto osmaniano analisado, o traçado visual do pentágono verbal “se daria, não pelas personagens, mas por meio de suas vozes (...). Teríamos, em síntese: um hexágono gráfico, um quadrilátero pessoal e um pentágono vocal” (SIMONS, 2004, p. 183, grifo da autora). Apenas esta última figura geométrica, todavia, estrutura a narrativa através de um jogo combinatório. Se listarmos, na ordem em que aparecem, os sinais gráficos que representam essas vozes, já identificadas e descritas em outros artigos, teremos a seguinte sequência:

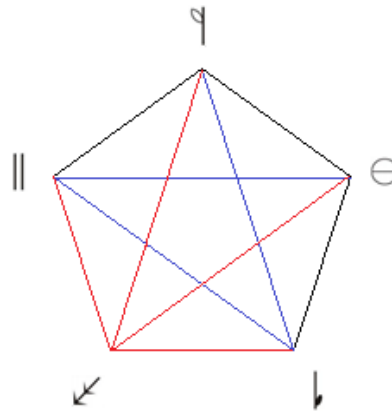
¶¶||↘⊖¶||↘⊖|||↘⊖|¶↘⊖|¶||⊖|¶||↘|¶||↘⊖

Nela, três sinais – ||, ↙ e ⊖ – se repetem 6 vezes, dois – ¶ e ↓ – se repetem 5 vezes e um – ⋈ – se repete 2 vezes, antecedendo os fragmentos iniciais e consecutivos, que são considerados introdutórios na partitura literária polifônica. Esse último sinal compõe o hexágono gráfico, mas não o pentágono vocálico. Para tanto, é preciso dispor os outros cinco sinais nos vértices de um pentágono regular imaginário e seguir a sequência acima, sem deixar de tocar o papel. Os traços vão, aos poucos, urdindo o pentágono e o pentagrama nele inscrito, tornando complexa e duvidosa a suposta independência dos enredos. Entretanto, como garantir que, dispostos em qualquer posição, aleatoriamente, tais sinais se tornarão pontas geométricas e estelares?

Em matemática, a análise combinatória é o cálculo das possibilidades existentes em um determinado problema. Nesse caso, o labirinto imagético que esconde a elefanta Hahn em seu centro. Já que cada grafismo se liga através de um único traço aos outros quatro, a primeira parte da equação matemática que corresponde à proposta de uma ordem aleatória para os vértices é $5 \times 4 = 20$, isto é:



As árvores de possibilidades mostram que, com cinco sinais, é preciso que, juntos, eles apareçam pelo menos vinte vezes numa sequência. Mas para que de um determinado sinal seja possível riscar as demais linhas para que as duas figuras apareçam, retornando ao mesmo sinal do qual se partiu, deve-se somar à multiplicação o número 10, o mínimo de traços necessários para que a construção se efetive, como se observa no desenho:



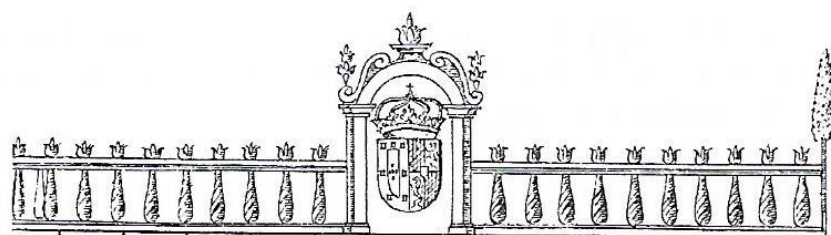
Logo, a equação completa é $5 \times 4 + 10 = 30$.

Na sequência formada pela justaposição dos sinais, o total de aparições soma 30. No entanto, ao invés de cada sinal aparecer 6 vezes, o autor optou por uma subdivisão: o sinal introdutório se desdobra em dois e, desdobrados, eles aparecem 5 vezes cada um, constituindo a sexta aparição um amálgama dos dois. Sem a subdivisão, a geometria matemática se concretizaria, mas não a musical. E não haveria a simultaneidade de tempos, nem o elemento de caos na ordem absoluta do cálculo e da geometria.

O uso consciente da matemática na literatura, realizado por Osman e autores como Calvino e Perec, membros do OULIPO, amplia potencialmente a multiplicidade de mundos na ficção e permite uma participação mais intensa do leitor. Logo, duas pessoas, diante do mesmo texto, têm disponíveis diferentes percursos de leitura – nesse caso, de desenho –, sobretudo se o texto pode ser permutado. Para Hatherly,

Abraham Moles, que nos anos 60 definiria a arte permutacional como a passagem de um mundo analítico para um mundo sintético, considerava a permutação não só como uma das possibilidades que se oferecem ao criador (e que o computador muito ajudaria a desenvolver), mas também como uma espécie de instinto fundamental do pensamento racional que permite realizar a variedade na uniformidade (HATHERLY, 1995, p. 11).

O sistema combinatório e permutacional era uma ferramenta intrínseca à criação e decifração de labirintos e enigmas barrocos, que deveriam desafiar a capacidade mental, analítica, lógica do inventor e do leitor, peça solicitada para o xadrez artístico. Em uma época dominada pelo absolutismo político no poder temporal e pelo racionalismo dogmático no poder intemporal, chegar à verdade é, forçosamente, “um percurso cheio de impasses, do qual só é possível sair-se vitorioso através da meditação sobre a *difficuldade e a misteriosidade da vida: é assim que a arte se alia à ciência*” (HATHERLY, 1995, p. 60, grifo da autora).



loras uadi		Viva	Rex Petrus	IN CEVum	Conda mat	Popu- lus	Vive Sepha diu.
	Belli	Mars alter	In Orbe	In Vrbe	Te illustrat	Prin- ceps	
foltri	Tu fulmen	In Armīs	Te Cesar	Aman- do	Te laudat	Pietas	
	Tu fortis	In undis	Te lufus	Te Gallus	Et ornat	Te vincit	
Tu habus	Achi- les	Te Hispa- nus	Vario	Te Hollan- dus	In Armīs	Cui fulget	
	Vlyffes	Te Electōr	Dulci	Compto	Dux frater	In Aula	
lympi	Romanus	Patrio	Carmine con- celebret	Docto	Bur- gundus	Vbique	
	Amoris	Te Rhenus	Multo	Modulo	Te Nivrus	Amica	
Tu vdus	Amazon	Neubur- gus	Lato	Germa- nus	In ore	Cui splendet	
	Pignus	Ad astra	Te Flander	Te Boius	Abun- dans	Cui ridet	
oftri	Te extollit	Honorās	Te Praful	Ador- nans	Cui apparet	Bointas	
	Petrus	Te exaltat	Anhe- lans	In oris	Cui lucet	Facies	
ue phia nu	Virtus	Cui fatur	Ovanti	Cui acclamat	Probitas	Gloria Lufadū	

Labyrinthus Metncus Scien^{mx}. Regina Portugallia: apertur; in quo 14:996.480. hoc est quatuordecim milliones nonaginta sex millia, quadraginta, & octoginta versus, five carmina legi possunt, legenda à centro ad angulos, totidemque ab angulis ad centrum.

O texto-visual reproduzido acima é da pesquisa de Hatherly. Seu autor é provavelmente Luís Nunes Tinoco, que o fez em louvor da rainha Maria Sophia Isabel e o descreve como *Labirinto métrico*. A leitura deve partir do centro em diagonal para os lados e também na vertical, na horizontal etc., mas não em espelho, perfazendo um total de 14.996.480 combinações possíveis, segundo a indicação do autor. “Este é o exemplo máximo de arte poética combinatória que até hoje encontrámos e vem confirmar o aspecto de prodígio que a arte deste período se sentia na obrigação de produzir” (1995, p. 56).

Se, nesses textos, as palavras estão a serviço de uma imagem que as antecede e excede, de modo que do visual chega-se ao verbal – daí o nome de “textos-visuais” –, alguns autores do século XX invertem a direção: é do verbal que se depreende o visual, subjacente à prosa, como no conto em questão.

Poliana Queiroz Borges, em sua análise do conto, lembra que Pitágoras descobriu que as proporções no pentagrama seguiam a progressão harmônica da seção áurea, presente no crescimento e na expansão das formas naturais. O fato de Osman escolher a forma pentagonal indicaria sua intenção de dispor personagens sob uma ordem universal, submetida ao padrão da seção áurea, o que guardaria, em germe, a dinâmica espiralar mais complexa de *Avalovara*.³ E é como se “a passagem da espiral pelo esquema áureo a que estão inseridos via espaço diegético pudesse proporcionar um grau qualquer de mudança”, já que “todos os personagens estão vivenciando um momento tal que evidencia possibilidades de transformação” (BORGES, 2017, p. 74).

Mais do que um movimento de mudança ou de transformação, a espiral que retorna, mas nunca retoma o eixo anterior, expande-se no sentido de uma transmutação dos sentimentos de solidão e tristeza, infiltrando, pouco a pouco, a alegria simbolizada por Hahn. Mas a alegria tem um sentido profundo, como

³ Luiz Ernani Fritoli, na tese de doutorado *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance*, analisa em dois eixos temporais – o vertical (simultaneidade) e o horizontal (deslocamento) – uma progressão matemática existente em “Pentágono de Hahn”, “devido às propriedades combinatórias da configuração” (FRITOLI, 2012, p. 196), e observa que ambos perfazem “uma estrutura tendencialmente circular ou palindrômica” (p. 194-195), sendo que o segundo realiza “esquema ligeiramente diferente, uma versão alterada do famoso ‘quadrado latino’” (p. 196).

percebe o escritor: “na estrutura da alegria, estão meu desalento, meu vazio, todos os venenos que vêm substituindo a seiva do viver, e me estiolam” (LINS, 1994, p. 47).

Festiva, porque solitária, a elefanta é a Alegria que transmite: “¶ orelhas abanando, as presas faiscantes sob as lâmpadas; ¶ dançava ¶ dança” (p. 30); “Sua alegria ultrapassa o festivo círculo (...), como se não fosse ela um bicho lerdo e pouco ruidoso, mas banda de música, ou fogos de artifício” (p. 32-33); “Hahn tem no ar uma das patas; executa interminável dança, num vaivém a que seu próprio peso, sua vastidão, imprimem graça, um ritmo solene” (p. 34); “Explicável que (...) eu, de tanto ouvir falar nos seus modos, sentisse, quando soava no ar sua trombeta, um sentimento raro, uma alegria” (p. 36); “Alegre, aproximei-me de Hahn. Dançava como sempre (...). Ela parecia rir e por certo exultava, centro de atração naquele pequeno e venturoso universo” (p. 44); “Só restava Hahn, alegre, à luz da lua” (p. 58).

À frente da multidão, em sua despedida, Hahn abre um caminho. Todos sentem-se conduzidos por ela, por sua força e energia.⁴ No último fragmento, na fala do escritor, que serve para os demais personagens e sintetiza o próprio movimento da narrativa, à uma primeira sensação de enterro e morte, segue-se um momento luminoso, ao som da música que vai contagiando a população:

Todos vão calados seguindo a elefanta, o acompanhamento é como o de um enterro. Pequena orquestra segue a seu lado, os instrumentos baixados. “Ela é um morto – digo com raiva. Vai para o cemitério com suas próprias patas. Morre em todas as cidades aonde chega”. Vejo-me, eu mesmo, igual a qualquer um daquela multidão, rastejando atrás de coisas defuntas. (...) Não posso desviar a atenção daquela imensa e fantástica besta enluarada, até que o homem do olifante se aproxima. Fixo-o como se ele – e não eu – bradasse-me estas ordens: “Enterra os mortos. Escreve, não importa como nem o quê. Do passado, senhor que hoje te absorve e trava as forças do viver, posse conquistada com o sangue de teus dias, faz um servo, não mais uma entidade soberana, um parasita. Sejam as recordações, não renegadas, campo sobre o qual exercerás tua escolha, que virá talvez a recair sobre tuas próprias mortes,

⁴ “Vívida impressão de que sou conduzido, como um andor, rumo a qualquer coisa de vago, e nem por isto menos solene” (p. 42).

sobre elefantes que nunca mais verás, para entregar tudo aos vivos e assim vivificar o que foi pelo Tempo devorado. Atravessa o mundo e suas alegrias, procura o amor, aguça com astúcia a gana de criar”. A música de Verdi, estropiada e áspera, avoluma-se. Serei eu capaz de obedecer aos brados do olifante? Hahn vai mais rápida, agitando as orelhas. Parece-me alada, animal translúcido, quase imaterial, mais alto do que todas as casas, não mais um morto, emblema agora do grande e do impossível, de tudo o que é maior do que nós e que, embora acompanhemos algum tempo, raras vezes seguimos para sempre (p. 62).

A rara conjunção – requerida e pressentida pelos personagens, derivada de uma série de alinhamentos cósmicos – será alcançada em *Avalovara* por um casal que atinge a harmonia dos contrários sob o magistério sagrado do Eros cosmogônico. O livro narra o trajeto dos protagonistas até esse Encontro. O Amor move a espiral que atua no quadrado do romance tanto quanto a que age, em expansão, sobre o pentágono do conto, com a diferença de que neste os pares amorosos das histórias, pela sua assimetria etária ou pela ausência (o celibatário), fracassam para que a espiral continue seu giro: “procura o amor”, está na mensagem final. Para que a Alegria vigore, plenamente, a gaia ciência erótica deve resplandecer em conluio com a Vida e o Conhecimento. Portanto, o giro só para quando encontra o corpo da inominada, no qual se resolve ainda a assimetria escritor/literatura. No ato sexual com a inominada, Abel⁵ penetra um corpo de palavras, pois é também o Encontro do narrador-personagem com o seu texto, a descoberta total de seu ofício de escritor.

Venerado na Índia e em outras culturas, o elefante é tido como “suporte do mundo”. O universo inteiro repousa sobre o lombo de um elefante, visto que sua estrutura assemelha-se à do cosmos, ou seja, quatro pilares sustentando uma esfera: “Fascinava-me aquele ser informe, gravado nas cavernas quando nosso destino de homens não se fixara, cunho de moedas, transporte de reis,

⁵ Não à toa, Abel e \ominus , ambos escritores, possuem muitos pontos em comum, sobretudo uma identidade que se faz através de uma busca: “À sensação de inutilidade causada por essa procura, junta-se o conhecimento agora mais agudo de minha pobreza em relação ao presente. Digo a mim mesmo: “Compreensível que um homem se volte para o passado, se há nesse olhar um propósito fecundo. Quanto a mim, busco-o porque não tenho coragem de reassumir – ou assumir – a direção dos meus dias. Escrever. Nisto encontraria a salvação?” (LINS, 1994, p. 50); “tenho de buscar em minha vida, com energia, o contentamento e a paz. Uma conquista; não uma recordação” (p. 51).

montaria de deuses, ele próprio reverenciado e apontado como o bicho que suporta o mundo sobre o dorso” (p. 30). No conto, faz-se questão de indicar que Hahn é “um exemplar asiático” (p. 34) e, como tal, ser sagrado, veículo de transcendência. Desse modo, recebe presentes das pessoas e sua despedida se dá à maneira de um ritual. Ganesh, deus hindu conhecido como “Destruidor de Obstáculos”, possui cabeça de elefante – macrocosmo – e corpo de homem – microcosmo. O elefante é, ao mesmo tempo, o começo e o fim.

Referências

BORGES, Poliana Queiroz. “O limitado dá forma ao ilimitado: Hahn entre fronteiras”. In: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (Orgs.). **Números e nomes: o júbilo de escrever**. Brasília: Siglaviva, 2017.

FRITOLI, Luiz Ernani. **Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance**. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

HATHERLY, Ana. **A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

HERRANZ, Lyza Brasil. **Avalovara, de Osman Lins, sob o signo de Eros: o cosmos em êxtase**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

_____. **A casa das musas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. **Nove, novena**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SIMMONS, Marisa. “‘Pentágono de Hahn’: o enigma geométrico de Osman Lins”. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.