

## As Voltas do Pentágono de Hahn

Maria Augusta Vilalba Nunes\*

Um paquiderme. Enorme elefanta: Hahn. Um único conto, cinco diferentes micronarrativas, cinco sinais gráficos diferentes, trinta parágrafos, cada qual designado por um sinal, cada parágrafo refere-se a uma das micronarrativas, cada micronarrativa um narrador-personagem. Os parágrafos e seus sinais embaralham-se no conto. Uma micronarrativa interrompe a outra, invade a outra, nos esquecemos e voltamos a cada uma delas a todo instante, uma rachadura as divide. Mas o que as uniria? A resposta seria: o fascínio pela elefanta, de modo que as cinco histórias formariam entorno dela um pentágono: *Pentágono de Hahn*.

O título do conto é justamente *Pentágono de Hahn*, alusão à figura geométrica de cinco lados. O pentágono não é revelado de súbito, e apesar de Osman Lins já o deixar sugerido no título, ele vem sendo construído no decorrer das micronarrativas, quando se passa a perceber que cada sinal gráfico possui uma história, ou cada história possui um sinal (acredito que essa ordem seja indiferente). Outro fator que também impede o pentágono de se construir de início na imaginação do leitor é o fato de que nos dois primeiros parágrafos existem três sinais, dois deles estão atrelados a duas das micronarrativas que compõem o pentágono como perceberemos no decorrer da leitura, porém, um dos sinais não aparecerá mais, é um sexto sinal, cujo desenho é união dos outros dois sinais presentes nestes dois parágrafos introdutórios. Este sexto sinal gráfico não designa nenhuma das cinco histórias, de modo que não é claro o porquê de sua existência. Cito um trecho do segundo parágrafo para podermos visualizar melhor ao que me refiro:

☞ Tapete carmesim na testa, tapetes persas nos lombo, ☞ aparecia,  
☞ surge, ☞ orelhas abanando, as presas faiscando sob as lâmpadas;  
☞ dançava, ☞ dança, com seu domador, ☞ com o grande general, uma  
valsa, ☞ trechos do “Danúbio azul”; ☞ juntava, ☞ junta, ☞ unia ☞ as  
patas sobre dois tambores coloridos, erguendo a tromba e girando lentamente,

---

\* Formada em Comunicação Social com habilitação em Cinema e Vídeo pela Unisul e Mestre em Literatura pela Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Membro do Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN) na mesma universidade.

*com extremo cuidado, naquele reduzido pedestal, ☞ onde bebia, † onde bebe  
 ☞ onde tomava ☞ um copo de cerveja; ☞ ofertava, † entrega,  
 ☞ oferecia, ☞ a alguém sentado na primeira fila, ☞ um ramallete de  
 dalias † três rosas amarelas; ☞ partia, † vai-se ☞ desaparecia,  
 ☞ pisando o chão com brandura; ☞ tinha-se † tenbo ☞ a impressão de  
 que, encontrando um ovo no caminho, ☞ ficaria, † ficará ☞ ficaria  
 ☞ no ar, suspensa, para não quebrá-lo. <sup>1</sup>*

Visualiza-se no trecho citado três sinais gráficos, sendo que o desenho de um deles é a união do desenho dos outros dois ( ☞ + † = ☞ ). Percebe-se que estes sinais têm a função de separar conjugações verbais de um mesmo verbo que estão lado a lado em uma mesma frase e variam entre seu passado e seu presente. Dois destes sinais reaparecerão ao longo do conto, pois designam duas das histórias do pentágono, mas aquele cujo desenho é a união de ambos e que estou chamando de sexto sinal desaparecerá. Devido a esta variação das conjugações verbais, suscito a hipótese de que este sexto sinal represente o presente e o passado de um mesmo personagem, mas talvez possa ser também uma conexão entre dois personagens diferentes, ou quem sabe ele represente Hanh, mas também pode não ser nem uma coisa, nem outra, pois parto do princípio de que as relações entre sinal gráfico e texto são relativamente abertas, e então não me apegarei às tentativas de chegar a uma conclusão estável, pois talvez estas relações não se encontrem aí para serem concluídas. Desse modo, não me concentrarei em decifrar logicamente os códigos de Osman Lins e me deixarei como que levemente perdida em suas incógnitas.

No entanto, para além das relações entre texto e sinal gráfico, o que chama a atenção nestes dois parágrafos é o paradoxo temporal com que se é confrontado quando Osman insere verbos com tempos diferentes em uma mesma frase. Deixo então de tentar decifrar a quem esses verbos e seus sinais se referem, e pensarei o papel deles enquanto imagem de deslocamento e simultaneidade de tempos. Para tal, recorro às noções de imagem atual e imagem virtual, criadas por Bergson e empregadas por Deleuze no livro *A Imagem-tempo*, para construir o conceito de imagem-cristal:

---

<sup>1</sup> LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.30.

É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passado, ainda presente e já passado, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passado ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. Segundo Bergson, a “paramnésia” (ilusão de déjà-vu, de já vivido) nada mais é que tornar sensível essa evidência: há uma lembrança no presente, contemporânea do próprio presente, tão colada a este como um papel ao ator.<sup>2</sup>

Ora, o que Osman Lins faz é justamente nos dar a noção de imagem atual e virtual, inserindo a um só tempo o passado no presente e o presente no passado. E a imagem da Elefanta Hahn é o que une as pontas do passado com as do presente, ela é a imagem que faz com que as recordações emerjam do(s) personagem(s). A paquiderme é a imagem especular e a imagem atual, reflexo de uma lembrança e acontecimento presente. Assim, deduzo que estes deslocamentos de tempo são também deslocamentos da memória, pois ela é porta de passagem para estes deslocamentos. Observo, desse modo, uma proximidade do texto de Osman Lins com o Nouveau Roman francês e com os romances e filmes de Robbe-Grillet. Lembro do filme *Ano Passado em Mariembad* de Resnais, cujo roteiro foi justamente escrito por Robbe-Grillet e onde os deslocamentos da memória e a indiscernibilidade entre passado e presente é o tema central. Daí a aproximação feita por Deleuze entre a escrita de Robbe-Grillet e a imagem-cristal. Grillet trabalha com níveis profundos da memória, mas esta memória mistura-se à realidade presente deixando o passado que se recorda presentificar-se enquanto o próprio presente se coloca em suspenso.

No entanto, no conto de Osman Lins, passados os primeiros parágrafos, observo que aparentemente o tempo se “estabiliza”, pois além de não se ver mais os deslocamentos temporais dos verbos, percebe-se que as histórias aparentemente se passam em um mesmo período. O que me faz chegar a essa conclusão é que todos os personagens se referem a um mesmo acontecimento: Hahn. A chegada da elefanta à cidade. Mas, não se pode ainda definir, por exemplo, se os dias em que cada micronarrativa está acontecendo são sempre os mesmos, a única certeza de um mesmo tempo para todos os personagens é quando a elefanta deixa a cidade e todos se referem ao fato. Porém, mesmo com o tempo aparentemente apresentando-se com um mínimo de homogeneidade, o deslocamento temporal feito nos dois primeiros parágrafos já nos dá a ideia de que a cronologia não

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p.99.

importa para a narrativa, assim como também não importa a sua linearidade, pois as histórias estão embaralhadas e a única ligação entre uma sequência e outra da mesma micronarrativa será o sinal gráfico, do mesmo modo como a única ligação entre todas elas será a paquiderme. A não linearidade narrativa e temporal faz com que o conto seja cindido, dividido por uma rachadura como havia dito no primeiro parágrafo, porém, entre as bordas internas dessa rachadura existe um sinal gráfico e este é a conexão dentro da dissimetria. Esta ligação faz com que os tempos de cada história, mesmo tendo seus parágrafos separados uns dos outros, nunca deixem de estar unidos, pois se, por exemplo, resolve-se ler em sequência cada parágrafo que possui o mesmo sinal gráfico se estará lendo uma das cinco micronarrativas linearmente, pois mesmo cada parágrafo sendo uma espécie de bloco descritivo de situações e divagações do narrador-personagem, dando a impressão de que eles são fechados, ainda assim pode-se perceber que os acontecimentos em cada bloco seguem certa coerência narrativa.

O papel do sinal gráfico é desse modo essencial no conto, pois é ele quem restabelece a união entre as partes cindidas e é a partir dele que cada história encontra seus pedaços. É ele que escondido por detrás da rachadura separa os parágrafos correspondentes a cada história e não deixa que estas se confundam. Demonstrarei visualmente essa construção dos sinais gráficos para que se possa visualizar como estes se compõem ao longo do texto, lembrando que cada sinal corresponde a um parágrafo que corresponde a uma história. A ilustração que se segue é exatamente como os sinais estão distribuídos nos vinte oito parágrafos do conto que se seguem logo após os dois primeiros parágrafos introdutórios, que estarei excluindo da ilustração, pois neles, como se observou anteriormente, os sinais estão em uma situação diferencial e é só depois deles que podemos configurar o pentágono. Só então permanecem, de fato, apenas cinco sinais e o sexto, o “sinal intruso”, não mais se fará presente. Assim, a distribuição dos sinais em cada parágrafos é a seguinte:

|| ↙ ⊙ ↻ || ↙ ⊙ † || ↙ ⊙ † ↻ ↙ ⊙ † ↻ || ⊙ † ↻ || ↙ †  
 ↻ || ↙ ⊙

Percebe-se que não parece existir uma lógica na distribuição dos sinais, o que me leva a pensar que não existe também uma lógica na distribuição dos fragmentos de cada micronarrativa ao longo do conto, existindo assim uma evidente quebra de linearidade. Esta estrutura textual criada por Osman Lins me remete ao sistema de montagem cinematográfica, principalmente àquela condizente às narrativas não lineares, que,

consequentemente, requerem uma montagem também não linear. Diante dessa remissão, penso os parágrafos como análogos aos planos e a estrutura de disposição dos sinais análoga à estrutura da montagem. É como se Osman Lins tivesse feito uma espécie de decupagem de seu texto, utilizando-se dos sinais gráficos para que este sistema fosse aparente. Assim, a montagem feita pelo escritor não preza pela continuidade espaço-temporal, a sequência dos sinais gráficos distribuídos de forma aparentemente aleatória produz um efeito desconstrutivo, como um série de *jump cuts*<sup>3</sup>. Cito então Noel Burch, cuja visão sobre a decupagem cinematográfica é esclarecedora para pensarmos o sistema narrativo criado por Osman Lins.

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e pedaços de espaço. A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, de uma sequência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte na filmagem, mas arrematada apenas na montagem<sup>4</sup>.

Ora, me parece que o sistema de sinais de Osman Lins realmente se aproxima o processo de decupagem e de montagem de um filme, são pedaços de tempo e pedaços de espaços criados para posteriormente serem cortados e dispostos de maneira tal a se criar um sistema cuja estrutura é delineada pelo autor. Contudo, essa estrutura não é fechada, ela é como a caracterização de montagem feita por Deleuze, faz parte de um todo aberto onde cada plano (apesar de conectado com esse todo) possui também características próprias, de modo que podem ser pensados e interpretados separadamente, ou seja, cada plano pode modificar o todo, e ao mesmo tempo, cada plano fala por si mesmo. Assim, se considerarmos os sinais gráficos que representam cada parágrafo como análogos ao plano do cinema, temos que cada parágrafo interfere no todo do conto, mas também, cada um é autônomo em relação ao todo, pois a linha que os une é frágil o suficiente para ser quebrada.

É sob esta ótica que *Pentágono de Habn* desestrutura a linguagem narrativa, pois despedaça os encadeamentos lineares das narrativas tradicionais, sendo que o uso dos sinais gráficos é uma peça fundamental dessa quebra, pois introduz um elemento plástico junto à palavra escrita. Cito André Parente em sua análise do pensamento de Deleuze sobre a linguagem no cinema:

---

<sup>3</sup> Termo usado para definir a quebra da continuidade espaço-temporal em uma cena, dando a impressão de que existe um pulo de uma cena para a outra.

<sup>4</sup> BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.24.

Deleuze observa, com razão, que o cinema não é uma linguagem, e sim uma massa ou matéria plástica, a-significante e a-sintática, não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semioticamente. “É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação não são enunciados, é um enunciável”.<sup>5</sup>

Assim, pode-se conferir ao uso dos sinais empregado por Osman Lins uma fuga da linguagem e uma aproximação do que Parente chama de matéria plástica, ou seja, do não-verbal, de modo que os sinais tornam-se enunciáveis, sua construção não obedece a uma ordem lógica, assim como o desenho que os representam não têm necessariamente uma correspondência com a micronarrativa a qual designa. Simbolicamente eles não designam nada, são como vazios.

Ora, então me pergunto: por que Osman Lins os emprega? Seria apenas com a função estrutural de conexão? Minha hipótese é que eles possuem sim, uma função estrutural, mas não possuem uma significação, de modo que seu grafismo seria indiferente ao texto que representa. Eles não representam nada além de si mesmos, ou seja, são autorreferentes. Porém, acredito que mesmo a-simbólicos, eles não nos deixam imunes, ao contrário, eles estão o tempo todo perturbando, questionando, pedindo para serem decifrados, afinal, eles acabam se tornando intrusos dentro da linguagem textual. Mas a perturbação que eles causam é talvez o que eles pretendem do leitor. Eles não querem falar ou explicar algo da história por alguma significação. Eles apenas estão lá, cumprem seu papel na estrutura (deseestrutura) da narrativa, e nos absorvem na incógnita de suas formas.

Lembro então do texto *O terceiro sentido* de Barthes, em que ao analisar alguns fotogramas do filme *Ivan, o Terrível* de Eisenstein, ele percebe três níveis de sentido: o primeiro seria o nível informativo, ou da comunicação; o segundo seria o nível simbólico, ou da significação; e o terceiro sentido, aquele que nos interessa, é o sentido obtuso, sentido que está ao nível do não óbvio, ou seja, aquilo que não se consegue determinar claramente, de imediato. Vejamos o que nos diz Barthes sobre este terceiro sentido:

Quanto ao outro sentido, o terceiro, aquele que vêm “a mais”, como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo, proponho chamar-lhe de o sentido obtuso.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinema não-narrativos do pós-guerra*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2000, p. 24.

<sup>6</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.45.

É algo como este terceiro sentido que se pode deduzir da utilização da linguagem visual junto ao texto, os sinais são este algo “a mais”, esta coisa inteligível, de que nos fala Barthes. Os sinais se colocam como uma abstração. Mas para Barthes, o sentido obtuso, apesar de não designar objetivamente alguma coisa, nos provoca ao nível das sensações, é algo que nos faz sentir mas não sabemos explicar o que é essa sensação. Assim, Barthes se aproxima do seu próprio conceito de *Punctum* fotográfico, aquilo que punge na imagem da fotografia, mas não se sabe exatamente por que, é aquilo que toca para além da representação. Mas é justamente neste ponto que os sinais gráficos de *Pentágono de Habn* se contradizem em relação ao sentido obtuso, pois eles não suscitam necessariamente uma emoção, ou qualquer coisa nesse sentido, ao contrário, o que nos toca é o texto de Osman Lins, enquanto os sinais parecem isentos de alguma expressividade pungente. Ora, o sentido obtuso surge justamente devido a estas formas parecerem inexpressivas e isentas de uma função lógica que as ligue à história que designam. O seu não dizer é a sua maior expressividade.

[...]o sentido obtuso parece estender-se para lá da cultura, do saber, da informação; analiticamente tem algo de irrisório; por causa de se abrir ao infinito da linguagem, pode parecer limitado ao olhar da razão analítica; é da raça dos jogos de palavras, das brincadeiras, dos gastos inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas[...]<sup>7</sup>

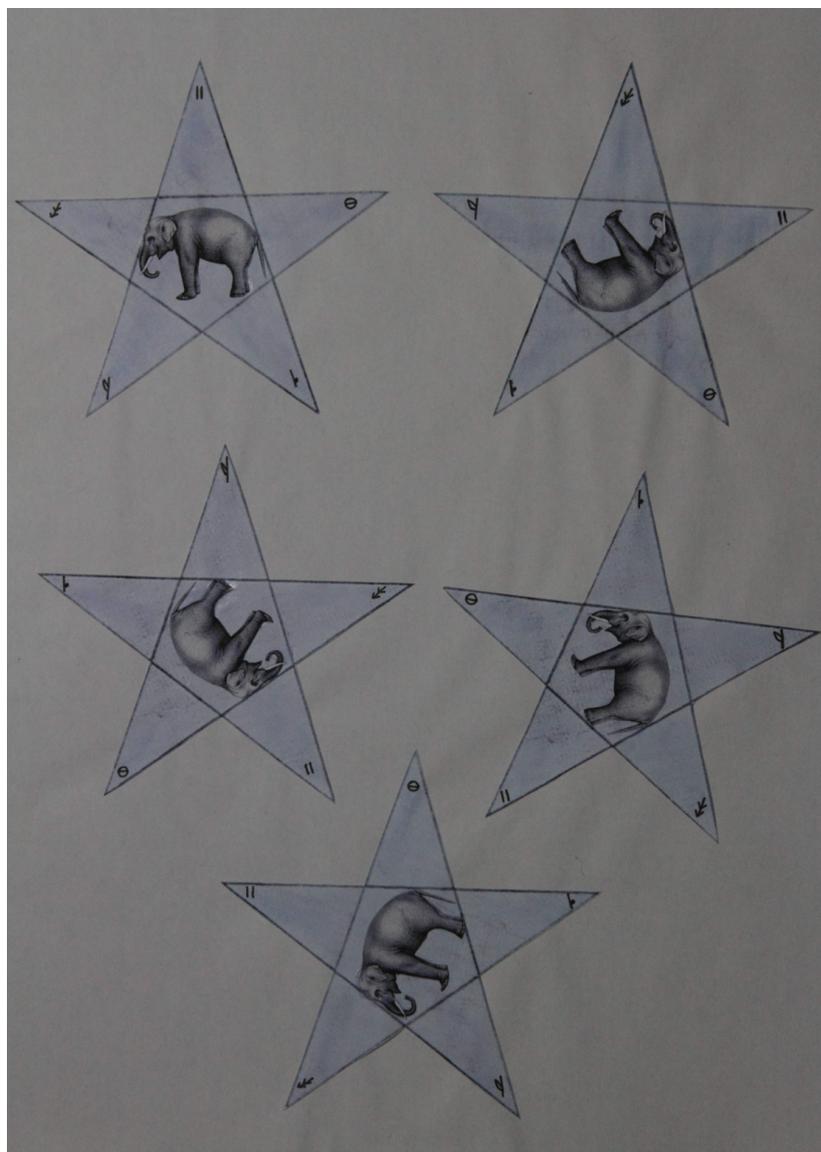
Neste trecho do texto, Barthes coloca uma questão importante, pois os sinais gráficos que estão sendo analisados possuem esse algo de irrisório, de brincadeira, de indiferença, e por serem, utilizando a expressão de Agamben, “quaisquer”, é que eles nos abrem ao “infinito da linguagem”. Pois ser “qualquer” é se abrir àquilo que poderia vir a ser. Agamben escreve que a qualidade de ser singular é a qualidade de “ser qualquer”<sup>8</sup>, ou seja, não pertencer a categorias, e, assim, poder ser aquilo que se quiser ser ou simplesmente não querer ser, como o escrivo Bartleby criado por Melville quando diz: “I would prefer not to”. Assim como o personagem de Melville, os sinais gráficos do texto de Osman Lins “preferem não fazer”, e permanecem como potência do que poderiam vir a ser, porém, nunca chegam a este estágio final em que se tornariam algo, estágio que os inseriria no segundo nível do sentido, segundo Barthes; aquele do sentido óbvio. Seguindo então essa linha de pensamento, dou-me a liberdade de me inserir na brecha deixada por

---

<sup>7</sup> Idem, p. 45.

<sup>8</sup> AGAMBEN, Giorgio. *The Coming Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Osman Lins para que seus sinais gráficos possam vir a ser. Construirei a partir destes e de suas conexões com a narrativa, uma figura pentagonal que ilustra estas ligações. (ver a ilustração seguinte)



A figura pentagonal em forma de estrela tem em cada uma de suas pontas um sinal gráfico, o que significa que cada uma delas representa uma das micronarrativas. Ao centro, unindo cada ponta da estrela, e, conseqüentemente sendo o elo entre as micronarrativas, temos Hahn, a elefanta. Coloquei a figura em cinco posições diferentes, cinco posições possíveis do pentágono, o que dá a sensação de que este pode se deslocar circularmente: o pentágono é uma figura giratória, o seu deslocamento dá a ideia das possibilidades de leitura do conto. Neste movimento circular, Hahn é também deslocada, ficando em posições diferentes a cada mudança, dando a ideia de que também sua figura não é fixa, porém seus deslocamentos são absurdos, já que parece inconcebível pensar um elefante de

ponta cabeça. Mas Hahn é flexível, em alguns trechos do conto, Osman Lins nos dá essa referência. Hahn é capaz de dançar, se equilibrar.

¶ tinba-se ¶tenbo ¶ a impressão de que, encontrando um ovo no  
caminho, ¶ ficaria, ¶ ficará ¶ ficaria ¶ no ar, suspensa, para não  
quebrá-lo.<sup>9</sup>

Hahn é mais do que uma imensidão cinza e enrugada, ela é a figura que reflete os personagens, que permeia suas histórias, seu imaginário, daí sua flexibilidade metafórica. Hahn se desloca de uma micronarrativa a outra, tendo a sua figura paquidérmica uma significância diferente em cada uma delas. Cito Ana Luiza Andrade em seu ensaio sobre *Pentágono de Hahn* em que a autora analisa a relação dos personagens com a elefanta:

Aquilo que une os personagens numa relação comum são problemas relacionados com a carência de alguma coisa: Hahn tenta prover a todos com “o de que carece cada um” As diferentes formas adotadas pela senhorita Hahn coincidem, pois, com a conscientização da carência dos personagens, com a visão crítica de si mesmos, despertada pelas determinadas situações em que são surpreendidos.<sup>10</sup>

Hahn é o eixo central da estrela pentagonal, mas observamos que a cada variação da estrela um dos sinais gráficos fica em seu “topo” e sobressai-se aos outros, dando a impressão de ser uma espécie de início, ou mesmo de estar em uma posição privilegiada. Esta sensação de privilégio não compete com a figura de Hahn, mas com os outros sinais e suas respectivas micronarrativas. No entanto, esse é um privilégio instável, já que variável, pois a cada giro uma das figuras ascende ao “topo”. Como as micronarrativas são embaralhadas ao longo do conto, quando se está lendo um parágrafo referente a uma delas, se está também lendo a micronarrativa referente ao sinal gráfico que está no “topo”. Quando isto acontece, as outras micronarrativas, em certo sentido, se obscurecem e só voltam à luz quando voltamos a elas. Não quero com isso dar a entender que ao serem obscurecidas elas se apagam por completo do pensamento, mas que se secundarizam por um breve período, pois, como já mencionei anteriormente, elas fazem parte de um todo cujas partes interferem umas nas outras apesar de sua autonomia.

---

<sup>9</sup> LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.30.

<sup>10</sup> ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 146.

Refletindo sobre a questão de as histórias das micronarrativas se clarearem e se obscurecerem segundo o movimento do pentágono, retomo o conceito de imagem-cristal de Deleuze, já mencionado anteriormente para pensar a questão dos deslocamentos temporais dos dois primeiros parágrafos do conto. Entretanto, tais noções serão colocadas em relação à formação da imagem-cristal, de modo que pensarei a figura como uma espécie de cristal pentagonal onde a imagem de cada sinal gráfico representará uma face desse cristal, faces essas que são constantemente móveis, podendo, desse modo, passar de atual a virtual e vice-versa, sendo que a imagem límpida está relacionada à imagem atual e a imagem opaca à imagem virtual. Cito um trecho do texto de Deleuze, para poder desdobrar melhor essa relação:

A imagem atual e sua imagem virtual constituem, portanto, o menor circuito interior, em última análise uma ponta ou um ponto, mas um ponto físico que não deixa de ter elementos distintos (um pouco como o átomo epicuriano). Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar. Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra. O par atual-virtual se prolonga, pois, imediatamente em opaco-límpido, expressão de sua troca. No entanto basta que as condições (notadamente de temperatura) se modifiquem para que a face límpida se escureça, e a face opaca adquira ou reencontre sua limpidez. A troca é relançada. Há, sim, distinção das duas faces, mas não discernibilidade, enquanto as condições forem precisadas<sup>11</sup>.

Primeiramente entendo que a figura de Hahn formaria o menor circuito interior, ou seja, o cerne de onde se lançam as micronarrativas e seus respectivos sinais gráficos que formam as pontas do pentágono. É a partir desse menor circuito que se formará a estrutura cristalina. Porém, à diferença do cristal de Deleuze, os elementos que constituem o pentágono de Hahn não são indiscerníveis, as pontas que constituem o cristal são distintas, de modo que a noção de atualidade e virtualidade não se refere aqui a uma mesma imagem, mas a imagens diferentes que estão em permanente troca. Desse modo, a troca entre atual e virtual acontece a cada giro do pentágono, estando a figura do “topo” da estrela em estado atual, enquanto as outras permanecem em estado virtual e momentaneamente obscurecidas. A troca entre atual e virtual se dá quando o leitor sai de uma micronarrativa e se insere em outra, é o leitor o responsável pela limpidez ou

---

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p.90.

opacidade de cada uma das faces do pentágono. O pentágono de Hahn é similar ao que Deleuze chama de cristal em formação, sempre aberto para que nele se insira um novo componente. Cito novamente Deleuze:

Com efeito, nunca há cristal acabado; todo cristal é em direito, infinito, está se fazendo, e se faz com um germe que incorpora o meio e o força a cristalizar. A questão não está mais em saber o que sai do cristal e como, mas, ao contrário, em como entrar nele. Porque cada entrada é um germe cristalino, um elemento componente.<sup>12</sup>

Cada micronarrativa que se incorpora ao pentágono é como um novo germe; cada falta de sentido óbvio de seus sinais gráficos e as possibilidades destes significarem o que quer que seja é também um novo germe, desse modo, o cristal pentagonal de Hahn é aberto, já que nos dá a possibilidade de introduzirmos nele sentidos. Assim, ele está sempre em formação. Esta questão está evidentemente bastante ligada à estrutura da figura pentagonal, giratória, em movimento, e intrinsecamente ligada aos sinais gráficos, pois são as formas de seus desenhos que não dizem, e são estas formas que também não nos deixa clara sua referência com as histórias que designam. É como se micronarrativa e sinal gráfico estivessem em lugares diferentes, mesmo estando lado a lado, fato que me remete novamente a Deleuze em sua análise da obra do pintor irlandês Francis Bacon. Deleuze escreve que nas obras de Bacon, figura e fundo constituem setores diferentes dentro de um mesmo quadro, pois o fundo é uma superfície lisa e imóvel, e sua função é de estrutura e espacialização. Porém, essa superfície não está atrás da figura, mas ao seu lado, e sua função de fundo ocorre apenas pela indissociável correlação com a figura. Nas palavras de Deleuze: “[...] é a correlação de dois setores num mesmo Plano igualmente próximo[...]”<sup>13</sup> O sistema criado por Osman Lins para os seus sinais gráficos, como a superfície lisa das telas de Bacon possuem uma função essencialmente estruturante e espacializante, e sua ligação com as micronarrativas se restringe também a essa função de estrutura, de modo que elas e seus sinais, como nos quadros de Bacon, ocupam setores diferentes dentro de um mesmo plano. No entanto, não é que os sinais gráficos se limitem a cumprir esse papel de estrutura. Eles, como já dissemos, podem significar sim, mas a significação destes não está necessariamente relacionada à da micronarrativa, é justamente por isso que estes estão em um mesmo plano, mas em setores diferentes.

---

<sup>12</sup> Idem, p.110.

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon - Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 15.

Ainda pode-se identificar no conto um terceiro setor, este ocupado por Hahn, pois a elefanta, apesar de ser um catalisador entre os personagens, possui um lugar próprio, um lugar que não se mistura em cada uma das histórias, já que cada personagem tem um sentimento singular pela elefanta. Ela provoca uma espécie de epifania em cada um deles, desencadeia sentimentos escondidos. Os personagens se entregam a estes sentimentos, enquanto Hahn está alheia a tudo, na sua ingênua alegria animal “Hahn, tapetes na testa, no dorso, parece animar-se, revestindo-se aos meus olhos de inesgotáveis significações. Não posso desviar a atenção daquela imensa e fantástica besta enluarada...”<sup>14</sup>

Este trecho ilustra os pensamentos de um dos personagens a respeito da elefanta, e percebe-se nele o desencadeamento de sentimentos vários, porém incompreensíveis, quase abstratos. Existe uma troca entre homem e animal, sem que, porém, este último seja consciente do papel que desempenha. Deleuze também vê nas obras de Bacon essa conexão entre homem e animal. Bacon faz transparecer a animalidade existente no homem: o animal é o reflexo do homem, e em *Pentágono de Hahn* observo vir à tona essa animalidade escondida, ainda que ela se mostre de forma sutil. Citamos Deleuze:

Pode acontecer que um animal, um cachorro real, por exemplo, seja tratado como sombra de seu dono; ou, inversamente, a sombra do homem adquira uma existência animal, autônoma e indeterminada. A sombra escapa o corpo como um animal que abrigávamos. Em vez de correspondências formais, a pintura de Bacon constitui uma zona de indiscernibilidade, de indedibilidade entre o homem e o animal. O homem se torna animal, mas não sem que o animal se torne ao mesmo tempo espírito, espírito do homem, espírito físico do homem refletido no espelho, como Eumênides ou destino. Não se trata da combinação de formas, mas de um fato comum: o fato comum do homem e do animal.<sup>15</sup>

Ora, a relação criada por Osman Lins entre besta e homem é muito parecida com a que nos fala Deleuze sobre a pintura de Bacon, é uma animalidade não consciente, a figura do homem não é trocada pela figura do animal, mas apenas refletida nesta figura, enquanto o animal também não se torna homem, mas adquire certas características humanas. Hahn, por exemplo, é vaidosa, como se soubesse que a admiram, que a observam, ela é bailarina de toneladas, massa cinzenta e enferrujada, adornada como uma princesa, deixando marcas indelévels naqueles homens sensíveis que a veem, pois é necessária sensibilidade para que o animal possa desencadear no homem sua própria animalidade obscurecida. Os sentimentos que o animal suscita nos personagens de *Pentágono de Hahn* é a da vontade da leve e feliz irracionalidade, do instinto, pois Hahn, a besta, a paquiderme, em sua irracionalidade não

---

<sup>14</sup> LINS, Osman. *Novo, Novena*. São Paulo: Companhia das letras, 1994, p.62.

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2007, p. 29.

precisa lidar com as questões complexas do homem. Hahn está isenta de julgamentos, preconceitos, pode agir por instinto. Por sua vez, o homem não pode deixar-se levar por tais instintos, a sociedade não o permite, e é justamente por isso que o animal dentro dele é apenas reflexo, e não existência.

Assim, concludo que o conto de Osman Lins, apesar de sua estrutura geométrica, quase racional, está impregnado de brechas que nos fazem esgueirar do texto para dentro do a-significante e então inserir-nos nos rizomas da multiplicidade de focos, de pensamentos, e por que não, de irracionalidade? O texto de Osman Lins ao inserir-se na abstração dos signos visuais a-simbólicos, deixa entrever em si uma conexão estreita com a paquiderme Hahn, montanha cinzenta, enrugada, pesada, porém graciosa em sua flexibilidade forte e sua leve irracionalidade.

## **Bibliografia**

AGAMBEN, Giorgio. *The Coming Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso - Ensaio crítico III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon - Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LINS, Osman. *Nove Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.