

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Departamento de Pós-graduação de Literatura

**ESCRITAS DE LUZ: O “NOIVADO” ENTRE PALAVRAS E  
IMAGENS DE OSMAN LINS**

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LITERATURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA  
CATARINA, PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE “MESTRE EM  
LITERATURA, ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA”

**ANA JÚLIA POLETTO**

Florianópolis (SC) BRASIL, 2006.

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

*Dedico aos meus pais, José Carlos e Maria Eugênia, pelo amor, apoio e força sempre presentes. Aos meus irmãos, Rafael e Herom, que estiveram do meu lado todos os dias que precisei. À A.A.P. pelo amor e pela paciência comigo. E aos meus “filhotes-felinos” , por sua calma e carinho.*

## AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Ana Luiza Andrade, pela orientação ao longo deste trabalho.

## RESUMO

Este trabalho se dedica ao estudo da narrativa “Noivado” de Osman Lins, numa leitura do visível e do legível, abordada juntamente com a obra fotográfica “Os trinta Valérios” de Valério Vieira. Nos apoiamos na obra do filósofo alemão Walter Benjamin para traçar passagens a diferentes meios reprodutivos, desde o que se passa no vitral até à fotografia e ao cinema, buscando demonstrar como a proliferação e a fragmentação atuam na modernidade. Destacamos o diálogo entre linguagem escrita (Osman Lins) e linguagem-imagem (Valério Vieira) como formas de despertar da anestesia moderna.

## ABSTRACT

This is a study of Osman Lins’ “Noivado” (“Engagement”) within the visible and the legible. It is considered together with Valério Vieira’s photographic work “Os Trinta Valérios” (“Thirty Valérios”). The work of the German philosopher Walter Benjamin plays a theoretical role in building up a bridge between different reproductive means, such as between stained glass and photography/cinema. It shows that both proliferation and fragmentation are modern significant results. The dialog between written language (Osman Lins) and language as image (Valério Vieira) are awakening forms in anaesthetical modernity.

## SUMARIO:

<b>1. Escritas luminescentes</b>	<b>6</b>
<b>1.1 “Noivado” e outras narrativas osmanianas</b>	<b>9</b>
<b>1.2. Valério Vieira: um instantâneo de vida</b>	<b>15</b>
<b>2. Visão plural: Osman e Valério</b>	<b>18</b>
<b>3. Ato fotográfico: um gesto alegórico</b>	<b>27</b>
<b>3.1. Montagem: Imagem/palavra</b>	<b>43</b>
<b>4. Vitrais e fotografia: luminescências</b>	<b>64</b>
<b>5. Osman: medieval e moderno</b>	<b>75</b>
<b>6. Imagens duplicadas: Mendonça(s), Valério(s) e clones de <i>Matrix</i></b>	<b>87</b>
<b>7.O texto-tapete estirado na página</b>	<b>101</b>
<b>8. Ecos de uma imagem primeira</b>	<b>112</b>
<b>9. Referências bibliográficas</b>	<b>115</b>
<b>ANEXO - Narrativa “Noivado” – reprodução do texto na íntegra:</b>	<b>124</b>

## O “Noivado” entre palavras e imagens de Osman Lins: “escritas de luz”

### 1. Escritas luminescentes

*“A história se decompõe em imagens, não em histórias” (Walter Benjamin)*

*“Por que foi que cegamos,  
não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão,  
queres que te diga o que penso,  
diz,  
penso que não cegamos, penso que estamos cegos,  
cegos que vêem,  
cegos que, vendo, não vêem” .  
(José Saramago)*

Este trabalho nasceu do questionamento entre o visível e o legível, imagem e escrita, na obra do pernambucano Osman Lins. Partindo da narrativa “Noivado” presente em *Nove, novena*, nosso estudo percorre alguns outros textos da obra osmaniana, pouco estudada e explorada, face à sua riqueza, tanto em imagens, como no próprio procedimento da escritura. Lins percorreu diversos caminhos no seu processo de escrita e transitou em diversas áreas: ensaios, teatro, roteiros para televisão, além de seus romances. Como nos lembra Anatol Rosenfeld, em um capítulo dedicado aos “processos narrativos de Osman Lins”<sup>1</sup>, Osman era um dos poucos escritores brasileiros contemporâneos que podia ser citado nos vários “campos da literatura”. Ainda no mesmo capítulo o autor comenta a importância de suas peças e ensaios: “As suas peças foram muitas vezes premiadas e repercussão ainda maior obteve como ensaísta participante, preocupado com os problemas da cultura e arte atuais”, referindo-se à obra *Guerra sem testemunhas (o escritor, sua condição e realidade social)*.

---

<sup>1</sup> ROSENFELD, Anatol. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 163-180.

Ana Luiza Andrade nos coloca a posição do escritor como ensaísta: “Osman Lins alerta a consciência crítica do escritor e do leitor de literatura quanto ao impacto não só de uma indústria cultural que age como anestésico social<sup>2</sup> mas também de uma cultura de massa, com outra percepção da arte”. E ainda:

“Como leitor de sua época aprende a ler as novas formas através das velhas e a refuncionalizá-las. Sua tendência antiprogressista implica uma crítica do uso social restritivo capitalista dos aperfeiçoamentos técnicos, assim como tende também a ver, como o filósofo Walter Benjamin, o seu potencial para uma democratização. Isto acarreta, evidentemente, ataques frontais à falsificação estética que chamou de ‘disneylândia pedagógica’, cujos efeitos de progressismo técnico são os alienantes do sonho capitalista. Como autor-produtor consciente dos problemas vividos pelo escritor devido ao crescimento da indústria cultural, sofrendo ainda mais diretamente com a política econômica de um governo ditatorial que se impunha por meio da manipulação técnica e do aperfeiçoamento da mídia, Osman Lins arregimenta forças para enfrentar e superar barreiras rígidas entre os saberes desmembrados, formando fronteiras resultantes da intensificação econômica capitalista, realizadas na prática das especializações profissionais, assim como a que se ergue entre a escrita e as artes plásticas de modo mais geral. No que diz respeito à escrita e à imagem, evidentemente, Lins conscientiza-se do impacto representativo da técnica da reprodução sobre uma instituição literária desatualizada, ao mesmo tempo em que, percebendo os efeitos das inovações técnicas sobre as artes plásticas diante da perda da aura artística, relaciona-as, sempre e de modo inextricável, à atividade literária”.<sup>3</sup>

A conscientização deste impacto e as novas tecnologias, fazem o escritor buscar em seus textos mais do que a simples representação da modernidade: seus personagens *constroem-se e são construídos* da matéria-palavra, e a leitura nos conduz à composição,

---

<sup>2</sup>ANDRADE, Ana Luiza. No ensaio *Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*. In: *O sopro na argila*. Org. Hugo Almeida São Paulo: Nankin, 2004, p. 71.

<sup>3</sup> Idem, p. 72-73.

processo de montagem, de parágrafo em parágrafo os materiais diversos de que são feitos vão se incorporando ao personagem, como se juntássemos os pedaços de uma forma incompleta. O excesso de imagens na modernidade sobrecarrega nossa visão e se torna anestesia visual. A questão do olhar moderno nos faz buscar em meio ao excesso, uma imagem que nos retire do mundo saturado e nos conduza a uma verdadeira experiência do olhar. “Penso que *estamos cegos*” remete-nos exatamente ao ponto de consciência, da busca da experiência, de um despertar através das novas tecnologias que podem ser a passagem, o caminho para uma sinestesia dos sentidos.

Em nosso trabalho buscamos pontos de contato entre a narrativa “Noivado” e algumas obras visuais, dentre elas destacamos “Os trinta valérios”, fotomontagem do fotógrafo brasileiro Valério Vieira, também pouco estudado, mas que possui importância por desenvolver formas inovadoras e provocativas, para sua época. Para a abordagem do estudo, filósofos como Walter Benjamin e Gilles Deleuze auxiliam nossa busca pela profundidade nos temas tratados.

O trabalho se introduz pelas “escritas luminescentes”, pois a luz está presente na obra osmaniana, tanto em seus vitrais, que sempre aparecem como idéia de “iluminações”, instantes de consciência, como na foto-grafia, literalmente “escritas de luz”. Poderia ser escrita luminosa, mas preferimos a luminescência por apresentar um caráter mecânico, emissão de luz sem elevação da temperatura, buscando a interação entre homem e máquina. E por outro lado: as sombras, as trevas. *Os começos jazem nas sombras* nos lembra Osman. Entre a luz e a sombra, os objetos tomam forma, adquirem volume e nos fazem entrar em contato direto com a experiência de tocá-los e sermos tocados por eles: desenvolvendo nossos sentidos como forma de sair da anestesia moderna. Como em uma fotografia, temos o positivo e o negativo: a luz que imprime uma forma, e sua revelação. Como passado e presente: aquele revelado neste. De acordo com Benjamin, as obras do passado somente são decifráveis ao longo do tempo “apenas mais tarde, algo que pode ajudar apenas as gerações futuras em sua orientação histórica, em sua formação de experiência, em resumo, alguma coisa que depende do tempo para crescer, amadurecer, se desenvolver”<sup>4</sup>.

E também podemos lembrar:

“A ‘revelação’, no sentido fotográfico, é um dos pré-requisitos para se obter a imagem dialética: ‘se considerarmos a história

como um texto, vale para ela o que um autor recente disse dos textos literários: o passado deixou nele imagens comparáveis às que a luz imprime numa chapa sensível. Apenas o futuro possui reveladores suficientemente ativos para fazer surgir a imagem com todos os detalhes”<sup>5</sup>.

### 1.1 “Noivado” e outras narrativas osmanianas

A narrativa “Noivado”<sup>6</sup> de *Nove, Novena* não é só um texto pouco estudado<sup>7</sup> face à sua riqueza, tanto no que se refere aos temas tratados, como na sua estrutura, considerando outros textos de Lins (*Avalovara*, por exemplo), mas principalmente pelo desafio de, à primeira vista, encontrar um mesmo personagem cujo “eu” parece explodir e proliferar imagens, aparecendo multiplicado num presente simultâneo, porém em diferentes tempos ou épocas de sua vida. Neste texto, a personagem Giselda, que é noiva de Mendonça há vinte e oito anos, vê a multiplicação do noivo em várias outras idades: “Ouvem-no, um à sua esquerda, outro à direita, todos no sofá, seus mais comuns seguidores, os que melhor conheço: ele aos trinta e nove e ele aos vinte e oito anos, aquele tolerante, este colérico”<sup>8</sup>. E em outra passagem chegam a ser dez Mendonças que se juntam à ela: “Uma noite foram dez os que vieram; ocuparam o sofá, as seis cadeiras, o banco de piano, todos irados, numa agitada conversa a respeito de grades e portões”<sup>9</sup>. A reprodução do(s) Mendonça(s) intensifica ainda mais a solidão de Giselda que apenas espera rever o Mendonça aos dezessete anos, que ela considera o único que possuía vida e não estava ainda tomado pela inconsciência de um homem-máquina. No último diálogo que tem com Mendonça afirma: “Era você mesmo gerando-se em seu ventre, outro, não mais um homem, outro, um fibroma de palha e de barbante, com seu vocabulário reduzido e sagrado: requisições,

---

<sup>4</sup> Revista da USP – *Dossiê Walter Benjamin*. Set/Out/Nov nr. 15, 1992. p. 12.

<sup>5</sup> BOLE, Willi. “Alegoria, imagens, tableau”. In: *Artepensamento*. Adauto Novaes (org). São Paulo: Cia das Letras, 1994. p. 413.

<sup>6</sup> Texto reproduzido na íntegra, em anexo.

<sup>7</sup> Estudo da narrativa “Noivado” muito interessante é o de Ana Luisa Kaminski Kohn, em “O sopro na argila”, intitulado “O bicho-palavra produzindo fissuras”, de 2004. In *O Sopro na Argila*, org Hugo de Almeida. São Paulo: Nankin, 2004.

<sup>8</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 152.

<sup>9</sup> Idem, p. 152.

modelos, requerimentos, autos, instruções, alíneas e parágrafos <sup>10</sup>”. Osman traz para este texto o homem moderno que após anos de confinamento num trabalho que não exige do seu “pensar” mas apenas o “repetir-se”, a questão da automatização humana, o homem em série.

Na narrativa “Noivado” a multiplicação do personagem Mendonça representaria uma das faces da “perda da aura”, com a chegada da reprodutibilidade técnica<sup>11</sup>, que Walter Benjamin considera como sendo uma necessidade do homem moderno: “Fazer as coisas *ficarem mais próximas* é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”.<sup>12</sup> Deste modo, a análise refletiria um debate implícito na obra de Osman Lins entre arte e mercadoria no sentido de palavra e imagem como meios de produção artísticos e para consumo.

Sobre o estudo muito importante intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”<sup>13</sup> do pensador alemão Walter Benjamin, Susan Buck-Morss em “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”<sup>14</sup> debate a questão da anestesia do sonho capitalista e ilumina o estudo de Benjamin. Ela nos lembra, além disso, da fascinação do homem moderno, pelo mito da autogênese<sup>15</sup> com a ilusão “narcisista de controle total”<sup>16</sup>. Como em “Noivado”, este ser autônomo e representativo de um projeto moderno que se baseia na idéia de um progressismo tecnológico acredita bastar-se inteiramente a si próprio, e o seu corpo se transforma num

---

<sup>10</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. P. 153. Deleuze e Guattari em *Como criar para si um corpo sem órgãos* discorrem sobre o assunto: “o corpo é tão somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes” e mais adiante, é o problema de selecionar um corpo sem órgãos daquilo que definem como sendo “seus duplos: corpos vítreos vazios, corpos cancerosos, totalitários e fascistas” como o personagem Mendonça e o ambiente burocrático onde trabalha. In: *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Vol. 3. São Paulo: ed. 34, 1997. P. 57.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In *Obras escolhidas I Magia e técnica Arte e Poética*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I Magia e técnica Arte e Poética*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 170.

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica. Arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>14</sup> BUCK- MORSS, Susan. *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. In: Revista Travessia – Revista de Literatura no. 33 (UFSC), ago-dez, 1996, p. 11-41. Publicado em *October* n. 62, p.3-41. Trad. Rafael Lopes Azize.

<sup>15</sup> “O homem moderno, *homo autotelus*, literalmente produz-se a si mesmo”. BUCK- MORSS, Susan. *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. In: Revista Travessia – Revista de Literatura no. 33 (UFSC), ago-dez, 1996, p. 11-41. Publicado em *October* n. 62, p.3-41. Trad. Rafael Lopes Azize. P. 15.

<sup>16</sup> Idem, p. 15.

emaranhado de sentidos anestesiados<sup>17</sup>. Na narrativa de Osman, Mendonça é um ser-artefato, cada vez mais maquinizado através do passar do tempo, e o sexo aparece apenas em Mendonça jovem, aquele que Giselda espera rever. A partir dali, Mendonça nada mais é do que um ser desprovido do sensorial. Benjamin dá ênfase à questão da experiência, uma mediação entre sujeito e objeto que mantém os sentidos alertas. Se a estética se origina da palavra grega *aistitikos* (aquilo que é percebido pelo tato), cabe lembrar que ela “nasceu como um discurso do corpo”<sup>18</sup> e na modernidade o homem acaba por se tornar anestético. Para Benjamin a sinestesia é a “sincronia mimética entre estímulo exterior (percepção) e estímulo interior (sensações corporais, incluindo memórias sensoriais) como elemento crucial da cognição estética”<sup>19</sup>. Se os estímulos tecnológicos geram uma “crise na percepção”, por tornarem os sentidos anestesiados (como proteção ao trauma do choque causado na percepção), a literatura feita por Osman tenta “restaurar a perceptibilidade”<sup>20</sup>.

Utilizaremos outros textos de Osman no decorrer do trabalho, e pincelamos alguns dos temas abordados pelo escritor: o sujeito criado no ambiente burocrático em “Noivado”; os sujeitos que se incorporam uns aos outros em um relacionamento, que acabam perdendo suas identidades em “Os confundidos”; um menino e seus instintos masculinos castrados em “Pastoral”; ou ainda, um personagem que se sujeita a uma situação financeira familiar, deixando de lado seus sonhos (“O pássaro transparente”). Estas são algumas das narrativas que podemos relacionar em *Nove, Novena*, que demonstram a atualidade da obra de Osman Lins, que levanta questões pertinentes à modernidade, colocando em contraste, desde o início, a mecanicidade presente em nossa época e os laços afetivos do ser humano, representados especificamente em “Noivado” pelos personagens, noivos, Mendonça e Giselda respectivamente. A um nível micro-analítico de significação, os laços esgarçados de um relacionamento que se exaure em suas repetições parecem se refletir nos fios narrativos que se interrompem, que se partem por não se sustentarem mais, para dar lugar a outros, e estes a outros ainda, proliferando-se como os insetos nas esquadrias das janelas, e

---

<sup>17</sup> Idem, p. 16: “se possui alguma espécie de corpo, este deve ser inacessível aos sentidos e portanto está a salvo de controle externo. A sua potência reside na sua falta de resposta corpórea. Ao abandonar os sentidos, desiste, é claro, do sexo”

<sup>18</sup>BUCK- MORSS, Susan. *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. In: Revista Travessia – Revista de Literatura no. 33 (UFSC), ago-dez, 1996, p. 11-41. A autora cita Terry Eagleton, p. 13

<sup>19</sup> Estas questões são debatidas no ensaio já citado de Susan Buck-Morss sobre a estética e anestésica.

<sup>20</sup> Idem, p. 24: “Sendo o sistema sinestésico dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual (...) o sistema inverte o seu papel: o seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória (...) tornou-se um sistema de anestésica (...) já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a perceptibilidade”.

estes acabam por ameaçar a macro-estrutura narrativa. O tempo das máquinas e o tempo cíclico do corpo parecem aqui entrar em conflito<sup>21</sup>, quando por um lado as fotografias de Mendonça se proliferam aos olhos de Giselda, e por outro, ele parece cada vez mais alienado do que está ocorrendo em relação a ela.

Desenvolveremos as idéias decorrentes do confronto entre palavras e imagens de algumas narrativas de Osman Lins, tendo em vista o que ocorre em “Noivado”, apoiando-nos também na leitura da foto “Os trinta valérios”(1900), de Valério Vieira. Esta possui uma semelhança muito grande com a narrativa “Noivado” de Osman Lins quanto à multiplicação de um mesmo personagem, que se desdobra de um mesmo sujeito. Além disso ela contribui para a questão de passagem à modernidade por excelência que é a da queda de paradigma da literatura para a ascensão da imagem.

O capitalismo moderno, com o culto às mercadorias, necessita ser lido e entendido no seu âmbito nas várias esferas que se fazem presentes, em seu sonho de consumo entorpecedor, anestesiante. Como veremos, Walter Benjamin nos mostrará que o historiador está num sono onde o sonho de consumo povoa um mundo de mercadorias e imagens. Ao despertar, pode *ver* o mundo com olhos abertos e entender seu real significado. Em suas montagens, as imagens de Osman e de Valério Vieira, fotógrafo que conheceremos a seguir, nos levam em seu sonho, onde distorcidas e surreais nos fazem pensar e sentir a realidade deste sonho, mas somente ao acordar.

*Nove, novena* foi lançado em 1966, época em que o Brasil vivia na ditadura imposta pelo golpe de 1964<sup>22</sup>. Quem estava no poder era o Marechal Castello Branco, que instituiu os primeiros AIs (Atos Institucionais) que cerceavam toda e qualquer manifestação de pensamento. Podemos considerar então, que Osman, escritor engajado nas questões sociais, também se expresse politicamente em suas narrativas. Em especial, discutimos “Noivado” que mostra a questão do trabalho burocrático do personagem Mendonça, que, pressionado pelas circunstâncias de sua vida pessoal, acabou ingressando nesta carreira, e deixou de lado seus sonhos. Após sua aposentadoria, sente-se livre para traçar seus próprios caminhos, sem amarras, sem compromissos. Estaria Osman aludindo também aos

---

<sup>21</sup> Antecipação de alguns personagens que irão aparecer no decorrer da obra osmaniana, como em *Avalovara*, *Rainhas dos cárceres da Grécia* ou ainda no conto *Domingo de Páscoa*.

<sup>22</sup> Breve histórico do momento em que Osman vivia nesta época: Jânio Quadros (UDN) renuncia em agosto de 1961; quem assume o poder é o vice, João Goulart (PTB). Em 01 de abril de 1964 o Brasil já está sob o domínio do golpe dos militares conservadores. O regime ditatorial que irá durar 21 anos, terminando apenas na década de oitenta atravessa muitas fases de imposições: a publicação dos Ais (Atos Institucionais) que retiravam qualquer possibilidade de liberdade aos cidadãos, a criação da SNI (Serviço Nacional de Informação), órgão fiscalizador de qualquer ato subversivo em todas as áreas: escolas, universidades, órgãos públicos, televisão, jornais, etc...

grilhões impostos aos brasileiros pela ditadura? Os sonhos interrompidos pelas imposições monetárias, o “fazer” sem pensar de homens-máquinas comandados pelo Estado? Mendonça descreve seu ambiente de trabalho, se colocando à margem dos seres não-pensantes que o rodeavam:

“Fazia tudo que era preciso fazer, mas apenas com as mãos. Por dentro, alheio à minha atividade, eu zombava das obrigações. Há percevejos-do-mato que vivem até um ano sem cabeça. Todos os meus companheiros são assim. Eu, não. Não me compare com eles. Odeio e desprezo aqueles pobres de espírito, que atribuem mais importância às instruções que a si próprios. Desistiram todos de pensar; os regulamentos pensam por eles. Ao sentar-se nas carteiras, sentem que representam a Instituição, quase no mesmo sentido em que o papa representa a Igreja. São intocáveis e não erram. Através deles os códigos se transformam em ação, qualquer coisa de cego e de concreto. *Uma sentença. Todo despacho, todo carimbo, todo selo é uma sentença necessária e inflexível, um ato que se cumpre obrigatoriamente e que ninguém pode violar sem perigo*”.<sup>23</sup>

Neste trecho estão presentes alguns indícios da acefalia dos membros da Instituição. Assim como Mendonça, estes seriam “percevejos-do-mato que vivem até um ano sem cabeça”, destilando uma certa ironia com as instituições brasileiras neste período. As suas “sentenças” obrigatórias e perigosas: perigo que todo cidadão corria após o golpe, com a criação dos Atos Institucionais que regulavam todos os movimentos tanto de pessoas como de instituições. Mas Osman também não deixa de ser irônico com os costumes da época em relação ao noivado propriamente dito. Na década de sessenta, mesmo com a revolução sexual, os grandes “progressos” em relação à liberdade sexual que o movimento hippie americano difundiu pelo mundo, a mulher que por ventura ficasse noiva por muitos anos, sem concretizar o casamento era tida como solteira difamada, mulher que não se ligou realmente a alguém, resto e sobra de um relacionamento. Em um passado recente, as mulheres buscavam o casamento como segurança social, econômica e familiar. A instituição do noivado se tornou decadente, e Lins em sua narrativa mostra o envelhecimento do “compromisso” entre os noivos, o descaso e o adiamento constante do

casamento faz com que os noivos caiam num compromisso de não se comprometerem com a própria relação e com as coisas em geral. A narrativa osmaniana sutilmente coloca estas questões:

“- Se, pelo menos, houvéssemos casado! Ou juntado, como fazem tantos.

- Não fale assim, Giselda.

- Podíamos ter filhos com mais de vinte anos.”<sup>24</sup>

Ironia também compartilhada por Valério Vieira, com suas trinta auto-cópias: na época em que a fotografia estava em seus primórdios no Brasil, ele desenvolve a fotomontagem para ironizar o século XIX. Outra vez, tempo anterior ao que vivemos, anterior ainda a Osman, esse artista desenvolve técnicas que não deixam de ser aperfeiçoadas, mas que aplicadas àquele contexto em que viveu eram inovadoras, e para nós, assombrosa<sup>25</sup>: Valério, valer, valor – a imagem como moeda de troca, a multidão de indivíduos que não apresentam mais diferenças, o problema do excesso de imagens:

“O problema com o qual nos defrontamos atualmente é que, à custa da acumulação e da circulação incontrolável e instantânea das imagens (que leva à sua morte precoce, seu desgaste imediato, sua existência sem duração), atingimos rapidamente a saturação, a inércia, a entropia de sentido. Suturado o esquecimento, diminuída sua potência, a memória reduz-se a uma má repetição, incapaz de gerar diferenças”<sup>26</sup>

Mas também a máquina (no caso de Valério, a fotográfica) submetida ao ser pensante que está vendo *através* dela: homem e máquina.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 161-162. Grifo nosso.

<sup>24</sup> Idem, p. 156.

<sup>25</sup> Recentemente, Millor Fernandes, em sua coluna semanal na Revista Veja, em tom irônico, reproduz a fotografia “Os trinta valérios” e comenta: “reproduzindo a foto ajudamos a CPI do Mensalão, que até hoje não descobriu a origem do Valerioduto. Aqui está. Não começou no governo Lula. Começou no governo Campos Salles”. In: Revista Veja, 1º de fevereiro, 2006. p. 20. A atualidade do assunto, a assombrosa ironia de Valério Vieira nesta obra que data dos idos de 1900.

<sup>26</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1997. p. 16.

<sup>27</sup> Interessante lembrar uma frase do fotógrafo Evgen Bavcar, que será citado no decorrer do trabalho: “O aparelho fotográfico não pode pensar por mim”. Texto “A luz e o cego”, tradução de Rubens Machado. In: *O ponto zero da fotografia*. Exposição fotográfica. Galeria Sotero Cosme – Porto Alegre –RS. p. 24.

## 1.2. Valério Vieira: um instantâneo de vida

Como comentamos anteriormente, Valério Vieira é um artista pouco estudado, e apresenta inovações nas técnicas fotográficas que desenvolve. O movimento modernista de 22 inclui em suas obras diversas áreas, mas tanto a fotografia como o cinema acabam por não serem incorporadas ao movimento que se desenvolvia nesta época. Para analisarmos a obra de Vieira no trabalho, se faz necessário alguns “instantâneos” de sua vida.

Valério Octaviano Rodrigues Vieira nasceu em Angra dos Reis, Rio de Janeiro em 1862. Antes de se dedicar à fotografia estuda música e pintura, primeiro no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Minas Gerais. Quase aos trinta anos se estabelece em São Paulo em meados de 1890 e abre um estúdio de retratos em sociedade com outro fotógrafo. Aos poucos sua fama começa a crescer, e em 1902 estabeleceu-se sem sócios em estúdio próprio chamado *Photographia Valério*, que logo tornou-se ponto da burguesia ascendente paulistana. Valério Vieira chegou a ser comendador em Portugal e cavaleiro da Coroa Italiana por méritos demonstrados, no auxílio que prestou à imigração italiana em São Paulo.

Foi Vieira quem lançou a moda dos retratos de formatura, e trabalhou vastamente na criação de postais. Seu estúdio era freqüentado por políticos da época e dentre seus amigos podemos destacar Emílio Rouéde, que juntamente com Aluizio Azevedo, escreveu várias peças.

Uma de suas grandes influências foi Ferreira Guimarães, com quem trabalhou no ateliê, tendo sido aluno ouvinte da Academia Imperial de Belas-Artes. Seu prestígio decorreu da ascensão rápida que a fotografia teve na sociedade daquele tempo, bem como suas técnicas inovadoras. Os cenários que recriava em seu estúdio eram diferentes, ultrapassando os limites da própria fotografia.

Por volta de 1905 fez a primeira panorâmica de São Paulo, grande tela de aproximadamente onze metros de comprimento e 1,43 metros de largura, sem emendas. A maioria de seus trabalhos se perdeu, pois Valério Vieira nunca teve interesse em catalogá-las nem guardá-las. Muito de seus trabalhos foram para exposições, como veremos no decorrer do trabalho, mas muito também se perdeu. Como exemplo, podemos citar esta

referida panorâmica, que após ter sido exposta num salão de restaurante, perdeu-se para ser reencontrada algum tempo depois.

Inquieto e inovador, desenvolve pesquisas em montagens fotográficas com múltiplos negativos e, em 1890 (alguns estudiosos referem como sendo de 1904 a referida obra), produz o famoso auto-retrato *Os Trinta Valérios*, premiado com medalha de prata na Louisiana Purchase Exposition, em St. Louis, EUA. Em 1908, para o centenário da Abertura dos Portos, é convidado a realizar uma vista panorâmica gigante do Rio de Janeiro. Das várias panorâmicas gigantes que fez, resta apenas uma vista de São Paulo tomada entre 1919 e 1922, com 16 X 1,40 metros, impressa em tela e pintada a óleo sobre a emulsão fotográfica para a preservação da imagem. Valério Vieira recebeu esta encomenda da cidade de São Paulo em comemoração ao centenário da independência. A obra atualmente se encontra no acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Esta obra, no ano de 1922 recebe medalha de ouro na Feira Internacional de Saint Louis (EUA) por ser a maior impressão fotográfica do mundo.

Fato pitoresco<sup>28</sup> na vida de Valério Vieira: depois de ter fotografado a Estação da Luz, ele ampliou o negativo e o expôs na porta de seu estúdio, como publicidade. Um homem que passava pela rua reconheceu sua própria mulher de mãos dadas com um estranho e exigiu explicações do fotógrafo. Isso nos remete à invasão de privacidade, que atualmente é utilizada para criar as celebridades relâmpago, a la Big Brother, ressaltando o elo aurático, quando havia ainda o reconhecimento através da fotografia.

Outro fato referente ao fotógrafo nos é narrado por Ana Maria Guariglia<sup>29</sup>: o interesse de Valério Vieira pela técnica fotográfica se estendia a diversos campos. Há relatos que durante um incêndio, saiu correndo atrás dos carros do Corpo de Bombeiros para registrar o acontecimento, antecipando o movimento que somente nos anos de 1940 e 1950 iriam se expandir no país com *O cruzeiro* e *Manchete*. Valério Vieira, como caçador, buscava os fatos que poderiam ser registrados. Vilém Flusser em sua *Filosofia da Caixa Preta*<sup>30</sup> nos descreve o caçador em ação:

“Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador

---

<sup>28</sup> Relato de Boris Kossoy, citado no site [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

<sup>29</sup> Citação também encontrada no site [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

<sup>30</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Trad. Do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. Seu gesto é, pois, estruturado por essa taiga artificial, e toda fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os obstáculos contra os quais o gesto se choca: reconstruir a condição do gesto”<sup>31</sup>

E mais adiante:

“Ao fotografar, ele avança contra as intenções de sua cultura (...). Decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas”<sup>32</sup>

pois os objetos culturais se assemelham à selva e “contêm intenções determinadas”<sup>33</sup>.  
Valério Vieira, intuitivamente, seguia seu faro de caçador pré-histórico.

---

<sup>31</sup> Idem, p. 29.

<sup>32</sup> Idem, p. 29.

<sup>33</sup> Idem, p. 29.

## 2. Visão plural: Osman e Valério

*“Descobri agora uma coisa terrível (não o digas a ninguém). Eu não nasci ainda. Outro dia observava atentamente meu passado (estava sentado na poltrona do meu avô) e nenhuma das horas mortas me pertencia, porque não era Eu quem as tinha vivido, nem as horas de amor, nem as horas de ódio, nem as horas de inspiração. Havia mil Federicos Garcias Lorcas, deitados para sempre no porão do tempo; e, na dispensa do porvir, contemplei outros mil Federicos Garcias Lorcas bem passadinhos, uns sobre os outros, esperando que os enchessem de gás para voar sem direção. Foi esse um momento terrível de medo, minha mamãe Dona Morte tinha me dado a chave do tempo e por um instante compreendi tudo. Vivo de empréstimo, o que tenho dentro não é meu, vejamos se nasço”.*  
(Federico Garcia Lorca)

Ao iniciar a narrativa “Noivado”, Osman nos mostra dois personagens, que já no primeiro parágrafo estão justapostos:

*“Ið Sós nesta sala de paredes verdes, uma janela fechada, outra aberta à noite e ao compassado som das ondas, no centro do triângulo torto em cujos vértices ficam o Seminário, a praça da Abolição e o Convento dos Franciscanos. Podemos ver a cidade como se estivéssemos de pé sobre o telhado(...).Esta será a última das muitas e inúteis conversas que tivemos(...)”<sup>34</sup>*

Notamos que os dois símbolos que Osman utiliza como marcação dos personagens (Ið) vêm conjuntamente no início do parágrafo, e os verbos se apresentam conjugados no “nós”. Suas vozes ressoam juntas ao ouvido do leitor; mas a partir do segundo parágrafo há uma mudança de enfoque:

---

<sup>34</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 151. Grifo nosso.

“ I *Uno*, sereno, e dono, após trinta anos de repartição, do meu destino, iria agora perder este governo, ligando-me seja a quem for? Desprendi-me do que me tolhia, em mim não há divisões, não reverei os colegas de trabalho. Conduzirei agora minha vida com a invenção de um maquinista que fizesse avançar sua locomotiva para fora dos trilhos. Nada de caminhos feitos: improvisar é a regra”<sup>35</sup>

A voz de Mendonça vem antecederida pelo símbolo I, que poderia representar a unidade, o ser *uno*, como o personagem mesmo afirma. Mas em contrapartida, a imagem de que Mendonça utiliza-se para descrever sua vida após a aposentadoria e sede de liberdade, é a do maquinista que avança para fora dos trilhos. Sabemos que um trem e suas engrenagens, percorrem sempre os mesmos caminhos: os que os trilhos delimitam. Ao sair dos trilhos, a locomotiva não é capaz de traçar caminhos próprios: seu mecanismo segue um percurso já previamente programado. Mendonça tem a ilusão de agora estar liberto de todas as coisas que o prendem, mas no decorrer da narrativa, veremos que sua liberdade perdeu o sentido, pois ele próprio se transformou num homem-máquina. Assim, o I como um pedaço de trilho de trem, é um segmento reto, obstinado, sem curvas, fragmento solitário que não leva a lugar algum. Giselda, ao contrário, nos passa a idéia de ser a que possui memória, pois lembra de todos os fatos que aconteceram, mas sua voz vem destacada desta forma no início do texto:

“δ *Dividida* entre a esperança e o medo, enfim me decidi. Duas palavras gastaram minha vida: amanhã e depois. Sim, é a última vez que nos falamos, não suporto mais suas prorrogações. Quanto ao enxoval, continuará nas malas, nas gavetas, até que eu morra. Como o lamentarei, se mais inútil me foi juventude?”<sup>36</sup>

O símbolo que Osman se utiliza para marcar a personagem feminina, é um oito “falhado”, ou aberto, e podemos questionar seu significado. O oito é considerado o símbolo do infinito, a ampulheta do interminável tempo: movimento que vai e volta, infinitamente. No caso de Giselda, a ampulheta está quebrada, deixando o tempo se escoar: juventude que não volta jamais. Ela, ao contrário de Mendonça, inicia sua fala com a

---

<sup>35</sup> Idem, p. 151. grifo nosso.

<sup>36</sup> Idem, p. 151-152. grifo nosso.

divisão entre sentimentos: medo e esperança. Ao mesmo tempo, as palavras que gastaram sua vida são futuras: amanhã e depois. Interminável espera, prorrogações: oito quebrado, futuro em espera, passado que não retorna. Em relação à retidão de I, 8 se curva à força do destino e se transforma através dela.

Encontraremos até o fim da narrativa as visões plurais dos personagens, e a multiplicação de Mendonça aos olhos de Giselda. Ele, por sua vez, acredita ser Giselda um ser fragmentado, através de suas fotografias expostas nos porta-retratos espalhados pela casa. Em outro trecho, novamente as vozes dos dois personagens se misturam:

“Ið Daqui *podemos* ver as cumeeiras das casas e as torres das igrejas; o claustro de São Francisco, deserto, com o Orbe Seráfico a descer do teto de madeira; as pedras lavradas da igreja do Carmo; a águia bifronte com as asas abertas ante o púlpito, na Santa Casa da Misericórdia. A sudoeste, sob o luar, espraia-se o Recife, o casario ocupando as ilhas e a planície, escalando os morros periféricos. As luzes do farol giram com o rigor de planetas, o mar vai destruindo as casas dos Milagres”<sup>37</sup>

Outra vez o olhar plural recai sobre a paisagem, o que cerca os personagens como no início da narrativa, onde Mendonça e Giselda descortinam o mundo que seus olhos conseguem vislumbrar naquele momento. O rigor do movimento do farol, os morros, as casas e igrejas: a quatro olhos nos mostram a paisagem que circunda a narrativa. O último momento em que as duas vozes se justapõem (porque nunca se confundem, pois os símbolos demarcam nitidamente quando é um ou outro que está a dizer algo, e na junção dos dois – Ið – o que vemos é muito pouco), o parágrafo se inicia com Giselda, até os dois perceberem a situação e finalizar com Mendonça:

“ð Aparece na sala um escaravelho, voa sobre *meus* retratos, I bate no retrato de Giselda aos trinta e poucos anos, cai no chão de pernas para o ar, soergue-se. Ið Os dois *emudecemos, olhamos* suas asas membranosas, de um azul quase fosforescente. Outro, e mais outro, vêm do corredor, ambos cor de laranja, com breves manchas negras. O primeiro ergue vôo novamente, todos se entrecruzam, batem nas cadeiras, na lâmpada, na parede, no forro

---

<sup>37</sup> Idem, p. 159. grifo nosso.

do piano, vão-se pela janela. I Com um estremecimento, Giselda cruza as mãos”<sup>38</sup>.

A narrativa percorre a visão dos dois personagens, às vezes transitando para a união de ambos, voltando a distanciar-se, num movimento de ir-e-vir meticulosamente demarcado pelos símbolos que marcam cada voz; os diálogos de Giselda com os vários Mendonças, vêm intercalados pelos parágrafos demarcados pelos símbolos, mostrando o ponto de vista de cada um e de ambos. Além disso, temos um terceiro elemento, que são os parágrafos descritivos do comportamento de insetos, que são colocados entre parênteses, e que mais adiante comentaremos.

De “Noivado”, o crítico literário Anatol Rosenfeld comenta entre outras coisas, “a presentificação do passado e a eliminação do tempo, reforçadas pela inserção da narrativa no mundo rígido e imutável dos insetos, apreende magistralmente a *má eternidade* da rotina e da estagnação”<sup>39</sup>. O nível político desta estagnação é questionar o poder desta instituição decadente: um noivado que é tão desgastante quanto um casamento de muitos anos. Um noivado que se arrasta no tempo com a energia do inseto que corrói a relação dos nubentes. Uma fragilidade tal que demonstra força, na persistência dos encontros, das formalidades dos vitrais falsos. Rosenfeld também refere-se a uma “presentificação do passado”, que aparece em muitas das narrativas e participa da essência literária da literatura osmaniana. Nesse distanciamento, Lins mostra seu traço na obra de forma lúcida, procurando reproduzir aquilo que Rosenfeld explica como sendo “uma visão plana, aperspectívica, presentificadora”, fugindo tanto do individualismo como da massificação<sup>40</sup>. A questão da presentificação do tempo através de um distanciamento através da forma aperspectivística<sup>41</sup> é um aspecto abordado pelo estudo já citado de Ana Luiza Andrade,

---

<sup>38</sup> Idem, p. 160. grifo nosso.

<sup>39</sup> No ensaio já citado de Ana Luisa Kohn, esta questão dos insetos se destaca: “Nas experimentações literárias feitas por Kafka e Osman Lins, os insetos e outros animais aparecem como imagem ambivalente e questionadora, chamando atenção para os riscos de levar uma vida repetitiva, e tentando provocar transformações e metamorfoses. Os escritores, cada qual a seu modo, tentam desmontar as máquinas alienadoras que compõem o sistema, descobrindo suas *carcaças podres* por meio do bicho-palavra” KOHN, Ana Luisa. *O bicho-palavra produzindo fissuras*. In: O sopro na Argila. Org. Hugo Almeida. São Paulo: Nankin, 2004, p. 51.

<sup>40</sup> ROSENFELD, Anatol. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 179.

<sup>41</sup> Em *A câmara clara*, Barthes se refere a não-profundidade da obra fotográfica: “se a fotografia não pode ser aprofundada, é por causa da sua força de evidência”, colocando a questão de que a literatura não poderia ter essa característica “ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver”. Esta questão do visível e do invisível que pode ser debatida com o distanciamento de Osman tenta buscar relações com o teatro épico que na visão benjaminiana impõe esse distanciamento como forma de “representar condições” para os indivíduos “interessados, que não pensam sem motivo”. BENJAMIN, Walter. *O teatro épico*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e poética. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

esclarecendo que Osman trabalhava com “tableaux de gesto aperspectivístico em *Nove, Novena*”<sup>42</sup>:

“Sua montagem de imagens sobrepostas atravessa as molduras das formas visíveis para apreender as legíveis e, mais que isso, penetra o ilusionismo do olhar maquínico ao desconstruí-lo, entendendo a ‘perspectiva’ como um enfoque do passado que se faz presente, em um ‘tempo-agora’ revolucionário. Desvendando a estética totalitária de um subtexto invisível, recalcado, porém, mais do que nunca presente em todo o olhar midiático que perpassa nosso cotidiano cultural de massa”.

Esse olhar maquínico, inorgânico e distanciado nos faz perder a perspectiva comum que foca um “ponto de vista” único, e o que Lins faz é ampliar esta visão até que existam muitos pontos de vista: vários, múltiplos e por isto mesmo, plural. Seguindo o pensamento de Anatol Rosenfeld, agora em outro estudo<sup>43</sup> onde analisa as diferentes formas de perspectiva demonstrando que na pintura o ser humano é reduzido (no cubismo por exemplo), até a sua distorção ou falsificação no surrealismo. “A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do absoluto”.<sup>44</sup> É desta visão antropocêntrica de mundo que Lins recua para mostrar que a ilusão de estarmos num mundo absoluto é divergente da realidade. A modernidade nos mostra que esta unidade não existe, os fragmentos são uma forma concreta deste absoluto destruído. A perspectiva de tempo e espaço são formas subjetivas da nossa consciência.

Osman sempre teve afinidades com a arte românica, medieval, e talvez possa ter buscado na arte desta época também esta ausência de perspectiva. Como nos lembra Rosenfeld:

“É evidente que a visão perspectivica seria impossível na Idade Média. Como a terra é imóvel, fixa no centro do mundo, assim o homem tem uma posição fixa *no* mundo e não uma posição *em* face dele. A ordem depende da mente divina e não da humana. Não

---

<sup>42</sup> ANDRADE, Ana Luiza. *Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*. In: *O sopro na Argila*. Org. Hugo Almeida. São Paulo: Nankin, 2004. p. 108-110.

<sup>43</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 77-78

<sup>44</sup> Idem, p. 77-78.

cabe ao homem projetar a partir de si um mundo de cuja ordem divina ele faz parte integral, que ele apenas apreende (em parte) e cuja constituição não depende das formas subjetivas da sua consciência. No momento em que a Terra começa a mover-se, essa ordem parece fadada à dissolução”<sup>45</sup>.

A Terra começou a mover-se mas Lins não esqueceu que esta ordem “divina” não pode ser vista de um só ponto, como se o movimento estivesse estancado. Ao contrário disto, sua caneta desliza sobre fatos, situações e pessoas da mesma forma que uma câmera cinematográfica percorre caminhos inusitados, de um personagem a outro, passando de mão em mão a filmagem da cena, para em alguns momentos devolve-la ao “diretor” e outra vez voltar aos coadjuvantes. O movimento da Terra fez com que a perspectiva também tomasse uma posição móvel para Osman, ou seria melhor dizermos que ela se ampliou até o ponto em que não podemos mais definí-la? O abandono da perspectiva tenta aproximar o sujeito do mundo, dos objetos, das coisas. A ruptura entre o “eu” e o “outro”, entre as coisas e os indivíduos, entre um mundo exterior e nós mesmos pode acarretar o abandono da perspectiva. Assim como o espaço, o tempo também sofre modificações:

“À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro”<sup>46</sup>

Em “Noivado”, temos a visão de Giselda, de Mendonça, e ainda um “nós” indefinido, entremeados de parágrafos descritivos de insetos, que tanto pode ser entendido como uma “voz” do Mendonça, como também o olhar maquínico perscrutando um mundo microcósmino, subterrâneo, invisível como teias de insetos que tecem o texto. Uma câmera que pula de um olhar a outro, da distância à aproximação, movimenta-se circularmente, entre as idades de Mendonça, sobre as fotos de Giselda, e nos detalhes-insetos que arabescamente emolduram a narrativa, e que aos poucos vão tomando conta do espaço narrativo limitados ao espaço do livro, mas libertos de seus parênteses iniciais. É como se a

---

<sup>45</sup> Idem, p. 78.

<sup>46</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto: ensaios*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973. p. 80.

narrativa fosse se ampliando, num jogo de espelhos, onde o espaço e o tempo se apresentam simultaneamente numa explosão de imagens que se multiplicam, presente e passado refletidos num único instante. Portanto, a câmara fotográfica se move como a da filmagem, e esta se aproxima, ironicamente, da visão flutuante e aperspectivística, medieval.

“A perspectiva desaparece porque não há mais nenhum mundo exterior a projetar, uma vez que o próprio fluxo psíquico, englobando o mundo, se espraia sobre o plano da tela. (...) Se a perspectiva é expressão de uma relação entre dois pólos, sendo um o homem e outro o mundo projetado, dá-se agora uma ruptura completa. Um dos pólos é eliminado e com isso desaparece a perspectiva. Num caso, resta só fluxo da vida psíquica que absorveu totalmente o mundo (seria o caso de Kandinski e dos seus seguidores); noutra caso, resta só o mundo, reduzido a estruturas geométricas em equilíbrio que, por sua vez, absorvem o homem (seria o caso de Mondrian e dos seus seguidores). Em ambos os casos, suprime-se a distância entre o homem e o mundo, e com isso a perspectiva. O abandono da perspectiva mostra ser a expressão do anseio de superar a distância entre indivíduo e mundo; distância de que a perspectiva se torna a expressão decisiva do momento em que o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e ‘ilusionista’”<sup>47</sup>

Essa visão osmaniana é reflexo da ânsia em abolir a distância entre o indivíduo e o mundo que o cerca; favorece aquilo que Osman expressa como sendo “o diálogo com as coisas”<sup>48</sup>, função primordial do escritor. O mundo fragmentado exige que nosso olhar seja oblíquo, plural. A proliferação do personagem Mendonça em “Noivado” nos coloca frente a frente com esta pluralidade de “eus”, cópias, reproduções, a sucessão de suas diversas idades, num único momento, em explosão, gerando um movimento divergente, para fora.

---

<sup>47</sup> Idem, p. 87-88.

Outra questão que destacamos em “Noivado” é a narração como constituição do sujeito. Em *História e Narração em Walter Benjamin*<sup>49</sup>, Jeanne Marie Gagnebin aborda alguns ensaios benjaminianos, e questiona a necessidade da narração ou a incapacidade de se narrar. Fazendo um paralelo com o texto de Osman Lins, percebemos que a perspectiva da personagem Giselda se fixa na rememoração (narrativa proustiana), enquanto Mendonça possui semelhança com a narrativa kafkiana. No texto de Jeanne Marie Gagnebin lemos:

“O ensaio sobre ‘O Narrador’ (...) é uma nova tentativa de pensar juntos, de um lado o fim da experiência e das narrativas tradicionais, de outro a possibilidade de uma forma narrativa diferente das baseadas na prioridade do Erlebnis, qual o romance clássico que consagra a solidão do autor, do herói e do leitor, ou qual a informação jornalística, falsamente coletiva, que reduz as longínquas distâncias temporais e espaciais à exigüidade da ‘novidade’. Enquanto ‘Experiência e Pobreza’ descrevia primeiro o esfacelamento da narração tradicional numa multiplicidade de narrativas independentes, ao mesmo tempo objetivas e irreverentes, ‘O Narrador’ coloca alguns marcos tímidos para definir uma atividade narrativa que saberia rememorar e recolher o passado – esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal, aquilo que Lyotard chamará de as grandes narrativas legitimantes”<sup>50</sup>

Walter Benjamin não esgota o assunto nestes dois ensaios citados, e mesmo em duas correntes aparentemente divergentes, demonstra pontos essenciais, tomando como exemplo a obra proustiana por um lado (O Narrador) e kafkiana (Experiência e Pobreza). O primeiro seria “o cantor da memória e do passado reencontrados”<sup>51</sup>; o segundo seria aquele que demonstra a impossibilidade de passar a experiência através de textos, provérbios, narração; o indivíduo que se esgota em si mesmo. No caso osmaniano, Giselda, a proustiana, é a que possui “o desejo de conservar, de resguardar, de salvar o passado do

---

<sup>48</sup> LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins. P. 262.

<sup>49</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

<sup>50</sup> Idem, p. 62.

<sup>51</sup> Idem, p. 71.

esquecimento”<sup>52</sup>; Mendonça, perdido em seus próprios pensamentos, nos dá a medida kafkiana da incapacidade de resolver qualquer coisa que seja:

“Não a superação do nada por um qualquer ‘conteúdo’ positivo, mas sim a persistente demora ‘no avesso desse nada’, eis o que a obra de Kafka observa e, igualmente, exige de seus leitores. A ‘redenção’ está a esse preço”<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Idem, p. 71.

<sup>53</sup> Idem, p. 68.

### 3. Ato fotográfico: um gesto alegórico

*“Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem”*

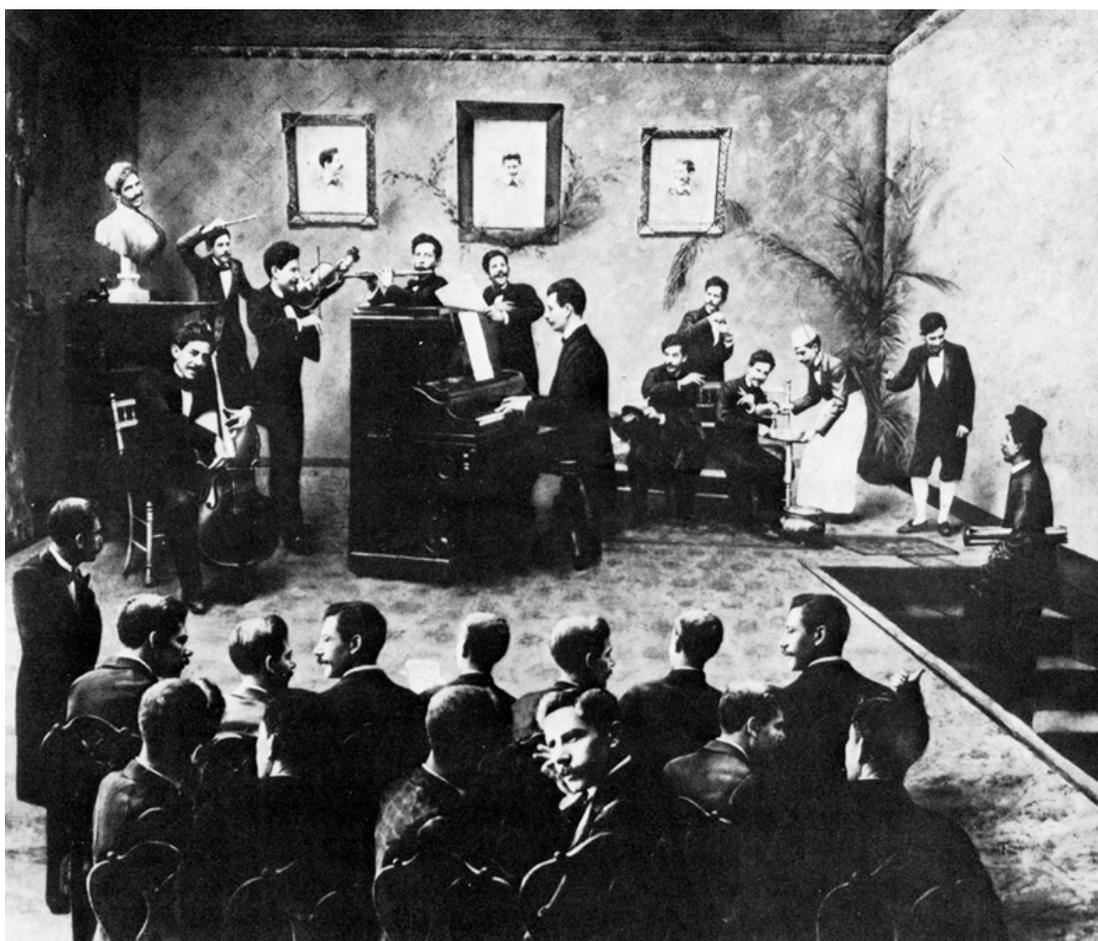
*“Para que um pedaço do passado possa ser tocado pela realidade presente, não deve existir  
continuidade entre eles”*

*“As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”.*  
(Walter Benjamin)

Aproveitando essa visão plana dos personagens retratados em diversas épocas, como se fossem retábulos fotográficos (como no caso da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”), juntamos as “teias” entre palavra e imagem com a já referida fotografia de Valério Vieira, por justamente representar os inícios de uma visão crítica da técnica da reprodutibilidade na modernidade. Apresenta, além disso, pontos de contato de leitura e interpretação estética aos visuais osmanianos. A forma inovadora e a técnica utilizada em favor da arte fotográfica faz desta obra um objeto de suma importância para os movimentos modernos que se iniciaram no país.<sup>54</sup> Reproduzimos aqui a fotografia:

---

<sup>54</sup> O professor Dr. Rubens Fernandes Junior (Dr. Em Comunicação e semiótica; Crítico de fotografia), em ensaio publicado na Revista da FACOM (n.10., 2002- Revista da FAAP) afirma que existe uma deficiência de estudos voltados para os artistas das “rupturas mais significativas que detonaram um olhar moderno sobre a produção técnica imagética do período (moderno)”.



1 Os trinta valérios, 1901 - Fotografia P&B - 40x50cm

O uso de formas alegóricas de representação combinado com as novas técnicas fotográficas fazem parte do trabalho deste artista, numa estética de caráter “teatral-ilusionista”<sup>55</sup>. A montagem desta estética é essencialmente alegórica e, coincidentemente, a obra osmaniana serve-se, muitas vezes, da alegoria<sup>56</sup>, tendo infinitos significados. A alegoria procede como uma morte do sentido antigo, como nos explica Sergio Paulo Rouanet, na apresentação da *Origem do Drama Barroco Alemão*<sup>57</sup>:

“Mas a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o seu princípio estruturador. Para que um objeto se

<sup>55</sup> No mesmo ensaio da referida revista; outros aspectos, como as fotografias de Mario de Andrade, um dos únicos modernistas a dar atenção às novas tecnologias, também é discutida, bem como as fotomontagens de Jorge de Lima.

<sup>56</sup> Essencial o estudo de Walter Benjamin *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, que nos coloca a questão da alegoria.

<sup>57</sup> BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado. O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquarterado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria”.

58

Assim, o ato fotográfico também mata o que foi fotografado, arranca o objeto do mundo em que vive, fixando-o na imagem silenciosa. A morte do momento (assim como a morte do indivíduo único que nos mostra Valério com suas auto-reproduções) nos transporta para um tempo único, o tempo do negativo, em sua fixidez passada. Baudrillard nos lembra que:

“ A fotografia não é uma imagem em tempo real. Ela conserva o momento do negativo, a suspensão do negativo, essa ligeira deslocação que permite à imagem existir, antes que o mundo, ou o objeto, desapareçam na imagem – o que não poderiam fazer na imagem de síntese, onde o real já desapareceu. A fotografia preserva o momento da desapareição, e portanto o encanto do real como de uma vida anterior.

A silêncio da fotografia. (...) Silêncio da imagem que prescindir (ou deveria prescindir!) de qualquer comentário. Mas também silêncio do objeto, que ela arranca ao contexto tonitruante do mundo real. Quaisquer que sejam a violência, a velocidade, o ruído, que a rodeiam, a fotografia devolve o objeto à imobilidade e ao silêncio. Em plena turbulência, ela recria o equivalente do deserto, da imobilidade fenomenal.”<sup>59</sup>

Na mudez da foto, o esvaziamento do contexto em que determinado objeto, pessoa ou fato foi retirado, nos conduz para uma realidade diversa, isolando apenas um de nossos

---

<sup>58</sup> Idem, p. 40.

sentidos: a visão. Não percebemos cheiros, ruídos, tato ou gosto, *do que foi fotografado*. Mesmo nos transportando imaginariamente para “dentro” da fotografia, não tomamos contato com *aquela* realidade: criamos um mundo à parte, uma realidade paralela à que está na reprodução. Assim também na literatura: nossa leitura cria o mundo descrito, de acordo com nossas percepções, nossas experiências anteriores, e a imagem existe. César Guimarães nos explica que:

“ A imagem construída pela narrativa, entretanto, não encontra seu lugar junto às figuras da retórica e nem junto aos chamados ‘signos narrativos’ tal como concebidos pela Narratologia, orientada pelos métodos e modelos lingüístico-estruturais. O conjunto de enunciados que formam uma imagem, é, antes, um bloco de sensações, perceptos, afectos, paisagens e rostos, visões e devires. No trabalho da arte ou da literatura – escrevem Deleuze e Guattari – o que se conserva não é o material – seja o signo lingüístico, a pedra ou a cor -, o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. O que é próprio da arte é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro”<sup>60</sup>

Desta forma é que esses estados interagem e formam esse mundo paralelo. Ainda:

“Assim como no cinema, na literatura a noite também cai: em torno do livro do leitor, e daquele que escreve: por um breve momento, o mundo se apaga, enquanto o olhar dirige-se para o corpo negro das letras. Logo em seguida, porém, um outro mundo visível emerge do texto, mas não sob a forma daquele cone de luz que se abre na sala de cinema. Como o formigamento de um pensamento, aproximando-se pouco a pouco, os signos, os sintagmas, as linhas por elas formadas vão se compondo lentamente, até dar lugar à imagem”.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> BAUDRILLARD, Jean. *O crime Perfeito*. Trad. Silvana Rodrigues Lopes. Lisboa: Relógio d’água, 1996. p. 118.

<sup>60</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. p. 63.

<sup>61</sup> Idem, ps. 81-82.

A imagem alegórica, presente tanto em Valério Vieira como em Osman, visível e legível nos remetem à questão da memória, pois é fator essencial na construção da imagem. Como nos lembra a leitura benjaminiana de Susan Buck-Morss:

“O caso do ponderador é aquele do homem que já tinha a resolução para os grandes problemas, mas que os esqueceu. E agora ele pondera, não tanto sobre a coisa como sobre sua meditação passada a respeito dela. O pensamento do ponderador fica, deste modo, no signo da lembrança. Ponderador e alegorista emergem de *um* pedaço de madeira.

A memória do ponderador governa a desordenada massa de conhecimento morto. O conhecimento humano é para ela como um trabalho combinatório, em um sentido muito particular: como o amontoamento de peças arbitrariamente cortadas, com as quais se pode armar um quebra-cabeças. (...) O alegorista busca aqui e ali nas caóticas profundidades que seu conhecimento coloca à sua disposição, toma um elemento, coloca-o ao lado de outro, e vê se combinam: aquele significado com esta imagem, ou esta imagem com aquele significado. O resultado nunca se pode predizer, porque não há mediação natural entre ambos”<sup>62</sup>

Esta mediação entre imagem e significado de peças fragmentadas, buscadas na memória, pressupondo o esquecimento anterior, é o passado resgatado no presente, não através de um continuum de história, pois partimos do pressuposto que há a descontinuidade de momentos, mas somente através de uma lógica não linear, visual:

“Benjamin ao menos estava convencido de uma coisa: o que era necessário não era uma lógica linear, mas uma lógica visual: os conceitos deviam ser construídos em imagens, segundo os princípios cognitivos da montagem. Os objetos do século XIX deviam se tornar visíveis enquanto origens do presente, ao mesmo tempo em que toda a suposição de progresso deveria ser escrupulosamente rejeitada: ‘Para que um pedaço do passado possa

---

<sup>62</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: ed. UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 288. Citação de Walter Benjamin.

ser tocado pela realidade presente, não deve existir continuidade entre eles'. Benjamin comenta: 'A construção pressupõe destruição'. Os objetos históricos se constituem primeiro ao serem 'detonados' para 'fora do continuum histórico'. Possuem uma 'estrutura monadológica' em que 'todas as forças e interesses da história entram, em escala reduzida'. 'A verdade (...) está ligada a um núcleo temporal que se aloja tanto no que se conhece como em quem conhece'. Em uma constelação cheia de tensões com o presente, esse 'núcleo temporal' se torna politicamente carregado, dialeticamente polarizado, como 'um campo de forças em que se desdobra o conflito entre a história prévia e a história posterior'".<sup>63</sup>

Nesse momento descontínuo, passado apartado de qualquer ligação com o presente, é que podemos analisar obras que retornam, no nosso caso: "Os trinta valérios" e "Noivado". No caso da fotografia de Valério Vieira, a auto-reprodução de seu retrato nos mostra a explosão da própria imagem, num tempo que não apresenta a sucessão de instantes, mas a simultaneidade de ações: valério tocando piano, na platéia, como maitre, estátua, enfim: cena montada nos mostrando que o indivíduo já não é mais único, mas multidão: *trinta valérios!* O fotógrafo brasileiro brinca com a questão da reprodução, tanto no sentido em que a técnica fotográfica dispõe, mas também no sentido em que há uma massa de sujeitos cada vez menos distintos entre si (que seguem, como a moda, um sentido padronizador). A proliferação de Valérios, como a de Mendonças, parece não ter outro fim senão o de uma repetição infundável: "O modo alegórico permite a Benjamin tornar a experiência de um mundo em fragmentos visivelmente palpável, onde o passar do tempo não significa progresso, mas desintegração"<sup>64</sup>. O título da obra de Valério nos mostra a falta de um nome próprio<sup>65</sup>: são trinta valérios e nada mais; ao mesmo tempo, remete ao próprio autor; ao mostrar um valério como número, como uma identidade coletiva, também aponta para a equivalência geral da moeda em que se baseia o valor de troca e ao fazê-lo, ainda se protege na multidão indiferenciada, tendo um único rosto – onde as diferenças

---

<sup>63</sup> Idem, p. 264

<sup>64</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: ed. UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 41.

<sup>65</sup> Sobre o nome, Luigi Pirandello nos diz: "Se o nome é a coisa, se o nome é em nós o conceito de toda coisa situada fora de nós, e se sem nome não se tem o conceito e a coisa permanece em nós como cega, não distinta e não definida, pois bem, este que levei entre os homens, cada um o grave, epígrafe funerária, na frente daquela imagem com a qual apareci diante dele e não fale mais nisso"

desaparecem – desintegração. Esta se combina à falta de alternativa kafkiana, à impossibilidade de narrar.

Se a fotografia guarda em si, não o que lá esteve, mas o que lá não está mais, a busca do negativo e não do positivo é o que nos interessa. A imagem da ausência, da ruína, deve ser decifrada, revelada. Com o trinômio tese/antítese/síntese, focalizamos nosso estudo da fotografia: positivo/negativo/revelação. A síntese pode ser entendida como um resumo, imagem que concentra em si todo potencial; mas síntese em alguns casos, como processo de sintetizar, operação artificial, química, operações de reunião de substâncias simples para formação de compostos, mais complexos. Diferentes modos de pensar a fotografia são propostos por alguns estudiosos. Em *Sobre a fotografia*, Susan Sontag nos lembra:

“Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto ao poder. Supõe-se que uma queda primordial e malvista, hoje em dia – na -alienação, a saber, acostumar as pessoas a resumir o mundo na forma de palavras impressas, tenha engendrado aquele excedente de energia fáustica e de dano psíquico necessário para construir as modernas sociedades inorgânicas”<sup>66</sup>.

Se fotografar é apropriar-se de algo já existente, a fotomontagem é trabalhar isto, modificando a “realidade” visual. Assim também a escritura “apropria-se” da linguagem, modificando-a de acordo com o seu próprio olhar e sentir.

As imagens fotografadas miniaturizam a realidade, são pedaços de um tempo e um lugar, eternizadas num papel. “As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas e adulteradas”<sup>67</sup>. O lúdico, o brincar com a realidade, modificando o que se vê e o que se fotografou, interfere num caráter essencial da fotografia: a verdade daquilo que é estampado. A imagem cria um mundo paralelo, a imaginação está solta, sobrepondo-se ao que seria “real”.

Se a fotografia pressupõe que aquilo que foi fotografado realmente existiu, na montagem, os pedaços de realidade criam reproduções deste mesmo mundo com a presença do ilógico e do racional. “Num mundo regido por imagens fotográficas, todas as

---

<sup>66</sup> SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p.14

<sup>67</sup> Idem, p. 15.

margens (‘enquadramento’) parecem arbitrárias”<sup>68</sup>. Tudo pode ser desarticulado, separado, posto em frações que unindo-se de outro modo, criam uma outra realidade. “Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência”<sup>69</sup>. Breton já aludia à escrita automática (processo que os surrealistas se utilizavam para atingir um “outro” mundo) como “uma verdadeira fotografia do pensamento”<sup>70</sup>, como se não houvesse distorção do pensamento, manipulação das idéias: a escrita como o exato momento em que a câmera fotográfica é acionada, clicando a imagem da forma que se apresenta.

A presentificação que Anatol Rosenfeld coloca como sendo um dos fatores que faz da narrativa osmaniana algo plano coincide com os aspectos que faz da fotografia algo mais próximo do mundo, pois o presente é fato que remete ao materialismo, é o visível. Annateresa Fabris explica que na fotografia “O artista, o homem, renuncia a si mesmo, transforma-se num instrumento, achata-se num espelho, e sua característica principal é ser perfeitamente uniforme e receber um belo acabamento prateado”<sup>71</sup>. Ainda “o *duplo da realidade* parece tornar-se mais importante do que a própria realidade, pois permite a fuga, a seleção, a auto-satisfação, a *montagem* de um mundo na medida de cada indivíduo”<sup>72</sup>. Valério Vieira, de forma criativa, reproduz a si próprio neste “duplo da realidade”. Mas se a fotografia nos remete à materialidade de algo que existiu no momento em que foi fotografado, a fotomontagem nos conduz ao mundo ilusório, da colagem de fragmentos de algo conhecido, não só duplicando a realidade, mas mostrando-a, múltipla, como na alegoria.

Se lembrarmos do ensaio de Benjamin, sobre a obra de arte na modernidade, podemos afirmar que a questão da autenticidade e da perda da aura da obra de arte na era da reprodutibilidade é discutida, mas outro fator que interessa a Benjamin são as novas estéticas nascidas desta *technik*, a tecnologia criando novas concepções.<sup>73</sup> Esta *technik* é utilizada por Valério Vieira em prol de uma criação artística nova, numa época em que a fotografia dava seus primeiros passos no país. No texto *O inconsciente ótico do*

---

<sup>68</sup> Idem, p. 33.

<sup>69</sup> Idem, p. 26.

<sup>70</sup> Idem, p.82.

<sup>71</sup> FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ª ed. São Paulo: Edusp, 1998.p.193.

<sup>72</sup> Idem, p. 55-56.

<sup>73</sup> Como nos lembra Susan Buck-Morss, Benjamin pede à arte uma tarefa mais difícil, “qual seja, desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas”. BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. In: Revista Travessia – Revista de Literatura n. 33 (UFSC), ago-dez, 1996, p. 12.

*modernismo*<sup>74</sup> o professor Raúl Antelo nos remete a algumas questões que se relacionam com este trabalho:

“Mas é, de fato, Walter Benjamin, em 1931, quem estipula teoricamente que, através da fotografia, descobrimos a existência de um inconsciente ótico, assim como nos deparamos com o inconsciente por meio da psicanálise. Primeiro em Walter Benjamin, logo em Drummond de Andrade, reaparece, pois, o conceito de Valéry de que, sempre iminente, a fotografia frustra o encontro e se revela como pura distância”<sup>75</sup>.

O inconsciente ótico revelado através da fotografia. A anestesia moderna, revelada através das diversas práticas e da falta da experiência. A obra de arte como restauradora da perceptibilidade. A questão da “reprodutibilidade” dentro do que pode ser reproduzido (livro *versus* fotografia) – em personagens desdobrados. Nesse ponto, a divisão do trabalho após a Revolução Industrial pode ser demonstrada. Na foto de Valério Vieira ele se desdobra, como um ator, em diversos papéis, em diversas funções. Benjamin diferencia imagem de reprodução, a saber:

“E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único”<sup>76</sup>

Em “Noivado” descobrimos a visão que Mendonça tem de si próprio, ligação intrínseca entre imagem e reprodução:

---

<sup>74</sup> ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004. p. 31

<sup>75</sup> Obra citada, p. 19.

<sup>76</sup> BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996. P. 101.

“Se casássemos, levaria para a nova casa todos os retratos que ornamentam a sala, registrando as modificações de seu rosto, a duração e o fim de suas ânsias. Como poderia viver em meio a essa profusão de olhos, penteados, sorrisos e bijuterias, eu que sou propenso à unidade, fazendo tudo para manter-me íntegro, dentro do presente, sem extraviar-me no passado e sem admitir que invasores de outro tempo me perturbem a rigorosa inteireza do que desejaria ser ou sou?”<sup>77</sup>

Ao traçar uma leitura de imagem, na obra fotográfica intitulada “Os trinta Valérios”, do fotógrafo brasileiro Valério Vieira, em contrapontos entre linguagem escrita (de Osman Lins) e linguagem-imagem <sup>78</sup>(Valério Vieira), e as técnicas artesanal (a narrativa em questão, como sendo fruto de trabalho meticuloso, bem como a fotomontagem) e a industrial (o livro como objeto que pode ser reproduzido, e a fotografia que também pode ser copiada), chega-se às “novas técnicas” produtoras de arte:

“As imagens dialéticas são descritas por Benjamin através de metáforas modernas: o ‘flash relâmpago de luz’ cognitiva que proporcionam é como a iluminação de um foco fotográfico; as imagens elas mesmas – ‘a dialética em repouso’ – são como disparos de uma câmara, que se ‘revelam’ no tempo, como em um quarto escuro:

‘o passado deixou imagens de si em textos literários que são comparáveis àqueles cuja luz se imprime em uma placa fotossensível. Só o futuro possui reveladores ativos o suficiente para trazer estas placas perfeitamente para fora’”<sup>79</sup>

Como nos lembra Kafka, “*o que é positivo está dado, é então preciso descobrir o negativo*”, a luz que recorta as trevas, imprimindo a imagem por desvendar, revelando as diferentes sombras e iluminações das obras. Quanto mais imagens mortas, cegas, nos

---

<sup>77</sup> LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Cia das Letras, ps. 152-153.

<sup>78</sup> Benjamin em sua *Pequena história da fotografia* mostra a importância da fotografia surrealista: “Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destaque verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica”.

rodearem, mais é obscurecido o nosso poder de ver o “invisível” das coisas, pela saturação do concreto, do realismo, sem deixar espaço para o sutil movimento entre as distâncias. Godard por exemplo, insistia na idéia de que o visual contemporâneo é cada vez mais clichê e o mundo das imagens nos dá cada vez menos a ver, o olhar torna-se vidente, pois se torna capaz de apreender o invisível das coisas.

“Os trinta valérios” também nos desperta para a questão do trabalho na era industrial. O ser que, cada vez mais, é muitos seres. Só que esta multiplicidade de atividades não fornece experiência, pois o trabalho é uma “resposta condicionada”, “um treinamento mecânico”, “destreza repetitiva”<sup>80</sup> e não exige uma memória por ser apenas um repetir sem fim. Este Valério se dividindo em tantas funções exercidas na cena, teria semelhança com as personagens de Kafka quando elas se repetem em sua própria falta de potência. A fotografia retém um momento, um instante que morre. Aqui, Valério brinca e provoca com a construção de uma “outra” realidade, lembrando quando Benjamin cita Brecht, sobre esta outra realidade:

“uma fotografia das fábricas não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo – não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado”<sup>81</sup>.

E é isto que Valério faz com essa montagem: fabrica uma imagem para questionar sobre nossa “realidade”. Nós nos multiplicamos em muitos papéis, em muitas funções, pois exercemos séries diferentes de atividades em nosso cotidiano moderno. Ele é fragmentado como os valérios em uma mesma foto. Por um lado, o espaço da fotografia se expande através da montagem dos diversos valérios. Por outro lado, o tempo se torna simultâneo segundo o instantâneo da fotografia, o que se consegue artificialmente, através da montagem. Assim como Mendonça é reproduzido na palavra-imagem das fotos, Valério se multiplica, proliferando-se a si próprio na imagética de sua obra. Valério trabalha nesta fotomontagem com o pitoresco, o surreal, a ilusão, anti-naturalista. Nas narrativas de Lins

---

<sup>79</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 298.

<sup>80</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica...* Florianópolis: Editora da UFSC, Revista Travessia, n. 33. p. 23.

<sup>81</sup> No estudo *Pequena história da fotografia*. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

também entramos em contato com o ilusionismo das imagens, e num movimento aperspectívico de explosão de fotos, o autor efetua um processo de desterritorialização dos sentidos, deixando o leitor aberto a uma reterritorialização desperta. A proliferação em Osman pode ser entendida nas suas refuncionalizações nas palavras de Ana Luiza Andrade:

“De fato, é precisamente o sentido benjaminiano e heterodoxo que caracteriza esta dialética do olhar de onde coincidentemente emerge a estética de Osman Lins, como em uma dobra sensorial que fica exatamente na fina linha entre desterritorialização e reterritorialização dos sentidos. Assim entende-se como, ao reciclar-se enquanto autor-produtor, tanto na escolha de seu material gestual como na de seus meios de produção, Osman Lins se prolifera e se renova em suas funções, ao efetivar a passagem de um meio de produção mecânico a um inorgânico e vice-versa”<sup>82</sup>

Se o *Angelus Novus* de Klee, que Benjamin via como a imagem da modernidade, no lugar de um mensageiro benéfico, aparece como o *Hermes* ameaçador, que traz a destruição, ao se transformar no anagrama de *Agesilaus Santander*<sup>83</sup>, representaria a condição do intelectual na modernidade, podemos afirmar que o “progresso” deve ser utilizado a favor da arte, adaptado às necessidades do artista, esta “passagem” de um a outro meio de produção.

---

<sup>82</sup> No ensaio *Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*. P. 83. Constante na obra *O sopro na Argila*, organizado por Hugo Almeida. São Paulo: Nankin, 2004.

<sup>83</sup> Mito pessoal de Walter Benjamin, explicado como “Der Angelus Satanás”, aquele que era o mais belo dos anjos e que depois da rebelião foi transformado em Satã, o anjo dos oprimidos, mas também associado a destruição e ao mal.



2 *Angelus Novus*, 1920. - Paul Klee.

A fotografia conseguiu de forma eficaz o que os surrealistas buscavam: o encontro fortuito de objetos que saíam de suas “reais” posições. A justaposição de imagens, os recortes, as colagens, criavam uma realidade surreal. A máquina fotográfica perscrutava as cidades, as pessoas, num voyeurismo maquínico. O olhar orgânico vê, mas não retém em sua retina a imagem captada. Por outro lado, o olhar mecânico registra no papel aquilo que “viu”, e resgata da morte o que caminha para a destruição. A ruína é captada, antes da sua total decomposição, uma memória duplicada, guardada, reproduzida, mostrada e não apenas descrita.

Para se entender bem a montagem fotográfica faz-se necessário um breve histórico da fotografia. Segundo Philippe Dubois<sup>84</sup> a fotografia passou por três períodos distintos. Num primeiro momento a fotografia possuía um discurso da mimesis, agia como “espelho do real”. No segundo período (chamado pelo autor de “o discurso do código e da desconstrução”), a arte fotográfica adquiriu um caráter de transformação da realidade. E por último, e o que mais nos interessa, a fotografia como “vestígio”, no discurso do índice e da referência. Depois que a fotografia como espelho do real foi colocada em discussão, várias outras questões adquiriram grande importância. A transformação, a leitura das imagens:

“Mostrei uma série de fotografias a Kafka e disse-lhe gracejando: ‘Por mais ou menos duas coroas, podemos fotografar-nos de todos os ângulos. É o *conhece-te-a-ti-mesmo* automático!’ . ‘Quer dizer, o *engana-te-a-ti-mesmo* automático’, replicou Kafka com um ligeiro sorriso. Protestei: ‘Que diz? A máquina não pode mentir!’ Kafka inclinou a cabeça sobre o seu ombro: ‘Quem disse?’ A fotografia

---

<sup>84</sup> DUBOIS, Philippe Dubois. *O acto fotográfico*. Lisboa: Veja, 1984.

concentra o olhar sobre o superficial. Ela obscurece assim a vida secreta, que brilha através dos contornos das coisas num jogo de sombra e luz. Mesmo com a ajuda das lentes mais potentes, isso não pode captar. É preciso aproximarmo-nos interiormente, com passo de lobo...’<sup>85</sup>

E nesse passo de lobo, a fotografia de “espelho do real” acaba por se transformar em “vestígio do real”. O processo fotográfico, em sua química luminosa, é um vestígio, como uma cicatriz, a marca deixada por esses passos sorrateiros, porque o que foi fotografado esteve *realmente ali*, num instante que já se foi e nunca voltará. A emanção do referente, através de uma *grafia de luz* escreve sua imagem num momento efêmero que adquire um *continuum*, uma sobrevida, impressa sobre um papel sensível. Assim como Duchamp buscava a experiência do tempo, através da poeira depositada sobre os objetos, Benjamin encontrava nas ruínas o passado inacabado, a fotografia tem em seus cristais de prata, o vestígio de algo que se foi. Dubois nos lembra de uma metáfora muito bem pensada:

“(…)talvez um dos processos mais próximos da fotografia seja o bronzeamento dos corpos, essa exposição da pele (superfície pelo menos tão sensível quanto a emulsão: uma questão de película) à ação dos raios solares que aí vêm depositar a sua dolorosa impressão, profunda, sombreada, por vezes suave, em certos sítios da anatomia do corpo, em zonas brancas, virgens, vestígios em negativo de alguma coisa que já lá esteve e se interpôs na exposição”<sup>86</sup>

Quanto à sobreposição podemos ainda lembrar dos fotogramas, onde o objeto é colocado diretamente sobre o papel, deixando sua marca em negativo (o que faz do fotograma algo não reproduzível), é uma verdadeira “impressão luminosa por contacto”<sup>87</sup>, o que adquire proximidade física sem a preocupação ou busca da semelhança. O surrealista Man Ray fez muitas experiências neste campo, chamando-as inclusive de Rayografias numa alusão ao seu nome. Talbot, ainda em 1834 criou fotogramas de folhas de árvores.

---

<sup>85</sup> Citado por Dubois, conversa entre Janouch e Kafka. P. 38. DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Veja.

<sup>86</sup> DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Veja. P. 55.

<sup>87</sup> Idem, p. 65.

De modo singular, Barthes em *A câmara clara* nos indica alguns pontos importantes quanto à reprodutibilidade técnica:

“O que a fotografia reproduz ao infinito só teve lugar uma vez: ela repete mecanicamente o que já nunca poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento nunca se ultrapassa em direção a outra coisa: ela reconduz sempre o corpus de que eu tenho necessidade ao corpo que eu vejo; ela é o particular absoluto, a contingência soberana, o tal (tal fotografia, e não a fotografia), em suma, a ocasião, o encontro, o real, na sua expressão infatigável”<sup>88</sup>

Estas questões, abordadas também por Barthes e por Susan Sontag, além de Dubois, nos mostram que há divergências sobre o entendimento da fotografia. Kafka possui visão bem diversa, como já demonstramos. Roland Barthes aqui afirma que a fotografia é o “particular absoluto”, mas entendemos que ela pode remeter a outra imagem que não a si mesma, pois as sombras também cabem no nosso olhar.

A reprodutibilidade da imagem parte de um negativo único, assim como é único o momento da fotografia. Valério em seus trinta retratos brinca com a questão: naquilo que pode ser reproduzido (a fotografia) reproduz seu rosto (algo que é único)<sup>89</sup>. E nesse ponto de um aqui ( a fotografia impressa) e o lá (momento captado), esse meio sugere uma passagem: os *deslocamentos* de tempo, a distância necessária para a leitura da imagem. A tecnologia como passagem, como acreditava Benjamin. Ele ressalta que a arte tem a tarefa de nos tirar da anestesia moderna, trazendo-nos para uma sinestesia, transformando a percepção em experiência, buscando a memória sensorial, do passado, para restituir a cognição de nossos sentidos. Ainda referindo-nos à discussão entre Janouch e Kafka:

“Janouch dizia a Kafka que a ‘condição prévia para imagem é a visão’. Kafka sorria e respondia: ‘fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos’.”<sup>90</sup>. É no silêncio da escrita e no apagamento da imagem que Osman e Valério nos fazem fechar os olhos para abrí-los despertos da alienação. A

---

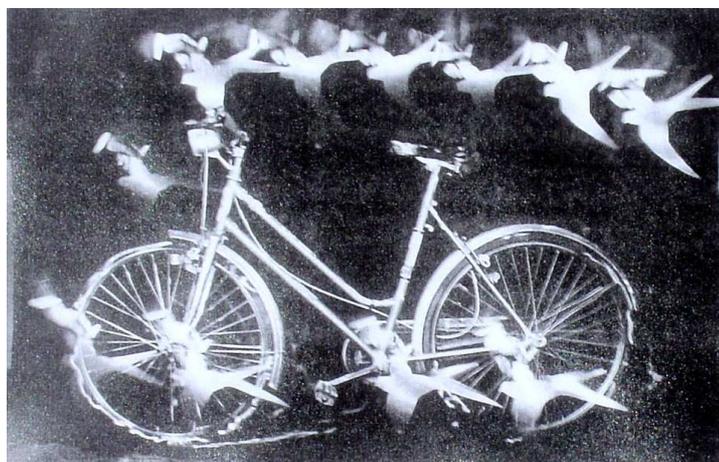
<sup>88</sup> DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Veja. P. 66-67

<sup>89</sup> “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único”. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 170.

<sup>90</sup> DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Veja. p. 66-67.

fotografia constitui um meio moderno de aproximar o que está longe. A reprodução, a cópia, o negativo que se faz múltiplo ao se revelar nos remete à perda da aura que já referimos em Benjamin. Mas o rosto único fotografado não busca esta mesma aura perdida? O Mendonça aos dezessete anos, o que Giselda acreditava que ainda possuía vida, também não nos leva à busca de uma origem, a do que Mendonça que ficou no passado? Se os começos jazem nas sombras, esta origem está encoberta em névoa. O gesto que irá tirar esta origem de seu repouso pode ser um único instante de luz, fugaz, mas que nos revela uma parte até então desconhecida: o passado em ruínas, desconstruído, e que buscamos em sua poeira, montá-lo, reconstruí-lo, tirá-lo da sombra em que descansa. A origem como “algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”<sup>91</sup>

“Fecho os olhos e recordo os alegres rumores cuja volta esperei em vão ao longo destes anos, sinetas de colégio, guizos, maracás, sons de brinquedo de corda, balanço de criança rangendo compassadamente em sombreados galhos de mangueira”.<sup>92</sup>



3 Fotos de Evgen  
Bavcar ("O ponto  
zero da fotografia")

<sup>91</sup> Citação de Walter Benjamin. In: BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do olhar*. Trad Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: ed. UFMG; Chapecó:ed. Argos, 2002.p. 30.

<sup>92</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 169.

### 3.1. Montagem: Imagem/palavra



4 Figura diluviana fisiomitológica. Max Ernst e Hans Arp, 1920.

*“Quando for chegado o tempo, quero falar com toda a franqueza de que seja capaz.  
Ciência, arte e filosofia crescem agora tão juntos dentro de mim, que em todo caso parirei  
centauros”  
(Nietzsche)*

O trabalho de montagem de Valério Vieira nos remete às produções dadaístas e surrealistas, na idéia de “confrontar um mundo doido com a sua própria imagem”, imagética esta, presente na modernidade, como em obras dos alemães Raoul Hausmann e John Heartfield, ou ainda nas colagens de Arp e Max Ernst. Contra a anestesia visual, muitos artistas destes movimentos se mobilizaram, e podemos citar, apenas como exemplo algumas palavras de Duchamp em 1961 sobre seus *readymades*:

“ Uma coisa que gostaria de deixar clara é que a escolha destes ‘readymades’ nunca foi ditada por deleite estético. Esta escolha foi baseada numa reação à indiferença visual combinada ao mesmo tempo a uma total ausência de bom e mau gosto... na verdade, uma anestesia completa (...) Como os tubos de tinta usados por um artista são produtos fabricados e prontos, temos que concluir que todas as pinturas no mundo são ‘readymades aided’ e também trabalhos de montagem”.

Este trabalho de montagem se estende também para a literatura. Como exemplo disso podemos citar o extenso poema *Invenção de Orfeu*, do poeta Jorge de Lima, que utilizando-se de diversos fragmentos, cria uma obra de beleza rara na poesia brasileira. Nesta obra, podemos relacionar a técnica utilizada pelo poeta (o recorte, a colagem), ainda mais considerando-se o fato de que Jorge de Lima, juntamente com Murilo Mendes, em 1943 lança um álbum intitulado “ A pintura em pânico”, onde podemos ver diversas fotomontagens feitas pelo artista. Em comentário à *Invenção*, o amigo Murilo Mendes afirma:

“ O texto de *Invenção de Orfeu*, quando publicado, desnorteará certamente a crítica. Imagine-se o menino Lautréamont a se nutrir nos alentados peitos das musas de Dante, Camões e Góngora! Quero acentuar que o processo gerador deste livro é o da fotomontagem, isto é, o recorte e cruzamento de idéias, palavras, imagens, alegorias, sensações, operando-se ainda a redução ou o aumento superlativo das categorias de tempo e espaço”<sup>93</sup>.

Mário de Andrade, quatro anos antes da publicação de *A pintura em pânico*(1943), já havia comentado algumas das obras de Jorge de Lima e Murilo. A criação das imagens justapostas em planos primários e secundários, muitas vezes desproporcionais em seus tamanhos, são colocadas, mesmo em formas díspares com elementos heterogêneos, com a intenção da leitura da obra e não pela beleza do conjunto. As artimanhas utilizadas nos remetem a um caleidoscópio ilusionista de sensações e visões, algo próximo às experiências “visionárias” dos profetas, das viagens das drogas ou das criações surrealistas.

Anteriormente a esta obra, Murilo Mendes havia publicado em 1936-1937 *A poesia em pânico* que trazia na capa de sua primeira edição, uma fotomontagem do amigo Jorge de Lima. Mario de Andrade, explicou que o procedimento de fotomontagem:

“Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras e reorganiza-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar”<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> LIMA, Jorge. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 291.

<sup>94</sup> ANDRADE, Mario. *Fantasia de um poeta*. In: PAULINO, Ana Maria (org.). *O poeta Insólito*. São Paulo: Edusp, 1987. p. 09.

E Murilo Mendes:

“Seus elementos de organização são pobres e simples: figuras recortadas de velhas revistas, gravuras imprestáveis; uma tesoura e goma arábica”<sup>95</sup>

As múltiplas possibilidades do processo de recortar e colar imagens, criam uma nova realidade, uma super-realidade, elementos heterogêneos que confundem os sentidos, e, entre os choques, surge uma nova percepção. Marx Ernst definia a colagem como: “(...)a exploração do encontro fortuito de duas realidades distintas em um plano não pertinente (...) ou, para usar um termo mais curto, a cultura dos efeitos de um estranhamento sistemático”<sup>96</sup>

E é nesse estranhamento que através do choque do desconhecido, o torpor do rotineiro é quebrado. No *Manifesto do Surrealismo (1924)*, Breton nos lembra:

“Se num cacho de uvas não há duas iguais, por que tenho eu de descrever uma uva baseando-me em outra, em todas as outras, ou supor que ela se presta a ser comida? A mania incurável que consiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, só serve de entorpecer os sentidos”<sup>97</sup>

Um pouco mais adiante:

“ A própria experiência, escusa acrescentar, passou a ter seus limites estabelecidos. Ela se move para lá e para cá dentro de uma jaula, de onde é cada vez mais difícil faze-la sair. Também ela se funda na utilidade imediata e é guardada pelo senso comum.”<sup>98</sup>

Muitos dos componentes do movimento surrealista, dentre eles Salvador Dalí, divergiam de Breton em alguns aspectos, e cortaram os laços, desenvolvendo suas próprias técnicas. Nos interessa particularmente as obras de Dalí, pois tanto em suas pinturas como em outras áreas, os elementos heterogêneos, escatológicos, provocam o choque necessário

---

<sup>95</sup> LIMA, Jorge. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943. Nota de Murilo Mendes.

<sup>96</sup> ERNST, Max. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970. p. 253-254.

<sup>97</sup> BRETON, Andre. *Manifestos do Surrealimos*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 22.

<sup>98</sup> Idem, p. 23.

para que a experiência saia de sua jaula e percorra outros caminhos. Muitos quadros de Dalí parecem justapor imagens, como numa colagem, desdobrando seus significados, numa sensação de sonho. As imagens duplas que emergem de uma imagem primeira, reforçam as múltiplas possibilidades da dita “realidade”.



5 *Naturaleza muerta viviente*, 1956 - Salvador Dalí.

Nesta reprodução de *Naturaleza muerta viviente* (1956) vemos frutas, objetos, pássaro, todos flutuando sobre uma mesa. Dalí brincava com a gravidade, como se objetos no espaço não dependessem das leis impostas pela física, e, nesse espaço próprio, seus objetos se tornam seres vivos:

“O objeto é um ser vivo já que abarca energia e a irradia; está vivo devido a densidade da matéria que o compõe. Cada um dos meus ‘motivos’ é um mineral que toma parte do pulso do mundo e uma coisa viva de urânio... Eu afirmo que o céu se encontra dentro do peito dos homens de fé, porque minha mística não é somente religiosa, mas nuclear e alucinógena (...)”<sup>99</sup>

<sup>99</sup> NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí*. Paris: Taschen, 2002. p. 80-81.

Seu método paranóico-crítico consistia em materializar imagens de modo irracional, processo espontâneo de conhecimento através de uma “loucura” escondida na própria sociedade que a dissimula, e que permanece inconsciente de sua própria insanidade<sup>100</sup>.

Quanto às fotomontagens de Jorge de Lima, deparamo-nos com algumas facetas deste movimento surrealista nas imagens apresentadas pelo poeta. Reproduzimos duas:



6 Fotomontagens de Jorge de Lima (org. 1947)

Na primeira, a mulher com cabeça de macaca, vestida com casaco de pele e segurando um cigarro, nos mostra essa mistura do ser primata e da sociedade consumista. Na segunda, a “mulher-escafandro” carregando uma cabeça, nos conduz para um mundo de profundidades marítimas, cabeça outra vez substituída. Esta última nos lembra o próprio Dalí que apareceu vestido com um escafandro, talvez para demonstrar também este mundo habitado por seres que nadam num mar de inconsciência.

Muitas vezes nossos sentidos se confundem ou entram em experiências diversas das que comumente são percebidas, como em um olhar visionário:

“O olhar visionário é pois uma experiência que resulta do apagamento da visão habitual (o excesso que acompanha a falta de visão comum), e que fala por enigmas. Além de ver o indizível, ou de cifrar o invisível, o visionário se depara com um indivisível: a visão excede o foco e os limites do ego (se se pode dizer assim), e o sujeito se vê tomado, possuído e intensivamente superado pela própria força da visão. O peso da história entra em suspensão mas

<sup>100</sup> Sobre o método paranóico-crítico: *Aspects phénoménologiques de la méthode paranôaque-critique*. In:

em incontrolável agitação; o Começo e o Fim, que de hábito ficam entre parênteses, esquecidos na vida normal, querem incorporar-se ao presente. O tempo é tumulto, tempestade, agitação das potências, habitado em regime de urgência por nada menos do que a vida, a morte e o renascimento cósmicos. A visão da história social é vazada e varrida pela visão de ciclos maiores que ela”<sup>101</sup>

E nesta dissociação de tempo e espaço contínuos, podemos vislumbrar além do excesso de imagens que a modernidade nos impõe, o invisível, o que fica nas entrelinhas, nos espaços menos povoados, desenvolvendo nossa percepção para um cotidiano desconhecido, que se manifesta por enigmas:

“A fenda na visão alimenta a possibilidade, ou o desejo, de que se mostre aquilo que se esconde no visível, de que se veja a pura presença. Assim como contém a sua vertiginosa e inacessível gênese, o instante projeta também a sua escatologia, o seu apocalipse”<sup>102</sup>

Esta fenda na visão cria um olhar diferente: a forma de ver o mundo difere, nos arrancando da anestesia a que estamos imersos.

“Falando do Surrealismo, e identificando nele um tipo de olhar que sonda o *impenetrável no cotidiano, e o cotidiano no impenetrável*, Benjamin localizou a pedra-de-toque do visionarismo moderno. Postulou além do mais a idéia de que a transformação revolucionária da realidade estaria a depender de uma profunda interpenetração do espaço físico e imagístico (isto é, do desencadeamento das tensões acumuladas entre a organização material da sociedade e a ordem do imaginário coletivo, de cuja reverberação poderiam saltar descargas revolucionárias). Tal interpenetração potencialmente explosiva entre a natureza transformada pela técnica e o imaginário social seria dada a

---

DALÍ, Salvador. *Oui 2*. Paris: Denoel/Gonthier, 1971. P. 131.

<sup>101</sup> WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Cia das Letras, 1988. ps. 283-300.

<sup>102</sup> Idem, p. 286.

conhecer, ou a entrever antecipatoriamente, pelo viés da *iluminação profana*”<sup>103</sup>

Esta iluminação profana conduz a uma pré-imagem, reflexo de um olhar oblíquo da realidade circundante, para ser transformada numa imagem revolucionária, capaz de captar o passado no presente, revelando-se futuro. O que existe, como fotografia, deixa de existir, para ser interpretado como algo que ainda será. O objeto morre, para transformar-se em outro, desmembrado de seu contexto de tempo e espaço, tornando-se um novo objeto, com características de um momento descontínuo: presente, passado e presente num instante relâmpago. Uma das formas para arrancar o objeto de seu contexto, é a fotomontagem.

“Para Walter Benjamin, a técnica de montagem tinha ‘direitos especiais, talvez mesmo totais’ como uma forma progressista, porque ela ‘interrompe o contexto em que se insere’ e assim ‘age contra a ilusão’, e ele intencionava constituí-la em princípio de construção organizador do *Passagen-werk*”<sup>104</sup>

É este contexto interrompido que serve para contrapor ilusão e realidade, despertando nossos sentidos anestesiados. Como a interrupção fotográfica congela o momento, no cinema as montagens se seguem, produzindo momento. Os estudos do cineasta russo Serguei Eisenstein, que se dedicaram ao desenvolvimento de uma teoria da montagem, como sendo a justaposição de elementos descontínuos, heterogêneos, visando à produção de significados, nos fornecem material para o desenvolvimento deste tema. A montagem traz consigo a colagem, a saber:

*“Espécie de gênero de montagem, caracterizada pela apresentação de elementos estranhos a ele, os quais, embora assimilados ao contexto, não perdem os contornos originais dentro do organismo em que se viram de repente introduzidos”*<sup>105</sup>. No que se refere à literatura, a montagem pode ser vista como a incorporação de outros textos, uma justaposição de fragmentos na narrativa, numa simultaneidade de ação. De acordo com Eisenstein, parte-se

---

<sup>103</sup> Idem, p. 287.

<sup>104</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: ed. UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 97.

<sup>105</sup> NETTO, Modesto C. *Metáfora e Montagem (um estudo sobre a poesia de Georg Trakl)*. São Paulo: Perspectiva, 1974.p. 101.

“da concepção de uma ‘montagem de atrações’ – termo que conforme explica, é metade industrial (montar) e metade *music hall* (atração) e que visa caracterizar o método básico de uma produção teatral revolucionária, para chegar finalmente, ao entendimento da montagem como uma atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar – diferente da lógica comum (...) Nela (montagem) podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da estética moderna: o fragmento, unidade material de que se vale a composição e a produção de significados, chamados por Eisenstein de ‘terceiro termo’, circunstância que aproxima o processo da montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção ‘alógica’ de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente”<sup>106</sup>

Em *The pillow book*<sup>107</sup>, filme que faz uma homenagem às técnicas desenvolvidas por Eisenstein, vemos a história de Nagiko, que a cada aniversário escuta a história que o pai lhe conta sobre a criação do homem: modelo de barro, onde o criador, se aprovou o ser, assina nas costas sua obra. Partimos para além da história, onde Nagiko busca em seus amantes a figura do pai, que escreva em seu corpo, a pele como o papel, a figura do criador. Ou além ainda: quando se transforma não mais em papel para ser escrita, mas também a caneta que começa a escrever em seus amantes. Existe uma infinidade de símbolos e significados neste filme de Greenaway, mas o que buscamos é sua relação com a sobreposição de imagens, e o corpo como matéria-prima da escrita.

*Quando Deus criou o primeiro modelo em barro de um ser humano,  
Ele pintou os olhos...  
os lábios...  
e o sexo.*

---

<sup>106</sup> Idem, p. 103-104.

*Depois, Ele pintou o nome de cada pessoa...  
para que o dono jamais o esquecesse.  
Se Deus aprovou Sua criação...  
Ele trouxe à vida do modelo de barro pintado...  
Assinando Seu próprio nome.<sup>108</sup>*

O diretor se serve de imagens em preto-e-branco, e coloridas que se alternam simultaneamente na tela, em tamanhos diferenciados, para mostrar o tempo presente e passado, miniaturizando e aumentando suas dimensões conforme a cena que seleciona para ser a principal naquele momento. As técnicas industriais em contraposição às artesanais também são bastante demonstradas no filme: o livro feito manualmente, a escrita feita em cada corpo. Por outro lado, a câmera que focaliza os personagens, os recortes feitos e montados na seqüência dos treze livros vão sendo mostrados no decorrer do filme. Questões como “quem são os pais do livro?”, “onde estaria o livro antes de nascer?” são abordadas nas muitas seqüências.

Em *Avalovara*<sup>109</sup>, Lins nos mostra Abel que busca em suas três mulheres, Cecília, Roos e a que não tem nome, mas é representada por um símbolo, uma linguagem própria a cada uma delas. O que vemos é o corpo como espaço a ser escrito, como página a ser preenchida. “Os corpos convertem-se em espaços passíveis de se escrever uma linguagem, a linguagem de um conhecimento amoroso que eleva o homem e o põe diante de suas potências, poetiza-o”<sup>110</sup>. E mais adiante, citando *Avalovara*: “Perfeita em sua nudez é a folha de papel ainda não escrita. As palavras com que a escureço não restringem ou diminuem sua perfeição. Assim, também, os adereços que trazes em teu colo, em tuas orelhas, em teus dedos, em teus pulsos: nuvens na altura, palavras na alvura”<sup>111</sup>.

---

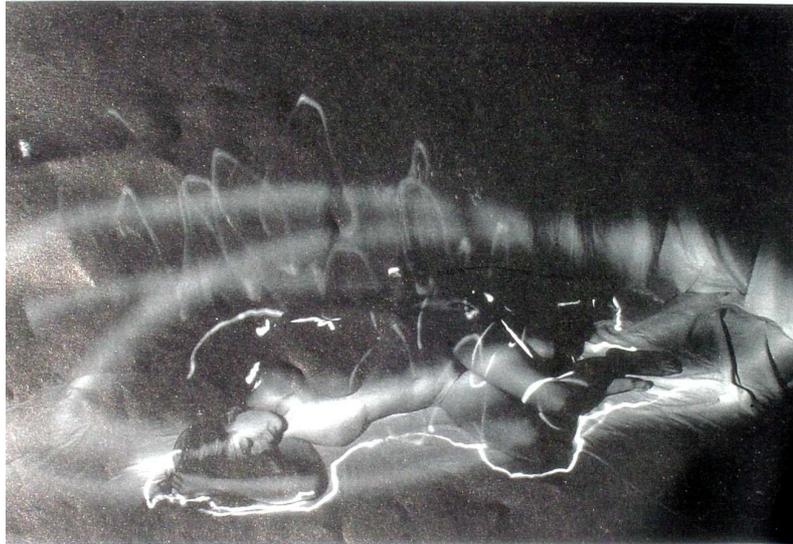
<sup>107</sup> *The pillow book*(1995). Direção: Peter Greenaway. Origem: França/Holanda/Reino Unido. Gênero: Drama. Duração: 126minutos. Elenco principal: Barbara Lott, Ewan MacGregor, Hideko Yoshida, Ken Ogata, Vivian Wu, Yoshi Oida, Yutaka Honda.

<sup>108</sup> Texto citado em *The Pillow book*.

<sup>109</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

<sup>110</sup> ANDRADE, Fábio. *Do amor e da poesia em Avalovara*. In: Vitral ao Sol. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004. p. 43

<sup>111</sup> Idem, p. 43



7 Fotos de Evgen Bavcar ("O ponto zero da fotografia")

*Mamilos parecem botões feitos de osso;  
Um dorso do pé é como um livro meio aberto;  
Um umbigo como o interior de uma concha;  
Uma barriga como um pires virado para cima;  
Um pênis como uma lesma-do-mar  
ou um pepino em conserva:  
um instrumento de escrever nada especial.<sup>112</sup>*



8 Cena do filme *The Pillow Book*, de Peter Greenaway.

Em *The Pillow book* também os amantes se escrevem mutuamente, corpos à espera de palavras a desenhá-los. Mas Lins nos coloca o corpo-palavra à espera do corpo-que-lê. Como já comentamos anteriormente, a fotografia pode ser comparada ao bronzamento dos corpos, uma exposição ao sol, que deixa suas marcas. No filme de Greenaway, o que

---

<sup>112</sup> Trecho do filme *The Pillow book*.

vemos na tela são as sobreposições, tanto da escrita nos corpos, como nas várias imagens que se alternam num fluxo acelerado visualmente, mas que imprime ao filme um movimento lento e contemplativo. Em *Avalovara* a página é marcada pelas palavras, e os corpos que ali conhecemos são fragmentos de linguagem, letras que contornam o ato amoroso, erótico entre Abel e suas mulheres, na busca da origem, a mulher que não tem nome, que é escrita por ele e que, da mesma forma, o escreve. Olgária Mattos nos lembra:

“Tal é o corpo – substância das coisas materiais. A extensão é algo ‘infinitamente divisível’, não é constituída de elementos simples (átomos), não contém nenhum vazio, é homogênea, é contínua. A matéria cartesiana – como o próprio corpo – é um conceito, é a extensão perfeitamente transparente ao pensamento geométrico-algébrico, para o qual não há incógnita nem mistério, porque o desconhecido se resolve na dimensão do já conhecido. (...) É o corpo cartesianamente concebido, isto é, recusado, encapsulado, que permanece presente no pensamento moderno: ele é a enigmática confusão do passado, a confusão da cidade mal construída, da infância ignorante e cega, de tudo o que nos vem ‘por trás’, de ‘antes’. A confusão, o preconceito é o outro nome para se dizer a matéria dentro do pensamento.”<sup>113</sup>

Esse corpo confuso, enigmático em suas origens também se estende à obra osmaniana, esse corpo em busca de nome, assim como a personagem Nagiko do filme busca a assinatura do seu criador, que lhe aprove a criação, e esse “por trás”, esse “antes”, o passado que repousa na sombra, ilumina-se através das leituras que fazemos dele, no momento presente, instante que relampeia e nos cega, mas que depois se condensa em imagem de palavra fixada, revelada.

Contra a alienação dos corpos e sentidos, pode-se explicar a relevância de um estudo destas duas linguagens relacionadas: de um lado a narrativa “Noivado”, de outro, a fotografia de Valério Vieira, que para os moldes da época foi inovador e provocador<sup>114</sup>. Uma estética modernista de instantâneos fotográficos em Osman e Valério lembram o

---

<sup>113</sup> MATOS, Olgária. *Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. In: *O desejo*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 289.

<sup>114</sup> No ensaio do Dr. Rubens Fernandes Junior: “Apesar de termos iniciado o séc. XX com a desconcertante obra de Valério Vieira, podemos verificar que, depois das primeiras décadas, apesar do contínuo avanço das técnicas e dos materiais disponíveis no mercado, a fotografia retrocedeu em termos de conquistas estéticas”. Revista Facom, n10, 2º semestre, 2002.

poema modernista de Mário de Andrade, a respeito de um sujeito multiplicado: “Eu sou trezentos”.<sup>115</sup> Neste emerge a possibilidade de identidades diversas em uma modernidade fragmentária, dando lugar à proliferação das imagens exercendo diversas funções (como se pode ver em Valério Vieira), enquanto a repetição de uma mesma identidade (Giselda não consegue ver o seu “outro” em Mendonça, cuja imagem de repetição é a de funcionário como de um homem-inseto) pode estagnar relações e contaminá-las, destruí-las. Daí haver uma duplicidade tanto na fragmentação como na multiplicidade, em ambos os artistas. Para relembrarmos, citamos um trecho do poema de Mario:

“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,  
as sensações renascem de si mesmas sem repouso,  
oh espelhos!, oh pirineus!, oh caiçaras!  
Si um deus morrer, irei ao Piauí buscar outro!  
(...)  
Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,  
Mas um dia afinal eu toparei comigo...  
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,  
Só o esquecimento é que condensa,  
E então minha alma servirá de abrigo”<sup>116</sup>.

O poeta multifacetado nos mostra o ser que se prolifera, como também o fazem Osman Lins e Valério Vieira. Mas enquanto o poema de Mário celebra a infinita abertura da proliferação de “eus”, Mendonça, o personagem nada mais é do que uma repetição de si mesmo, nada tendo de existência única, pois ele pode ser visto como uma limitação de si mesmo que a reprodução faz com a obra de arte (a extinção da aparição única, a autenticidade como nos lembra Benjamin), o que aqui se dá com o próprio sujeito. Mendonça, como tantos na sociedade atual, é apenas mais um número, um sujeito-objeto repetido, como em Kafka. Valério também apresenta estas características na sua fotografia, mas acrescenta ainda a questão do que pode ser reproduzido (a fotografia) e ele próprio repetido. Pode-se dizer que enquanto a reprodutibilidade técnica é celebrada entre os modernistas de uma maneira geral, em Valério e Osman, ela tem dois lados: o criativo e o crítico, o construtivo e destrutivo.

---

<sup>115</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. “Paulicéia desvairada” In: Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio, BH/RJ: Villa Rica, 1993.

<sup>116</sup> Na obra já citada.

Nas produções surrealistas, René Magritte é conhecido por suas montagens, utilizando elementos contrastantes, “desencadeando assim um choque que abala a mente tirando-a da sua apatia e convidando a pensar”<sup>117</sup>,

“Magritte apresenta o corpo como uma multiplicidade abalada, fragmentária e fragmentada, como um puzzle feito de peças que não se encaixam, como um campo de variações possíveis, como o lugar em que as forças mais díspares da natureza, sensações que são heterogêneas e mutáveis, se encontram – e muitas vezes se ignoram. Procura não tanto a harmonia íntima ou a unidade do corpo como a possibilidade que a arte apresenta de questionar a coesão do corpo”<sup>118</sup>

Este questionamento se faz presente também nas obras de Osman e Valério, quanto à multiplicidade do homem moderno, da realidade que se apresenta reproduzida, da mesma forma que os corpos de Magritte. Ressaltamos a importância de duas obras de Magritte para nosso trabalho: *Golconda (1953)* e *O mês da Vindima(1959)*. Em ambos temos uma multiplicidade de homens anônimos, vestidos sempre da mesma forma (chapéu coco):

“Magritte joga com o conceito de multiplicar figuras idênticas, a fim de demonstrar que a identidade social das pessoas não pode aspirar a um fundamento sólido”<sup>119</sup> e “é a vingança da poesia sobre o poder da tecnologia cega, a vingança do pensamento filosófico, do questionamento, do pensamento aberto, em contraste com as certezas e dogmas, de qualquer tendência, firmemente estabelecidos”.<sup>120</sup>

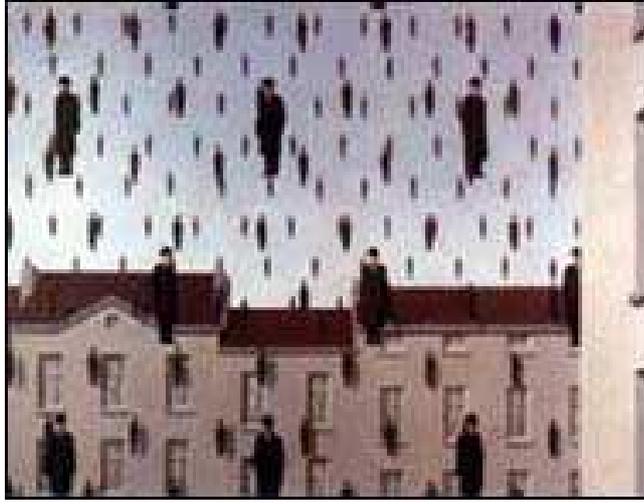
---

<sup>117</sup> PAQUET, Marcel. *René Magritte – o pensamento tornado visível*. Trad. Lucília Filipe. Lisboa: Taschen, 26.p. 15.

<sup>118</sup> Idem, ps. 51-52.

<sup>119</sup> Idem. P. 80.

<sup>120</sup> Idem, p. 80.



9 *Goloconda, 1953* - René Magritte.



10 *O mês da vindima, 1959* - René Magritte.

“Os trinta Valérios” também nos remete a essa multiplicação de indivíduos, bem como o(s) Mendonça(s) de Osman. Semelhante à multidão kafkiana de seres anônimos, o conto “O Homem da multidão”<sup>121</sup> de Poe, apresenta a questão da perda de identidade dos homens urbanos na modernidade. Aí, um homem observa os transeuntes de uma cidade em ebulição e se sente atraído por um indivíduo em especial, depois de ver diversas pessoas, classificando-as por seus trejeitos. Mas este velho de sessenta anos por quem se interessou possuía “um semblante que de imediato se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiosincrasia de sua expressão. Nunca vira coisa alguma que se assemelhasse, nem de longe. Lembro-me bem de que meu primeiro pensamento, ao vê-lo, foi o de que,

---

<sup>121</sup> POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

tivesse-o conhecido Retzsch, e não haveria de querer outro modelo para as suas encarnações pictóricas do Demônio”<sup>122</sup>

O conto todo se passa na perseguição que o observador faz ao referido velho, que caminha por muitas ruas, sempre de encontro à multidão da cidade. Desenvolve-se então, uma paranóia quanto ao anonimato que a multidão impõe aos indivíduos, e que dentre muitos iguais, um se sobrepõe por apresentar algum diferencial. A sensação que temos ao ler o conto é que o observador que persegue o velho, acaba por ser perseguido pelo mesmo, numa narrativa circular que se expande e volta a fechar-se sobre si mesma. Ao final, vemos o observador abandonar o velho nos seus trajetos, por perceber que não poderá descobrir nada a respeito dele. “ ‘Este velho’ , disse comigo, por fim, ‘é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o *homem da multidão*. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o *Hortulus animae*, e talvez seja uma das mercês de Deus que ‘ es lässt sich nich lesen’ ”<sup>123</sup>

Assim se encerra o conto, e a citação germânica também é a frase inicial da narrativa, que traduz-se por *não se deixar ler*. Esse homem da multidão que não se deixa ler, que está fechado sobre si mesmo, anônimo, se assemelha aos quadros de Magritte com suas multidões de homens-chapéu-coco, com os Mendonças em série, e com os trinta valérios, os personagens de Kafka. As multidões invadem o espaço, se multiplicam, são lidas com a tessitura de outros tantos pensamentos, com as sensações que nos causam por serem tão fortemente presentes no nosso cotidiano moderno. Elas são precursoras da massa atual, moldada pela cultura de consumo.

No estudo do *Passagen-Werk* de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss nos lembra que:

“As imagens não são impressões objetivas. Os fenômenos – edifícios, gestos humanos, arranjos espaciais – são ‘lidos’ como uma linguagem na qual uma verdade historicamente transitória (e a verdade de uma transitoriedade histórica) se expressa concretamente, e a formação social da cidade torna-se legível dentro da experiência percebida”<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Idem, p. 134.

<sup>123</sup> Idem, p. 138.

<sup>124</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do Olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: UFMG, 2002. P. 53.

As imagens, tanto de Valério Vieira quanto da narrativa de Osman também reforçam expressões objetivas que devem ser desvendadas pelo leitor. Baudelaire já afirmava que a modernidade se constituía de duas partes inseparáveis: o transitório, o efêmero e a outra, o eterno:

“Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? A coup sûr. Cet homme, tel que je l’ai dépeint, ce solitaire doué d’une imagination active, toujours voyageant à travers le grand desert d’hommes, a un but plus élevé que celui d’un pur flâneur, un but plus general, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la modernité; car il ne se presente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée em question. Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire”<sup>125</sup>

Dentro da técnica de fotomontagem, buscamos a transitoriedade dos fragmentos dispostos de modo a formar uma realidade diversa daquela que vemos, o significado que ela assume depois de composta: o passado revelado pelo presente, o distanciamento necessário para o entendimento da obra, tanto fotográfica, como literária.

O conceito de que nos utilizamos para definir a fotomontagem:

“Termo genericamente empregado para designar a associação de duas ou mais imagens, ou fragmentos de imagens, com o propósito de gerar uma nova imagem. São diversos os processos capazes de gerar imagens desta forma. O mais simples deles é a colagem, que consiste na elaboração de uma composição tomando por base imagens positivas sobre o papel, que podem ser apresentadas diretamente desta forma, como o fizeram os artistas dadaístas e surrealistas, ou ser reproduzida para gerar um negativo a partir do qual se produzirão ampliações. Uma variante desse sistema, empregando originais em transparência, é o sanduíche de negativos ou de diapositivos, que agrega duas ou mais imagens para produzir uma terceira que pode ser simplesmente projetada, como no caso dos slides, ou empregada para gerar ampliações sobre papel, no caso dos negativos. Outra possibilidade é a de ampliar partes de negativos diferentes sobre um mesmo papel fotográfico, gerando

assim uma imagem composta que era reproduzida a seguir para gerar um negativo que possibilitava a obtenção ulterior e mais fácil do mesmo efeito. Existe uma variante do processo de fotomontagem que pode ser executada diretamente na própria câmara: a dupla exposição – ou mesmo múltipla exposição – de um mesmo negativo no momento de tomada da fotografia. Hoje em dia, com a introdução dos computadores e dos scanners, a adição de duas ou mais imagens para a produção de uma imagem final tornou-se muito mais fácil e precisa”.<sup>126</sup>

Se atualmente a técnica de montar imagens tornou-se facilmente difundida, no século XIX ela era inovadora e feita de forma artesanal, e Valério Vieira produziu essa multiplicidade de auto-retratos para questionar e provocar. O foco de uma câmera fotográfica destaca pedaços de vida, de imagens, que nos chegam em fragmentos. É no ato de recortar e colar que construímos um novo texto, uma nova leitura, um outro olhar. O texto, na limitação de suas páginas, explode em significados: para Giselda apreendemos suas imagens como num álbum, recortes de lembranças, montando um passado: montagem, memória. Mendonça se reproduz, se multiplica, sem reminiscências do que se foi: sua imagem é que se prolifera, como um negativo exposto por diversas vezes, atravessado por épocas diferentes, revelando à noiva outras idades, outros tempos. O fio condutor da narrativa é a montagem de peças soltas, encaixadas por um e outro, mas de forma dispersa, porque os diálogos são fragmentos díspares.

Podemos comparar a fotomontagem com o trabalho de *patchwork*

“com seu pedaço por pedaço, seus acréscimos de tecido sucessivos e infinitos”, onde “não há centro”, e “é uma coleção amorfa de pedaços justapostos, cuja junção pode ser feita de infinitas maneiras: (...)o patchwork é literalmente uma espaço riemaniano, ou melhor, o inverso”, ainda “o espaço liso do patchwork mostra bastante bem que o liso não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço amorfo, informal, e que prefigura o op’art”<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l’art*. Paris: Hermann, 1968, p. 131.

<sup>126</sup> Pedro Vasquez, no site do Itaú Cultural, sítio este, onde podemos encontrar vasta quantidade de ensaios e estudos sobre a fotografia no século XIX, dificilmente encontramos editados, principalmente sobre Valério Vieira. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>

<sup>127</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. “O liso e o estriado” In: *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: ed. 34, 1997.p. 182.

Deleuze e Guattari analisam neste texto citado o espaço liso e o estriado. Como exemplo do liso, nos colocam o *patchwork*, que cria através de seus pedaços disformes, um espaço nômade, que “dispõe sempre de uma potência de desterritorialização superior ao estriado”<sup>128</sup>. O espaço nômade, liso, se converte em determinadas situações, em espaço sedentário, estriado, e vice-versa. Como afirmou Baudrillard a respeito da fotografia, o objeto arrancado de seu contexto nos transporta para um deserto, espaço liso por natureza, mas o processo inverso também pode ser feito: numa fotomontagem, pedaços, fragmentos são juntados para darem forma a um espaço estriado. O *patchwork*, nascido da construção de restos e sobras, retalhos justapostos, pode ser modelo para espaços outros. Deleuze nos mostra que as cidades (espaços estriados) são constituídas de espaços nômades, como as favelas, restos de tecidos, metais<sup>129</sup>, sobras de uma sociedade de consumo.

“O espaço liso é ocupado por acontecimentos (...). É uma percepção *háptica*, mais do que *óptica*. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas.(...) Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. (...) Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo”.<sup>130</sup>

A intensidade da imagem. A justaposição das formas sobrepostas. O personagem construído de materiais heterogêneos: Mendonça: “ (...) aflitos com o estorvo de suas almas de serragem, de colheres dobradas, de facas cegas, comportas e alçapões”<sup>131</sup>. Fotomontagem: fragmentos arrancados do mundo, para se agruparem de forma a compor um todo diferente do que suas peças representam. O movimento de estriagem do liso, e alisamento do estriado, é em ambas as direções, constantemente percebido. Tanto a narrativa, quanto a fotografia sofrem estes movimentos. O exemplo dado por Deleuze e Guattari é do “quadro

---

<sup>128</sup> Idem, p. 187.

<sup>129</sup> Idem, p. 188-189.

<sup>130</sup> Idem, p. 185.

<sup>131</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 153.

(que) é feito de perto, mesmo que seja visto de longe”<sup>132</sup>, a visão háptica, mas desterritorializada, porque nunca se está diante de um deserto, nem se está dentro dele, mas sim, nele.<sup>133</sup> Podemos trazer para este espaço a narrativa “Noivado”, pois Osman em seu modelo de escritura compõe mais como arte nômade do que sedentária. Sua visão aperspectívica remete-nos a este movimento de alisamento do espaço estriado. Já nos referimos ao distanciamento do autor, mas apenas como olhar que escreve, pois *estando* na narrativa ele percorre seus personagens, saltando entre um e outro, demarcando as vozes, tanto de Mendonça quanto de Giselda, mas em um movimento de ir-e-vir, onde a perspectiva se perde: “o local já é absoluto”<sup>134</sup>.

“Noivado” nos parece uma narrativa que à primeira vista retrata o espaço estriado, mas a construção dela, de fechada em si mesma, abre-se, distorcendo o movimento central, até não possuir um centro propriamente dito; se expande, se modifica, tornando-se um espaço nômade, em aberto. Como nos mostra Sandra Nitrini:

“(…) o último encontro que atualiza o desejo de romper o noivado, por parte das duas personagens, constitui a ação propriamente dita desta narrativa. Toda a história circundante nada mais é que o objeto periférico da conversa entre os dois juntamente com o relato, feito por Mendonça, sobre o dia da sua aposentadoria e sobre o problema dos insetos que vinham atacando as vidraças do prédio onde trabalhava, e com as evocações de Giselda. Mas a história periférica acaba por espremer num espaço bastante limitado a ação dramática central. Assim, nesta narrativa, um dos fatores que favorecem o predomínio da instância discursiva sobre a história consiste na diluição do evento central que acaba se transformando em periférico. Em contrapartida, os elementos periféricos – relatos, evocações das personagens, trechos dissertativos sobre os insetos – terminam por invadir o texto, ocupando-o em sua maior extensão, e por, conseguinte, diluindo e desdramatizando o principal fio narrativo de ‘Noivado’”<sup>135</sup>.

---

<sup>132</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol.5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 204.

<sup>133</sup> Idem, p. 204.

<sup>134</sup> Idem, p. 205.

<sup>135</sup> NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto – Nove Novena e o Novo Romance*. São Paulo: Ed. Hucitec; Brasília: INL, 1987. p. 79.

O tema central se dilui no decorrer da narrativa, espalhando-se como os insetos que se misturam à história; deseterritorializado, o texto refuncionaliza seus pedaços, personagens, na visão plural osmaniana. A divergência entre as formas de ver o mundo e a situação da relação entre os personagens é colocada através de seus pontos de vista: Giselda com sua memória fotográfica, cataloga fatos e acontecimentos do noivo Mendonça; este, por sua vez, não traz lembranças, apenas reproduções imagéticas, seus duplos, seus múltiplos, recordando apenas da repartição onde trabalhava e o dia de sua aposentadoria. Entretanto, o movimento convergente se dá em relação ao rompimento do noivado: ambos possuem a mesma opinião e vontade: o fim do noivado. Neste caso, “(...) a narrativa é anticonflitiva por excelência (...)”<sup>136</sup> Esses movimentos constantes podem ser vistos em outras narrativas osmanianas, comentaremos alguns pontos que nos interessam.

Em *Nove, Novena*, “Os Confundidos”, trata do diálogo entre um casal, que é marcado pelos travessões textuais: o que distingue um do outro, é apenas um sinal gráfico impresso. Mas no decorrer das páginas, os personagens acabam por se aproximarem tanto em seu dialogar, que acabam se sobrepondo um ao outro, *confundindo-se*, perdendo suas identidades, tanto que o leitor não consegue mais distinguir quem perguntou ou quem respondeu algo. A leitura desta narrativa nos transporta para um negativo fotográfico colocado sobre outro, tornando confusa a distinção entre uma imagem e outra. A fusão dos personagens é gradualmente percebida no texto, até sua total desaparecimento. Os limites dos recortes são apagados e na distância que separava um e outro personagem, nos vemos em total confusão de identidades: como uma câmera que chega ao limite do zoom: olhar tão próximo que não distinguimos o que foi focado.

Num estudo sobre a estética canibal e as colagens, Ottinger<sup>137</sup> nos depara com as idéias de Lévi-Strauss sobre o canibalismo, onde o ato de comer um indivíduo de outra tribo, nas culturas antropófagas, nos remete ao ato de inclusão, enquanto que a sociedade atual se embasa na ação de vomitar, ou seja, a exclusão. Os primeiros são os antropófagos e os seguintes, antropêmetros<sup>138</sup>. Distinguem-se por suas ações: a inclusão, ingestão, o comer; e a cisão, a exclusão, o vômito; respectivamente. Nos dois textos de Osman, “Noivado” e “Os Confundidos” nos deparamos com essa classificação. Mendonça, em

---

<sup>136</sup> Idem, p. 80.

<sup>137</sup> OTTINGER, Didier. Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte. Trad. Cláudio Frederico da Silva Ramos. In: Catálogo Bienal de São Paulo.

<sup>138</sup> Antropêmia: do grego émein, vomitar.

“Noivado”, é o ser *cindido*, que se reparte, se divide e multiplica-se; em “Os Confundidos”, a  *fusão*, a assimilação.

O surrealismo adotou a estética antropofágica, onde o sujeito e o objeto confundem-se, se fundem um ao outro. As colagens desenvolvidas por eles fazem parte desta estética. O jogo surrealista do *cadavre exquis*, fundia registros visuais e escritos, imagens e mensagens, e como num banquete tribal, era feito à muitas mãos. Neste estudo de Ottinger, sua principal referência é a obra de Magritte, que, como afirmava Man Ray, era capaz de “pintar colagens à mão”. A colagem nos choca por fundir elementos que já conhecemos mas de forma inusitada, de modo a construir um todo-fragmentado com a intenção de uma leitura do desconhecido. Como Benjamin, podemos ler o cotidiano, o conhecido, mas com olhos que ainda não o haviam visto.

“As metamorfoses pertencem a um mundo marcado por um princípio de continuidade entre as coisas e os seres, entre os seres e o cosmos”<sup>139</sup>, Osman busca no caos o encontro com o cosmos, e no personagem Mendonça vemos a fusão entre ser e objeto, e a cisão do “eu”, proliferando a imagem. Valério também possuía “apetite feroz”<sup>140</sup> e utilizou-se da montagem para questionar a sociedade do século XIX. “A colagem é a forma perfeita da imagem canibal”<sup>141</sup>. E como nos lembra Quierroz-Siquiera sobre Oswald de Andrade e seus companheiros: “ Na transposição poética desse falar cotidiano, ele muitas vezes fizera uso da colagem de materiais disparatados e do contra-senso como técnica de humor, o que aproximava de certos processos dadaístas e surrealistas a construção dos textos de Andrade”<sup>142</sup>. A fotografia de Valério utiliza-se do humor para ironizar as mudanças do século em que viveu. Cada um a seu tempo, Valério e Osman, utilizaram-se das técnicas necessárias para demonstrar como os meios, tanto mecânicos, como artesanais servem à função de revelar o tempo, o espaço, a sociedade em que vivem. Valério inovou com sua fotomontagem. Lins buscou sempre novos caminhos para sua escrita, e ainda no início de sua carreira, no livro *Os Gestos*, nos apresenta o conto “O Vitral”, onde duas técnicas, uma moderna (fotografia) e outra medieval (vital), são refuncionalizadas, demonstrando a consciência do autor quanto à passagem dos meios de produção mecânico ao artesanal e vice-versa.

---

<sup>139</sup> Idem, p. 269.

<sup>140</sup> Idem, p. 266.

<sup>141</sup> Idem, p. 266.

<sup>142</sup> Idem, p. 266.

#### 4. Vitrais e fotografia: luminescências



11 Vitral representando Carlos Magno e seus pares, Catedral de Nossa Sra. de Chartres, França.

*“A extrema beleza pode ser expressa pela extrema feiúra, isto é, de forma negativa” (Areopagita)*

Numa dialética da anagogia, ao ver uma imagem, projetamo-nos em direção ao inverso do que vemos. “Ao invés de lhes afrontar, as alegorias das Escrituras Sagradas honram criaturas celestes, revelando-as por meio de símbolos sensíveis que em nada se parecem com elas”<sup>143</sup>. Novamente a questão do positivo e do negativo, luz e trevas. O vitral na Idade Média podia ser lido, como uma “história em quadrinhos”, pedagogia aplicada àquela época, pois

“A relação do texto com a imagem, explicitada pela iluminura e o vitral, é uma criação medieval que tem prolongamentos inesperados nos emblemas e nos hieróglifos do século XVI”(…)  
“Em todo caso, a invenção da cor, da luz, do macrocosmo e do microcosmo simbólicos é própria da Idade Média”<sup>144</sup>

<sup>143</sup> AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. “A origem divina das imagens”. In: *A pintura – vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) Coord. da trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004. Idem, p. 23.

<sup>144</sup> GROULIER, Jean-François. “A teologia da imagem e o estatuto da pintura”. In: *A pintura – vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) Coord. da trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 14

Osman possuía muitas afinidades com a cultura medieval. Seu interesse pelo vitral, e pela forma de sua composição passaram do âmbito pessoal para sua escritura. A questão da luz na vitralaria é ponto crucial, e para o seu contraponto, a fotografia, literalmente ‘escrita de luz’, como já foi mencionado, na passagem do industrial à artesanaria do vitral. Antes disso, no entanto, é preciso dizer que a falta dos recantos obscuros deixa a realidade despida pelo excesso. O olhar necessita tanto da luz como das trevas, e quando alguma delas se sobrepõe à outra, a visão se torna deficiente. Benjamin reserva em seu estudo das passagens, uma parte para os tipos de iluminação nas cidades. Susan Buck-Morss nos explica que: “Desenvolve aqui a idéia de como a eletricidade, através de um superabundância de luz, produz cegueiras múltiplas e, através do ritmo dos envios das notícias, traz a insanidade”<sup>145</sup> Nisto também concorda o fotógrafo e filósofo Evgen Bavcar<sup>146</sup>:

“Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual mas pressupõe, igualmente, imagem de obscuridade ou das trevas.

É este espaço das trevas que nós encontramos na primeira manhã do mundo, pois Deus povoou estes lugares antes de se dar conta de que a luz era boa. Como nos diz o texto do Gênesis. Os anjos revoltados, e desse modo caídos, regressam às trevas e se tornam em consequência os lucíferos, isto é, os portadores da luz; satãs são exilados nas origens, pois eles não quiseram compreender a bondade da luz. Paradoxalmente, esta danação transforma-se no retorno às primeiras fontes da clareira do mundo, seu berço, situado no obscuro das origens.”<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 366.

<sup>146</sup> Evgen Bavcar nasceu em 1946, na Eslovênia. Aos onze anos de idade perdeu a visão, em dois acidentes consecutivos, nos quais perdeu primeiro a visão de um dos olhos, para somente mais tarde, perder o outro. E nesse espaço de tempo, teve a experiência de uma visão monocular, que após algum tempo foi se perdendo, para transformar-se em cegueira. É fotógrafo e filósofo, além de trabalhar com cinema.

<sup>147</sup> BAVCAR, Evgen. *O ponto zero da fotografia*. Catálogo da exposição de fotos de Bavcar. Rio de Janeiro, 2000. p. 11

Bavcar compõe suas fotografias utilizando-se de suas imagens internas. “Na realidade, eu tentei sobretudo fazer valer uma imagem mental convertendo-se em película”<sup>148</sup>. Como não possui o sentido da visão, ele utiliza-se de outros sentidos para perceber o que está fotografando e depois trabalha com montagens, desenhando com luz o que seus dedos percorreram com o tato<sup>149</sup>. Em outros casos, suas mãos aparecem no registro fotográfico:



12 Fotos de Evgen Bavcar ("O ponto zero da fotografia").

Este tipo de experiência se refere diretamente à estética na concepção inicial que já demonstramos: base da palavra *aistitikos* (aquilo que é percebido pelo tato), a estética como um discurso do corpo e não referente à arte como no decorrer de sua história passou a ser, distancia-se de seu significado original. A condição física de Bavcar acaba por nos mostrar um espaço diverso do nosso:

“No meu trabalho de fotógrafo, compondo a luz num espaço obscuro concebido como volume, sou consciente da separação do mundo do verbo daquele da imagem que eu quero reconciliar, ficando fiel ao iconófilo exterior que eu era, e ao iconófilo interior em que me transformei”<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Idem, p. 24.

<sup>149</sup> Como na fotografia que reproduzimos à página 44 do presente trabalho.

<sup>150</sup> BAVCAR, Evgen. *O ponto zero da fotografia*. Catálogo da exposição de fotos de Bavcar. Rio de Janeiro, 2000, p. 22.

O visível então se transforma, para nós que vemos a imagem produzida por Bavcar, em um positivo criado a partir do negativo das imagens que são criadas internamente pelo fotógrafo. A anestesia moderna nos torna cegos em relação ao nosso cotidiano, pela superabundância e pela ausência das sombras. Nossos sentidos são menos desenvolvidos, pois a tecnologia atualmente faz quase tudo: substituímos o olhar, pela fotografia digital; o toque, pelas experiências virtuais; a audição consciente, pelos ruídos que nos cercam; e assim com outras percepções. A obra de Evgen Bavcar nos convida a um outro tipo de experiência: anestesia combatida, não apenas com o sentido da visão, mas com o tato, que constata presença unido à visão, desenvolvendo outro tipo de proximidade. Suas fotografias, seus contornos de luz, são impressões, trajeto de seus dedos sobre o objeto fotografado. Ao contrário de exposições onde não podemos tocar, conservada a distância necessária para as obras, a obra de Bavcar nos convida não a tocar as referidas fotografias, mas nossos olhos apreendem o sentido de tocar, desenvolvendo uma visão-táctil. Se João Damasceno já nos explicava que: “Uma imagem é uma semelhança feita a partir de um modelo com o qual e para o qual difere em algumas coisas, pois certamente não identifica-se completamente com o arquétipo”<sup>151</sup>, muito das imagens que vemos não refletem uma realidade, mas antes uma sensação, percepção única do indivíduo.

“(…)demonstrando a importância das sombras, dos espaços vazios, do silêncio para captarmos a presença luminosa dos objetos, os quais, como sabemos, funcionam na condição de ventríloquos das ficções que podemos construir de nós mesmos” ainda: “A subtração da luz delinea um outro contorno ao objeto (...) Tempo de uma memória imprecisa que nos lança o desafio de remontarmos a cena infantil, como se voltássemos a ver as peças de nossos brinquedos espalhadas num espaço que não reconhecemos completamente”<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> DAMASCENO, João. “Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas”. In: *A pintura – vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) Coord. da trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 32

<sup>152</sup> SOUSA, Edson Luiz André. In: Catálogo de exposição de fotografias de Evgen Bavcar. “A noite, minha cúmplice”. Galeria Iberê Camargo do MARGS. P. 15.

Este comentário refere-se à concepção japonesa do Belo, num elogio à sombra, a uma busca de memória passada, com o olhar do novo: espaço antigo, revisitado; enigma ainda não decifrado. As trevas nos mostram que é necessário maior atenção ao mundo excessivamente luminoso, no mesmo jogo de memória e esquecimento: precisamos esquecer para lembrar. Assim também com nossos olhos: é preciso fecha-los, apagar a luz, para abrir renovado olhar.

Em “O Vitral”, a personagem Matilde quer tirar um retrato com seu marido, no dia do seu aniversário, mas ele não entende a importância que para ela isso tem. No dia programado eles saem de casa para encontrar com o fotógrafo que fará o retrato. No caminho ela pensa em tudo que estará estampado na reprodução do momento:

“E quando o sino da Matriz começou a vibrar, com uma paz inabalável e sóbria, ela verificou, exultante, que o retrato não ficaria vazio: a insubstancial riqueza daqueles minutos o animaria para sempre.

- Manhã linda! – murmurou. Hoje eu queria ser menina.

- Você é.

A afirmativa podia ser uma censura, mas foi como um descobrimento que Matilde a aceitou. Seu coração bateu forte, ela sentiu-se capaz de rir muito, de extensas caminhadas, e lamentou que o marido, circunspecto, mudo, estivesse alheio à sua exultação. Guardaria, assim, através dos anos, uma alegria solitária, da qual Antônio para sempre estaria ausente.

Mas quem poderia assegurar, refletiu. Que ele era, não um participante de seu júbilo, mas a causa mesma de tudo. O que naquele instante sentia; e que, sem ele, o mundo e suas belezas não teriam sentido?

Estas perguntas tinham o peso de afirmativas e ela exclamou que se sentia feliz.

- Aproveite – aconselhou ele. Isso passa.

- *Passa. Mas qualquer coisa disto ficará no retrato. Eu sei.*

As duas sombras, juntas, resvalavam no muro e na calçada, sobre a qual ressoavam seus passos.

- Não é possível guardar a mínima alegria – disse ele. Em coisa alguma. Nenhum vitral retém a claridade.”<sup>153</sup>

Na necessidade da reprodução um pouco extensa do texto abordado podemos ver as diferentes opiniões dos personagens: ela querendo guardar para sempre o sentimento do instante; ele com a certeza de que nada pode ser aprisionado, utilizando-se do exemplo do vitral. O grifo dos dois últimos trechos é nosso: ela acredita que a fotografia poderá gravar algo de sua alegria, e este gesto não seria o resíduo da aura que existe na foto? A nostalgia do rosto, algo que ali esteve, e que ficou gravado, não nela, mas no papel que sensivelmente gravou suas sombras e luzes naquele dia? A pessoa ao olhar a fotografia, o rosto de alguém conhecido, que lhe foi caro, revive sensações e sentimentos, e esta é uma das faces da aura perdida. Ao final da narrativa Matilde descobre uma outra face do momento:

“Ela apertou o braço do marido e sorriu, a sentir que um júbilo quase angustioso jorrava de seu íntimo. Compreendera que tudo aquilo era inapreensível: enganara-se ou subestimara o instante ao julgar que poderia guarda-lo. ‘Que este momento me possua, me ilumine e desapareça’, pensava. ‘Eu o vivi. Eu o estou vivendo’. Sentia que a luz do sol a trespassava, como a um vitral”.<sup>154</sup>

Eis que para surpresa do leitor, o texto escrito tira uma foto do instante irônico, justamente quando a personagem conclui que nada poderá ser retido daquele momento-instante vivido, e o meio reprodutivo moderno, a fotografia, é colocada de lado, para dar lugar ao vitral, arte medieval que na sua profusão de cores e luz não retém a claridade, mas brilha e ofusca o momento. O fugidio, o efêmero do vitral, a luz que passa através do vidro colorido, fragmentado de modo a compor o todo, esse *sentir que a luz do sol a trespassava* ( movimento de refração, luz que passa de um meio para outro) foge do meio reprodutivo, para deixar marcas apenas em quem viveu o instante, o ofuscar do presente, a iluminação instantânea como numa foto, mas não deixando seu negativo para reprodução. Porque nenhum momento revive, mas algo permanece, como na fotografia: o jogo de luz e sombra fica gravado no papel, o negativo presta-se a reproduzir infinitamente as cópias do que

---

<sup>153</sup> LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Moderna, 1994. p. 80-83.

<sup>154</sup> Idem, p. 80-83.

guardou, mas aquilo que esteve presente, não vai mais estar lá, simplesmente vestígios, marcas de um passado: reflexo de luz e sombra impressos no negativo.

Na narrativa “Noivado” também o vitral aparece em contraponto com a fotografia. As fotografias parecem pedaços de papel estagnado, tempo que passou e que Giselda apenas constata sua decadência, o tempo que lhe roeu as faces. Já o vitral apresenta-se novamente como um momento-instante em que ela se iluminou:

“Ao passar ante o Colégio da Sagrada Família, um pássaro desliza sobre a relva e, erguendo vôo, orienta-se em direção à rosácea da capela. Com o movimento do ônibus, há um instante, uma fração de segundo que o vitral chameja, refletindo o sol, numa palpitação breve e cegante. No centro dessa chama está o pássaro suspenso”<sup>155</sup>.

O vitral aqui arde feito chama e participa de um momento especial da narrativa, que é o dia em que Mendonça aos dezessete anos aparece para Giselda. Em seu diálogo com Mendonça, o vitral poderia ter sido um instante de iluminação:

“- Há quatro anos queria romper este noivado. Desde o dia em que o vi aos dezessete anos. Lembra-se?

-Não.

-Contei a história do pássaro que voou até à altura da rosácea e que desapareceu dentro do brilho de um vidro.”<sup>156</sup>

A ênfase ao momento em que o vitral aparece em suas narrativas nos remete ao pensamento do autor sobre a vitralaria, onde um meio artesanal, limitado aos seus materiais, ferro, vidro colorido e luz, não só tinha toda sua força na sua própria limitação, mas também um poder de síntese que fascinavam o escritor. Em *Marinheiro de primeira viagem*<sup>157</sup> lemos o relato sobre a experiência que teve na Europa:

“Sente-se ligado aos homens de há 700 anos, que teceram essas ogivas de chumbo, vidro e luz. Que há, pergunta, neste vitrais do século XIII, que os faz superiores aos dos séculos XV e XVI? Por

---

<sup>155</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. P. 165.

<sup>156</sup> Idem, p. 167.

que estes últimos, imitando com servidão crescente a “natureza”, extraviaram-se, parecendo hoje autênticos malogros? Seria a recusa, ou desconhecimento, das limitações inerentes ao seu meio de expressão, que fez os vidraceiros mais recentes desenharem os exemplos de seus predecessores e criarem um tipo de vitral sem flama, vazio na sua exatidão?”<sup>158</sup>

Este viajante, como Giselda ou Matilde, sente-se abismado frente aos vitrais, na época em que os artesãos sabiam suas limitações e nem por isto a arte era menos ofuscante. Pelo contrario, os vitrais reinavam até o momento em que resolveram pintar as cenas em vidro, no lugar de monta-los com seu chumbo retorcido, fragmentos de vidros coloridos que por muito tempo foram em cores básicas, primarias, sem qualquer diferença de tonalidades, mas que pela consciência de sua arte faziam-na brilhar, ofuscar quem por eles fosse tocado.

Os vitrais estiveram presente na obra osmaniana e o próprio autor declarava sua paixão por eles. Lauro de Oliveira, amigo de Osman, declarou:

“Havia nele intuições antecipatórias, tão difíceis de esclarecer quanto de negar. O que o levou, por exemplo, a incluir em seu roteiro cultural a cidade de Arezzo para ver os murais de pedra? Por que sua preocupação em examinar tão cuidadosamente a arte dos vitrais, a arte românica, a arte medieval, em geral? O que digo é que Osman nasceu com a paixão do romance, aguçadora da observação, agregadora por natureza, capaz de unificar coisas aparentemente díspares”<sup>159</sup>

Sobre os vitrais, a filha do autor, Letícia Lins, que escreveu o prefácio para obra *Vitral ao sol*, nos mostra:

“Aliás, o título vem muito a propósito, pois as luzes e os vitrais sempre o fascinaram. Lembro-me de que uma vez, na França, viajamos juntos para visitar uma catedral, cujo azul dos vitrais ele

---

<sup>157</sup> LINS, Osman. *Marinheiro de Primeira Viagem*. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

<sup>158</sup> Idem, p. 12.

<sup>159</sup> OLIVERA, Lauro. Osman Lins: ética na vida e na ficção. In: O Sopro na Argila. São Paulo: Nankin Ed., 2004. p. 27

queria ver novamente. Tinha realmente um fascínio muito grande por esses fragmentos de cores e luzes”<sup>160</sup>

Sobre os livros do pai: “Um imenso presente, que ele dizia ter observado simultaneamente ‘em vários lugares, em vários tempos, com um número infinito de olhos’. O que desejo é que nossos olhos sejam tão infinitos quanto os vitrais e as luzes de sua obra.”<sup>161</sup> Talvez pela fascinação que o escritor tinha pelos vitrais, sua obra apresenta-os normalmente como momento de iluminação, instante em que algo se descortina, aparece, revela-se.

No apogeu da vitralaria na Idade Média, os artesãos possuíam cuidados meticulosos na colocação dos vitrais: pensavam a posição mais adequada, tendo em vista a direção do sol para tirar maior proveito da luz e das cores. As catedrais com seus vitrais possuíam uma aura sagrada, pois em sua grandiosidade e sombras, a luminosidade colorida era utilizada como algo divino. Na “Pequena História da Fotografia”, Benjamin nos lembra:

“Pouco depois, com efeito, a ótica, mais avançada, passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente as partes escuras, registrando os objetos como espelhos. Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado off-set; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista”<sup>162</sup>

Da mesma forma, Osman pensa sua arte de maneira a tirar das palavras, do texto, a sua imagem singular, deixando em seus recônditos, sombras a serem investigadas. As cores básicas eram utilizadas nos vitrais, e a pintura da vitralaria desenvolvida mais tarde nunca chega ao mesmo efeito anterior. Lins parece desenvolver um conceito de aura que remete aos vitrais antigos.

---

<sup>160</sup> LINS, Osman. *Vitral ao Sol*. Org. Ermelinda Ferreira. Recife: Ed. Da UFPE, 2004. p. 14.

<sup>161</sup> Idem, p. 16.

<sup>162</sup> BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. P.99

É interessante perceber como as técnicas utilizadas nos vitrais – fragmentos justapostos, um mosaico de luz, e suas molduras de chumbo – são também percebidas em Lins. Desde a limitação das molduras a obra se expande, como nos lembra Osman em *Guerra sem testemunhas*:

“o conceito de limitação, em geral, é mal compreendido. Tem-se a limitação por sinônimo de insuficiência. De carência, de mal. Passa-se por cima desta verdade simples e elementar: as coisas reinam em suas limitações. Ultrapassando-as, perdem a identidade ou morrem. Eis o cubo: limitado em sua forma, dentro de qual há todo um mundo de leis, de linhas (...)”<sup>163</sup>

Dentro da limitação da página, Lins descortina um mundo de palavras que se multiplica em imagens. No que apresentamos até aqui, podemos perceber que em sua obra há uma relativização dos meios mecânicos, maquinais, e os artesanais, como no choque entre vitral e fotografia, nesse limiar onde uma toca sutilmente na outra. A passagem do artesanal para o meio reprodutivo, e a fricção entre elas, cria um espaço onde elas convivem, chocam-se, ofuscam, em momentos uma à outra, mas é no texto, onde as imagens nos revelam faces que aparecem e desaparecem na emulsão da tinta ou no refletir da luz.

O vidro, no caso da vitralaria, serve como passagem da luz através das cores, criando um meio de representação, a catedral e seus vitrais, como um livro aberto aos visitantes: “Os vitrais, os baixos-relevos e a estatuária transmitiram algo do cristianismo a comunidade de iletrados”<sup>164</sup>, e ainda como pioneiros espaços audiovisuais, “(...)no século XII, pede aos vitrais e às cores cambiantes projetadas pelas rosáceas no claro-escuro das catedrais – nossos primeiros espaços audiovisuais (órgão, canto e sino) – para ‘prefigurarem Jerusalém Celeste’”<sup>165</sup>. Portanto, os vitrais serviam além da arte, como representação de ensinamentos e histórias, repassadas às pessoas que não tinham o acesso à cultura. O vitral, antepassado de várias manifestações artísticas atuais, aqui no conto de Osman faz o procedimento inverso: não nos mostra um “progresso” do vitral para a fotografia. Tira uma fotografia através da escritura, despercebidamente, enquanto Matilde,

---

<sup>163</sup> LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas. – o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ed. Ática, 1974. p. 145.

<sup>164</sup> DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem – uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 54.

que gostaria de ser fotografada para reter o momento de um dia especial, sente-se ao final, como um vitral, atravessada pela luz, sem reter o instante. Esse movimento de reflexo-refração nos indica um caminho de ir-e-vir entre passado e presente, meios reprodutivos e artesanais, movimento de interpenetração da técnica moderna à antiga.

---

<sup>165</sup> Idem, p. 82.

## 5. Osman: medieval e moderno



13 Fotos de Evgen Bavcar ("*O ponto zero da fotografia*")



Fotomontagem de Jorge de Lima.

“Havia qualquer coisa de medieval, do espírito medieval em nossa época. (...) A consciência de que um ser humano se multiplicava no espaço, contemplando-nos de muitos ângulos, deslocava nosso espírito, adaptando a sensibilidade moderna, mais facilmente, ao mundo gótico ou românico, estranho às leis da perspectiva, que ao da Renascença”<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas. – o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ed. Ática, 1974 p.217.

Osman sempre afirmou seu gosto pela arte medieval, o olhar aperspectívico, oblíquo. A modernidade vista com um olhar medieval. Em “Noivado”, esse ser que se multiplica e nos contempla vem de forma expressa e visível. A simultaneidade de ações, o *continuum espacial*, a multiplicidade e ambigüidade dos sentidos, fazem parte da estética barroca. Como nos lembra Rosana Teles, na Idade Medieval a visão do universo era circular, e em Osman, a espiral é pano de fundo para emergirem seus personagens em *Avalovara*: “Na cosmovisão medieval, a circularidade tem grande relevância, visto que está presente no Inferno, no Purgatório e no Paraíso – os três “ambientes” do imaginário cristão. *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri testemunha a forma do homem do Medievo ver o mundo.”<sup>167</sup>

Essa visão circular permeia muitas das narrativas de *Nove, novena*, pressupondo-se a idéia medieval presente. Ainda no mesmo estudo de Rosana Teles, podemos buscar seus comentários a respeito de outro texto já comentado: “Os confundidos”

“No texto *Os confundidos*, quarta narrativa de *Nove, novena*, os símbolos cíclicos são uma via que permite evocar a idéia de ausência de divisão. Essa indivisibilidade é expressa desde o título da narrativa, no qual o vocábulo “confundidos” denota mistura, fusão.”

E ainda

“Em *Os confundidos*, a circularidade significa ora a ausência de divisão, ora o constante recomeçar. O girar em torno do leito, centro do quarto, sugere a busca da própria identidade, perdida com a fusão entre o ‘eu’ e um ‘outro’.”<sup>168</sup>

Se nesta narrativa a fusão se delineia, para demonstrar que o círculo se fecha, “Noivado” percorre o caminho inverso: a infinita divisão, reprodução, multiplicação. Mendonça não se funde a Giselda, mas se distancia, a cada ano, a cada idade, e seus “eus” se multiplicam, e tomam conta da narrativa. Já em *Avalovara*, desde o princípio somos alertados para a espiral que dá o “caminho” do romance. A frase palindrômica *Sator Arepo Tenet Opera Rotas* que pode ser lida de qualquer dos lados, nos remete ao espelhismo circular, ao eterno retorno, à uma leitura espelhada e simultânea. “O lavrador mantém cuidadosamente o arado nos sulcos”, tradução da frase, também pode ser lida como “o

---

<sup>167</sup> TELES, Rosana. *Visão circular do universo, uma rota do imaginário medieval em narrativas de Nove, novena*. In: Vitral ao Sol. Org. Ermelinda Ferreira. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.p. 245

<sup>168</sup> Idem, ps. 247, 250-251.

lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”: Lins se utiliza deste rigor para sua escritura.

Nas próprias palavras do autor:

“O convívio com as obras de arte, principalmente as obras de arte medievais, desenvolveu em mim uma tendência que já se esboçava, engraçado, mesmo antes de eu viajar, de ver as coisas não perspectivamente, mas aperspectivamente” e “(o aperspectivismo é)... “uma tentativa de romper com a condição mortal do olho humano, de ver através de um ponto de vista espiritual. O que se aproxima da visão do homem religioso da Idade Média”<sup>169</sup>

A condição mortal do olho humano acarreta numa refuncionalização dos sentidos como já comentamos anteriormente no estudo de Ana Luiza Andrade. O olhar osmaniano também traz consigo o inorgânico, o ser constituído não mais do barro, mas das ferragens, fragmentos metálicos da modernidade, união de homem e objeto, emoldurados no tempo fotográfico: instante que se perdeu, que se repete e simultaneamente se dissolve em imagens.

O olhar oblíquo nos conduz ao descaminho, à busca de algo que nos seja familiar naquilo que desconhecemos. Ao contrário do que acontece no conto de Poe, “O Homem da multidão”, em que o observador procura o diferencial naquilo que é comum, para depois descobrir que *não se pode ler*, mas apenas encontrar pistas e retornar ao início, num círculo eterno, ambos fatores buscam algo diferente, que cause espanto e curiosidade, que faça o pensamento sair do entorpecimento, questionando, inquirindo a realidade que nos cerca. Benjamin acredita numa visão oblíqua do mundo quando isso é entendido como o favorecimento do desvio, do ato de perder-se:

‘(...) não encontrar seu caminho na grande cidade, isto não significa grande coisa. mas extraviar-se em uma cidade como nos perdemos em uma floresta, demanda toda uma educação. É preciso então que os nomes das ruas falem àquele que se perde a linguagem dos galhos secos que estalam, e ruelas no coração da cidade devem para ele refletir as horas do dia tão nitidamente

quanto um vale na montanha (...) . O caminho deste labirinto não carece, porém, de uma Ariane’

“Este ‘caminho’ não mostra nem trama regular nem contornos nítidos, nem linha reta nem total descaminho, mas o reconhecimento do acaso, naquilo que ao mesmo tempo é *familiar e estranho*, evidente e enigmático(...)”<sup>170</sup>.

E ainda:

“O sentimento do estranho começa a partir de uma dúvida quanto à ‘natureza’ de um ser qualquer, e o pavor ocorre quando vem subitamente a perder na consciência daquele que observa, a natureza que lhe era implicitamente reconhecida. É o *acaso* que desencadeia o mecanismo do terror porque nos constringe a reexaminar o conceito de *natural* e o de *familiar*. Ameaçado, o homem apela à natureza, isto é, qualquer coisa que desempenhe função de referência. O mais conhecido naufraga no desconhecido, o mais familiar escapa a todo reconhecimento”.<sup>171</sup>

Esse perder-se no conhecido é que atija nossos sentidos em busca de algo que desconhecemos, uma realidade diversa e viva. No caso da narrativa “Noivado”, Mendonça dentro de seu ambiente sufocante de trabalho, descobre uma atividade que o faz pensar: o enigma, o mistério das vidraças de sua repartição<sup>172</sup>. Os vidros apresentavam fraturas que não obedeciam a nenhuma lógica. Mendonça acreditava que o chefe do seu departamento o incumbira de tal missão (desvendar o mistério das vidraças), para segurá-lo mesmo após sua aposentadoria. Quando chegou o dia de aposentar-se, Mendonça lamenta: “Gostaria de investigar até ao fim o caso das vidraças. Mas, pelo menos dessa vez, agi com decisão”<sup>173</sup>. Depois de muitos anos com um trabalho de repetição, o personagem se vê diante de algo

---

<sup>169</sup> LINS, Osman. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus editorial, 1979. P. 214, 215.

<sup>170</sup> MATOS, Olgária. *Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. In: *O Desejo*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 298.

<sup>171</sup> Idem, p. 299.

<sup>172</sup> Quando Lins aborda em “Noivado” o caso das vidraças, trabalha com a questão do vidro, mas diferentemente do que nos coloca Benjamin no texto “Experiência e pobreza”, a lembrar: “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral, o inimigo do mistério”(In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.117), Osman faz do material vítreo, palco para um mistério a ser desvendado.

<sup>173</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, ps. 154.

diferente: “ Investigar aquilo fascinou-me. Em quase trinta anos, era a primeira tarefa mais ou menos viva que me chegava às mãos”<sup>174</sup>. Este trecho da narrativa, o caso das vidraças, é repleto de descrições sobre os materiais dos quais eram feitas as vidraças, os possíveis motivos para suas fraturas, mas o que nos interessa é a investigação do fato pelo personagem. Não havia nada na repartição que exigisse dele o pensamento, apenas o repetir-se. As vidraças trazem um enigma a ser desvendado, fazendo-o pensar, criar teorias a serem explicadas e comprovadas. Ao final da narrativa, Mendonça não desvenda o mistério, deixando em aberto para o leitor pensar a respeito. Pontos que não são esclarecidos nem para o personagem, pois o enigma morre ao ser revelado. Assim como no conto de Poe, que o observador nada desvenda sobre o velho que persegue pela noite afora, o caso das vidraças traz consigo o oculto, aquilo que não se pode concluir, aberto, inacabado.

Olgária Matos nos lembra:

“Para Benjamin o poeta-alegorista tem seu aliado natural na infância: esta é concebida – não-cartesianamente – como a própria configuração de um sujeito. Nela não há evidências. O *flanêur*, o forasteiro, a criança fazem a experiência de um mundo sem ponto fixo e não se deixam subjugar pelo totalitarismo do sentido único das coisas. (...) as crianças quando inventam histórias, são coreógrafos que não se deixam censurar pelo ‘sentido’. O poeta é o alegorista da temporalidade do precário e do fugidio, vivido nas multidões abstratas e quantitativas da metrópole, esse turbilhão panteísta da modernidade.(...) Na infância – como no caminhar desordenado – a ausência de coerência torna-se condição para a articulação da ‘verdade’.”<sup>175</sup>

Osman não se atém a um único ponto, está sempre descobrindo e ocultando de onde realmente está “escrevendo”. A sua forma aperspectivística de ver o mundo e de escrevê-lo transporta o leitor para essa realidade flutuante e desconcertante.

---

<sup>174</sup> Idem, p. 155.

<sup>175</sup> MATOS, Olgária. *Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. In: *O Desejo*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 295.

A alegoria pode ser entendida como o “dizer uma coisa para significar outra”<sup>176</sup>.

Relembramos:

“ O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquarterado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria.(...) O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. (...) Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria”<sup>177</sup>

A alegoria lembra a fotomontagem quando recorta e cola. Lins como poeta-alegorista nos transporta para ambientes e situações inusitadas, como no trecho surrealista sobre os insetos:

“(Os insetos parecem criação de algum gênio ocioso e imaginativo. Corpos esféricos, em forma de gravetos, de sementes, de moedas, a cabeça alongada como faca, ápteros, de asas estendidas ou incrustadas no dorso, armados de pinças, de brocas, de agulhões, de mandíbulas, olhos facetados, antenas, as pernas curtas, ou longas, ou incontáveis, negros, coloridos, mudos, vozes da Noite, cantores do Verão, úteis, predadores, habitantes das águas, da superfície, das profundezas, do ar, eles, mais do que nenhuma outra espécie viva, sondam as possibilidades do mundo.)”<sup>178</sup>

tomando conta do espaço narrativo, até percorrerem os personagens

---

<sup>176</sup> No prefácio da obra *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, Sergio Paulo Rouanet mostra ao leitor as linhas básicas do pensamento benjaminiano, definindo alegoria e a forma como ela é apresentada no texto de Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 37.

<sup>177</sup> Idem, p. 40.

<sup>178</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, ps. 167-168.

“Duas aranhas saem da boca de Mendonça, descem pelo ombro, saltam para o chão, um grilo põe-se a cantar. (...) Formigas vermelhas passam por baixo da porta, seguem em fila cerrada na direção do meu quarto. Enorme borboleta azul adeja sobre nós. Sinto na perna esquerda o rastro de uma centopeia”<sup>179</sup>

Naquilo que nos parecia “familiar”, os diálogos dos noivos, os insetos atravessam a narrativa e adquirem tal força que é quase como se caminhassem sobre a página, traçando um descaminho e nos fazendo reavaliar o que é conhecido. Assim, o conhecido transforma-se em desconhecido, nos fazendo retornar o passo e rever o caminho: com outros olhos. O olhar doente, acostumado com o que nos rodeia, de forma desatenta e alienada, tem necessidade de vislumbrar, decifrar as mesmas paisagens, mas de forma diferente. Como diria Benjamin *o detalhe pode ter a mesma função profética que o tempo*. É olhar o conhecido, para desconhecê-lo e por fim, descobri-lo.

Ana Luisa Kaminski Kohn tem estudo muito importante sobre a narrativa *Noivado* do qual recortamos um trecho sobre os insetos, em que ela considera sua presença *provocativa* como elementos desestabilizadores:

“Em *Noivado* Osman Lins lança mão de certos artifícios da ficção para despertar reações perturbadoras nos possíveis leitores alienados, a partir de seus simulacros, como a imagem do coisificado Mendonça ou a dos bichos que causam certa estranheza. Podemos perceber na presença *provocativa* dos insetos uma força *informadora* que vai além da simples metáfora: se podem ser comparados aos burocratas automatizados, são também os elementos desestabilizadores que causam a fratura, quebrando a firmeza e a verdade do pensamento, tanto de Mendonça quanto do leitor”<sup>180</sup>

Nós leitores, diante dos insetos adentrando a narrativa, como se percorressem as linhas, se entremeassem as letras e aos poucos se espalhassem por parágrafos, rompendo parênteses (onde estariam por ventura trancafiados, entre um parágrafo e outro), percebemos sua presença cada vez mais próximos de nossos dedos, quebrando a “firmeza e

---

<sup>179</sup> Idem, p. 168.

a verdade do pensamento” que antes possuíamos sobre o texto. Os insetos são colocados como baliza da própria idéia de homens-máquina, que não pensam por si só, repetindo-se continuamente, reflexos condicionados de sua própria existência. As imagens dos insetos aparecem como recortes feitos na narrativa, que Osman parece colocar de forma esporádica entre os parágrafos, mas que obedecem um ritmo, um trabalho de recorte e colagem, montando a cena final, onde os insetos adentram a narrativa por completo e tomam conta de Mendonça: homem-inseto – imagem feita através da montagem dos diversos parágrafos que vão se sobrepondo.

Adentramos então o território incompleto do texto nos entrecortados diálogos entre Mendonça e Giselda; assim como nos “Trinta Valérios”, o recortar e colar de imagens que se sobrepõem para formar uma “totalidade” surreal que nos atinge. Em *Guerra sem testemunhas*, o escritor cita Heine para explicar o efeito de um mundo fragmentado ao extremo. No mesmo trecho, Osman ainda se serve de outro pensamento, desta vez de Fischer: “até o mundo inteiro vir a se assemelhar a um conglomerado caótico de fragmentos humanos e materiais, mãos e alavancas, rodas e nervos, ramerão cotidiano e sensações fortes. A imaginação, bombardeada por uma massa heterogênea de detalhes, já não os conseguia absorver em qualquer forma de totalidade”<sup>181</sup>. Na idéia de Osman, o capitalismo favorece este tipo de conclusão, e seu personagem Mendonça é um exemplo disto, pois está incluso nestas “alavancas, rodas e nervos”.

A estética barroca e a modernidade possuem muito em comum: ambas são palco de catástrofes. Olgária Matos nos coloca a par das idéias de Benjamin:

“O Drama Barroco do século XVIII vale também para o nosso mundo – mundo onde tudo é cenário e ruínas, ‘cenário petrificado do mundo’, mundo paralisado e sem história, mundo naturalizado. (...) O medo da decomposição da lei que submete o mundo encontra seu correlato subjetivo no medo da perda da identidade. É a angústia diante da falta de unidade, coerência e consistência do eu que equivale à angústia diante da perda de suas funções de dominação sobre a própria realidade empírica e sobre o mundo objetivo. (...) Benjamin considera uma continuidade desse hermetismo entre nossa cultura e a do século XVII. Somos nós

---

<sup>180</sup> KOHN, Ana Luisa Kaminski. *O bicho-palavra produzindo fissuras*. In: O Sopro na Argila. Org. Hugo Almeida. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. P. 52.

<sup>181</sup> LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins. P. 257.

espectadores de um cenário barroco, mas espectadores inseguros, subsumidos ao movimento das mercadorias, quer dizer, do trabalho vivo coagulado em um produto, convertido em trabalho morto, e ao mercado mundial, em um mundo sem ponto de referência estável e permanente. O sucessor do ‘palco barroco’ – com seu cenário de coisas mortas – é, para Benjamin, o poeta-alegorista e a cidade surrealista. (...) A cidade surrealista, como o palco barroco, é um lugar dialeticamente dilacerado, transformado em espaço interno do sentimento”<sup>182</sup>

Osman em suas narrativas também nos mostra esse palco de ruínas, a perda da identidade, a ausência, um cenário surreal e barroco. A escritura osmaniana busca uma passagem do caos ao cosmo, e nos mostra os escombros capazes de reconstruir o que se perdeu. Ele busca pontes perdidas entre o mundo da palavra com o mundo da experiência e construir algo que se possa utilizar para o diálogo entre um mundo objetivo e outro que vá dos homens às coisas.

“Poucos escritores cultivaram a ordem com o desvelo de Osman, que chegou, na sua paixão pelo romance, a defini-lo como a passagem do caos para o cosmo, da desordem para a ordem. No entanto, ele sabia distinguir dois tipos de ordem. A ordem social, criada, imposta e venerada pelas elites, tinha nele um crítico arguto e feroz: ‘O modo exasperado e ostensivo como a opressão venera a Ordem, faz-me supor que disfarça uma filiação ao Caos’. A outra ordem, o cosmo, ele a perseguiu com denodo, certo de que o destino do homem e sua passagem pela terra estavam subordinados a valores que existiam fora e acima dele. A literatura foi seu instrumento de trabalho para chegar a esse fim último”<sup>183</sup>

Extremos que se tocam: barroco e modernidade, caos e cosmos, ruínas e a busca pela construção de pontes que liguem os seres e o mundo ao redor, nos transportam para o eterno retorno do mesmo, mas modificado, com olhar fotográfico, mas de uma foto que se deteriora com o passar do tempo, também ela envelhecida, não apenas o modelo, mas a

---

<sup>182</sup> MATOS, Olgária. *Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. In: O Desejo. Org. Aduino Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 1990. P. 292-293

<sup>183</sup> OLIVEIRA, Lauro. *Osman Lins: do caos ao cosmo*. In: Vitral ao Sol. Recife: Editora universitária UFPE, 2004. p. 204-205.

cópia também sentindo a passagem do tempo, podendo ser re-produzida, infinitamente, produzida a partir de seu negativo, revelada.

No estudo “O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de *Marinheiro de Primeira viagem*)”<sup>184</sup>, Sandra Nitrini nos mostra essa correlação de tempo e arte na obra *Marinheiro de Primeira viagem*, relato de Osman da sua viagem à Europa. Nesta obra, Osman trabalha com impressões de viagem juntamente com as obras de arte que vê nos trajetos que faz. Nitrini nos mostra a viagem sem volta que Osman faz, através dessa sua ida a Europa, na sua literatura, que amadureceu, percorreu caminhos diferentes e inusitados, em busca de uma escrita livre da alienação. Ao contrário de Orfeu, Lins faz o papel de anti-orfeu como nos mostra Nitrini:

“(…)no aeroporto de Lisboa revela-se o anti-Orfeu, quando uma voz de mulher o chamou. Ao se virar e se defrontar com ela e perguntar a si mesmo se era Eurídice, eis sua resposta:

‘-Não. Você bem sabe que Eurídice morreu há muito tempo. A viagem acabou. A infância acabou. Eurídice está morta. Eu sou o tempo futuro, a vida por viver’”<sup>185</sup>

Lins relembra a antiga amiga de infância, Eurídice, mas ao contrário de Orfeu, não voltará para buscá-la ou ressuscitá-la, seguirá em frente, no caminho da “recusa a uma literatura de emoções estereotipadas e a busca de novas formas que se coadunassem com o mundo e o tempo em que vivia e com seus anseios pessoais como artesão da palavra”<sup>186</sup>. Sua obra demonstra que a viagem o transportou para uma literatura consciente de seu tempo e de sua realidade, crítico e questionador em relação à arte e, se ao contrário de Orfeu, não retornou para buscar Eurídice, não foi por medo de encarar sua criação e perdê-la para sempre, mas porque teve coragem de encarar o presente e criar uma literatura que não prevê o futuro, mas que nos faz acordar de um sonho induzido pelo capitalismo, capaz de disparar a luz que revela *os começos que jazem nas sombras*.

O presente é que revela o passado, salva das ruínas a sua total desapareção. Jorge Luis Borges nos lembra que:

“As coisas duplicam-se em Tlön; propendem simultaneamente a apagar-se e a perder as particularidades, quando são esquecidas. É

---

<sup>184</sup> NITRINI, Sandra. In: *O sopra na Argila*. Org. Hugo Almeida. São Paulo: Nankin editorial, 2004. p. 35-45.

<sup>185</sup> Idem, p. 45.

clássico o exemplo do umbral que perdurou enquanto o visitava um mendigo e que se perdeu de vista com sua morte. Às vezes alguns pássaros, um cavalo, salvaram as ruínas de um anfiteatro”<sup>187</sup>

Osman era leitor, como não poderia deixar de ser, da literatura borgeana, e não nos deixa esquecer o passado que constrói o presente, seus personagens vivem dentro das páginas de seus livros, e suas imagens nos remetem ao equilíbrio existente entre a ordem e a desordem, entre os escombros e o que vive neles:

“ Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoaram 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 ou 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”<sup>188</sup>

Se a fragmentação da modernidade é traço real e indiscutível, tem o escritor, como peça de resistência, a urgência de praticar ato unificador, buscando no caos, o cosmo, e se: “Os tempos são maus? Mais um motivo para fincarmos pé, abriremos caminho rumo ao mundo e aos nossos semelhantes”.<sup>189</sup> Se o mundo está partido, a função primordial do escritor moderno é tecer com palavras o tapete que une coisas e homens, o “diálogo com as coisas”<sup>190</sup> como prefere Osman. E ele, conhecendo a desagregação do mundo em que vive, não foge a ela, antes a enfrenta em diálogo aberto, repudiando os produtos “artísticos ou industriais que nos sufocam, com a sua repulsa ao ornamento, parecem estranhamente pálidos e já distantes de nós”<sup>191</sup>, defendendo uma estética voltada ao ornamento e, como alquimista, acredita na obra literária como forma de “transmutação”, mesmo que seja mínima, do mundo em que vive. Esforça-se para que seus textos, levem ao leitor um

---

<sup>186</sup> Idem, p. 45.

<sup>187</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 32.

<sup>188</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. Citação da contracapa.

<sup>189</sup> LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins. P. 262.

<sup>190</sup> Idem, p. 262.

<sup>191</sup> Idem, p. 267.

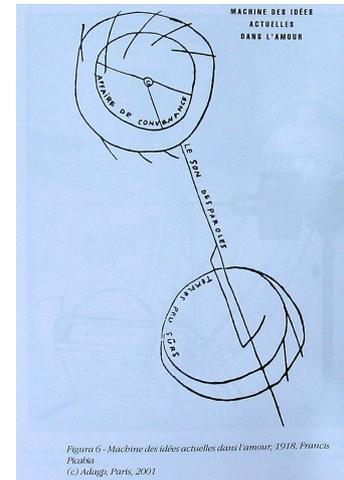
“estado de vigília”, sabendo que talvez não modifique os “impérios da Terra”, mas fará sua função: “contemplar, desafiar, opinar, inventar, indagar, negar, inquietar”<sup>192</sup>. E seus textos conseguem nos transportar para este estado de vigília, buscando no cotidiano os passos do enigma.

---

<sup>192</sup> Idem, p. 267.

## 6. Imagens duplicadas: Mendonça(s), Valério(s) e clones de *Matrix*<sup>193</sup>

“Com o cinema surge realmente uma nova região da consciência” (Walter Benjamin)



14 *Machine des idées actuelles dans l'amour*, 1918 - Francis Picabia.

Walter Benjamin, entre muitas outras coisas, em sua teoria da modernidade também percebeu o impacto das novas tecnologias industriais no ser humano. O filme *Matrix*, coincidentemente, apresenta características que se aproximam da discussão sobre a reprodutibilidade trazida por Benjamin em seu ensaio famoso “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Além disso, esta discussão, que já se apresenta na reprodução de Mendonças em “Noivado” e de Valérios em “Os trinta valérios”, terá uma seqüência fílmica interessante na trilogia *Matrix* (*Matrix*, *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolutions*). Por mais que se possa questionar o valor e a qualidade de *Matrix*, por ser uma obra cinematográfica voltada para uma cultura de massa, altamente comercial, mesmo assim remete-nos a questões pertinentes ao nosso estudo. Cabe ainda lembrar que a teoria de Benjamin “é única em sua abordagem da sociedade moderna, levando a cultura de massa a sério, não meramente como uma fonte da fantasmagoria do mundo social, mas como uma fonte da energia coletiva capaz de superá-la”<sup>194</sup>. A respeito do cinema, a ligação entre homem e câmera, nos mostra:

<sup>193</sup> Trilogia que inclui *Matrix*(1999), o primeiro filme; *Matrix Reloaded*; e *Matrix Revolutions*. Diretores: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Produtor Joel Silver.

<sup>194</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do Olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte:Ed. UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 302.

“É desse modo que a reprodução tecnológica devolve à humanidade aquela capacidade para a experiência que a *produção* tecnológica ameaça tirar. Se a industrialização causa uma crise na percepção pela aceleração do tempo e pela fragmentação do espaço, o filme mostra uma cura potencial ao desacelerar o tempo, e através da montagem, constrói ‘realidades sintéticas’ como novas ordens espaço-temporais, segundo as quais as ‘imagens fragmentadas’ se juntam ‘de acordo com uma nova lei’. Tanto a linha de montagem da produção como a multidão humana bombardearam os sentidos com imagens desconexas e estímulos cujos efeitos eram choques. Em um estado de constante distração, a consciência coletiva age como um *amortecedor* de choques, registrando as impressões de sentidos sem realmente experimentá-los: os choques são ‘interceptados, esquivados pela consciência’, para evitar um efeito traumático. O filme proporciona à audiência uma capacidade para estudar a existência moderna reflectivamente, desde ‘ a posição de um perito’.”<sup>195</sup>

É desta posição que analisamos *Matrix* e suas sequências, observando os pontos de contato com a nossa realidade moderna, bem como sua semelhança com outras obras do passado, referências e citações que aparecem na trilogia, sendo elas de consumo ou não, continuam apresentando importância em nossa leitura.

Em *Matrix Reloaded*<sup>196</sup>, Thomas “Neo” Anderson (Keanu Reeves) é o “escolhido” para salvar os humanos do poder das máquinas. A guerra entre homem e tecnologia é a linha principal entre os três filmes. O Oráculo é um personagem que não é humano, faz parte do “sistema”, um programa que funciona em toda parte (já que o filme se passa entre um mundo virtual e uma realidade programada), e que prevê que Neo é o grande “salvador”. Muitos não acreditam que ele poderá acabar com o conflito entre homem e máquina, mas Morpheus (Laurence Fishburne) (alusão também ao Deus do Sonho) confia plenamente nas previsões do Oráculo e mobiliza alguns para lutar contra a soberania das máquinas.

Como Mendonça, o sentinela (personagem que ficou preso no mundo dos humanos e que por isso tenta acabar com eles) se reproduz, como um programa-vírus que contamina e

---

<sup>195</sup> Idem, p. 320.

<sup>196</sup> Segundo filme da trilogia, foi lançado em 2002, pelos mesmos diretores e produtor de *Matrix* já citado anteriormente.

se alastra. “Ele é apenas humano”, fala de Smith (Hugo Weaving), um dos sentinelas principais, em relação a Neo, ou ainda: “Há muitos eus”, pode nos mostrar a idéia tanto da reprodução como da “superioridade” tecnológica mostrada no filme. Na obra de Osman, Mendonça está integrado ao meio em que trabalha de tal maneira que se transformou em um homem-máquina, uma cópia de si mesmo. Smith vai aos poucos tomando conta de outros “seres”, e em muitas cenas do filme vemos ele reproduzido, como uma multidão, um exército de sentinelas, todos com mesmo rosto, mesmas roupas, como vemos em alguns quadros de Magritte ou mesmo nos trinta valérios de Vieira.

A imagem tecnológica possui os problemas como bem o observa César Guimarães:

“Multiplicada exaustivamente pela *era da produtividade informacional do visível*, a imagem tornou-se onipresente em um mundo tomado por telas de toda ordem: do microcomputadores aos outdoors do cenário urbano, da televisão aos *pocket games*. Entretanto, quanto mais ela se propaga – copiada, clonada, editada – mais rapidamente perde os antigos atributos que lhe eram conferidos pelas artes da imagem – da pintura ao cinema, passando pela fotografia. Depois de terem perdido a transcendência (pois só remetem a si mesmas), destituídas do poder de fabulação (já que apenas reproduzem o real) e tendo perdido seu vínculo sensível com o mundo (produzidas sinteticamente pelas técnicas de simulação), as imagens encontraram uma nova sobrevida no universo da infografia – em particular nas redes telemáticas -, mas com a condição de permanecerem à deriva: sem País, Terra ou Verdade.”<sup>197</sup>

E a realidade virtual de Matrix nos mostra a conexão do ser humano diretamente com a máquina, num mundo criado especialmente para ser “conectado”, onde o homem se introduz através de redes, códigos e programas previamente estabelecidos. Assim como Neo se conecta com o mundo virtual através dos cabos que prendem seu corpo, nós ao assistirmos um filme estamos de qualquer forma conectados à máquina de fazer imagens que nos conduz para fora da realidade do cinema, do mundo que nos cerca naquele

---

<sup>197</sup> GUIMARÃES, César. “O novo regime do visível e as imagens digitais”. In: *Estação Imagem – desafios*. VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera.(orgs.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. ps. 147-161.

istante. Estamos cada vez mais ligados às máquinas: computadores, televisões, celulares, enfim: todas as tecnologias que nos conectam com o restante do mundo, e quando falham, nos isolam de um cotidiano já programado.

Diego Marconi destaca em seu artigo<sup>198</sup> quatro pontos desenvolvidos em *Matrix*:

- “1) il tema dell’autonomia e dell’artificiale (e quindi del confine tra artificiale e naturale;
- 2) il tema del rapporto tra mente e corpo – alla lettera, come vedremo: non solo tra mente e cervello, ma proprio tra la mente e l’intero corpo;
- 3) il tema della distinzione tra realtà (o “vita vera”) e sogno, o meglio, il tema della domanda “non potrebbe essere tutto un sogno?”; infine,
- 4) strettamente connesso al precedente, il tema dell’illusione perfetta, o, come si usa dire oggi, della realtà virtuale”

Dentre estas questões, os dois pontos que destacamos são: a auto-suficiência do artificial (mito da autogênese que comentamos no início do trabalho, em relação ao homem moderno, transposto aqui como uma suficiência da máquina em relação a si mesma) e o mundo virtual apoderando-se da realidade. A auto-suficiência mecânica é traduzida não só pela máquina com plenos poderes, mas também transformando o homem:

“*Matrix* há una bella invenzione poetica per ristabilire in pieno l’angoscia per la possibile ribellione delle macchine: immagina che le macchine, superintelligenti e autonome, si siano rese anche autosufficienti, sfruttando l’energia che ricavano allevando bambini umani. L’angoscia si raddoppia grazie all’inversione della relazione strumentale: non solo l’artefatto ribelle è diventato autosufficiente, ma lo è diventato trasformando gli uomini in suoi strumenti: sono gli uomini, ora, ad essere artefatti delle machine.(...)si può pensare che la ‘produzione’ di bambini sfrutti tecniche di fecondazione e gestazione artificiale, e suscitando questo pensiero il film sfrutta un’altra delle angosce attualmente in circolazione, quella legata alle biotecnologie, insomma, abbiamo

---

<sup>198</sup> MARCONI, Diego. *Che cos’è la realtà. Disponível no site [www.ilgiardinodeipensieri.com/storialfil/matrix-1.htm](http://www.ilgiardinodeipensieri.com/storialfil/matrix-1.htm)*

qui una meditazione non banale sul confine tra artificiale e naturale”<sup>199</sup>

Quanto a essa realidade artificial de máquinas gerando homens, podemos ver em Mendonça gerando a si próprio, ser-artefato criado pelo ambiente burocrático em que passou praticamente toda a sua vida. Esse mundo de sentenças, requisições, gera, através do “não-pensar”, um espaço semelhante ao virtual. A realidade simulada pela máquina, como em Matrix, nos mostra que o espaço tem outra função no mundo virtual:

“Com efeito, no domínio das artes da cibercultura, à *passibilidade* (aquilo que é da ordem do pathós) opõe-se a *interatividade* entre os meios tecnológicos e o sujeito, em vez de estar em presença do fenômeno, a imersão na telepresença por meio da participação ativa do corpo. O espaço, aqui – afirma Philippe Queáu – já não é mais a condição de percepção dos fenômenos nem a condição subjetiva de nossa sensibilidade, ele também tornou-se uma imagem que devemos modelizar, um espaço de síntese, isto é, sintetizado (obtido artificialmente) através da conjunção de dois estímulos sensoriais: uma visão estereoscópica total (obtida através de *datasuite*, *datagloves* e capacetes de visualização em 3D) e uma correlação proprioperceptiva entre os movimentos reais do corpo e as modificações aparentes do espaço virtual. Essa experiência estética, obtida através de um ambiente de simulação, promove uma *hibridação íntima* entre o corpo do sujeito interagente e o espaço virtual no qual ele permanece imerso”.<sup>200</sup>

Essa hibridação fornece a experiência de forma diversa no nível das percepções:

“A composição da obra virtual escalona o acesso à experiência estética em três níveis ou dimensões: o acesso ao *visível* através da percepção e da sensação; a relação com os signos – domínio do *legível*; e finalmente, a participação de uma razão contemplativa,

---

<sup>199</sup> Ainda no mesmo artigo.

<sup>200</sup> GUIMARÃES, César. “O novo regime do visível e as imagens digitais”. In: *Estação Imagem – desafios*. VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera.(orgs.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. ps. 156-157.

voltada propriamente para o domínio do *inteligível*. Encontramos aqui a pequena fórmula do virtual tal como apresentada por Queáú: ‘perceber fisicamente um modelo teórico e compreender formalmente as sensações físicas’<sup>201</sup>.



15 Cena do filme *Matrix Revolutions*

No filme *Matrix*, o criador da Matrix, o grande arquiteto (dando-nos uma idéia de um ser superior que criou tudo, como deus) explica a Neo que a vida seria um total das somas assimétricas, e que o ser humano não pode obedecer a uma equação matemática, o que seria uma “anomalia do programa”. O ser humano, por ter a possibilidade da escolha<sup>202</sup>, possui imperfeições, e a falha essencial seria o sentimento (Neo se apaixona por Trinity – Carrie-Anne Moss), a emoção, que leva a um conflito entre razão e sentimento. O criador, o arquiteto de Matrix seria a parte lógica, a Razão, enquanto o Oráculo, a porção Intuitiva; e Neo, o humano que tenta acabar com o conflito.

Lins talvez nos coloque os dois noivos como face de moedas contrárias: Mendonça, o homem-máquina, a parte do sistema; Giselda, a lembrança, a memória, parte orgânica, intuitiva e viva do texto. Os desvios do texto, quando os insetos, invadindo a narrativa dos subterrâneos da página, o negativo revela-se aos poucos. “É aquilo que não se compreende o que faz sentido. (...) Benjamin sugere que os elementos do desconhecido do sentido, em vez de nos reenviar a ‘lições antigas’, ‘preparam-nos como fazem os precursores’. Assim, Benjamin inverte o passado em futuro, abrindo a alegoria à profecia, o futuro-

---

<sup>201</sup> Idem, p. 157.

<sup>202</sup> “*Tudo começa com uma escolha*”. Texto citado em *Matrix*.

presentificado do sentido”<sup>203</sup>. O presente é revelado através do passado, os detalhes possuem códigos que podem ser decifrados, o cotidiano como enigma a ser questionado. Numa citação de “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, questionamos as profecias, o futuro que se antecipa, seja através do profeta, ou das videntes, como em *Matrix*, através do Oráculo em contraponto ao que pode ser visto à luz do dia, no dia-a-dia de cada um:

“Quem pergunta pelo futuro a videntes abre mão, sem saber, de um conhecimento interior que está por vir, que é mil vezes mais preciso do que tudo o que lhe é dado ouvir. Guia-o mais a preguiça do que a curiosidade e nada lhe é dado ouvir lá e nada é menos semelhante ao devotado embotamento com que ele presencia o desvendamento de seu destino que o golpe de mão perigoso, ágil com que o corajoso põe o futuro. Pois a presença de espírito é seu extrato; observar com exatidão o que se cumpre em cada segundo é mais decisivo que saber de antemão o mais distante. Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo como batidas de ondas. Interpretá-los, utilizá-los, eis a questão. Mas ambos são inconciliáveis. Covardia e preguiça aconselham o primeiro, sobriedade e liberdade o outro. Pois, antes que tal profecia ou aviso se tenha tornado algo mediato, palavra ou imagem, sua melhor força já está morta (...). Se deixamos de fazê-lo, então e só então, (a profecia) se decifra”<sup>204</sup>

Os segundos decifrados a cada instante se tornam mais importantes do que a visão do futuro, do que está por vir, pois estar atento e consciente do que se passa no instante-agora, nos atira para fora da alienação moderna, adquirindo caráter de experiência e não apenas de repetir fórmulas já experimentadas e tantas vezes copiadas.

A principal questão que nos interessa em *Matrix* é a relação entre Smith, o sentinela, e Neo, o Escolhido. Em *Matrix Revolutions*<sup>205</sup> existe o conflito final entre os dois, e acabamos por descobrir que Smith nada mais é do que o “negativo” de Neo, o seu oposto, a equação tentando se equilibrar. Na luta travada entre eles, Neo não sabe qual é o “verdadeiro” Smith, e para acabar com ele precisa descobrir. O que ocorre então, é que

---

<sup>203</sup> MATOS, Olgária. *Desejo de Evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. In: *O Desejo*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 296.

<sup>204</sup> MATOS, Olgária. *Desejo de Evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. In: *O Desejo*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 301-302.

Neo, sem seus olhos (são arrancados numa das cenas do filme), apenas com sua intuição, deixando de lado as imagens ao seu redor, “entra” na máquina, numa fusão entre homem e máquina, talvez numa alusão à passagem do homem pela tecnologia, e com isto consegue destruir as cópias de Smith, o que finaliza o conflito entre máquinas e homens, libertando *Zion*.<sup>206</sup>

Este é um resumo simplista do filme, mas o que nos interessa é esta passagem que ocorre: não mais o conflito entre tecnologia e ser humano, mas a interação entre ambas, a passagem. A modernidade busca esta passagem, para não sucumbir. Na visão Benjaminiana devemos buscar uma nova concepção estética:

“Benjamin se referia não só à tecnologia industrial, mas a todo mundo material (incluídos os seres humanos) transformado por essa tecnologia. Houve, pois duas épocas de natureza. A primeira evoluía devagar durante milhões de anos; a Segunda, a nossa, começa com a Revolução Industrial e muda sua face diariamente. Essa nova natureza, de poderes ainda desconhecidos, pode aparecer como agourenta e terrível para as primeiras gerações (...) que ainda precisam aprender a dominar, não a natureza em si mesma, mas a relação humana com ela. Tal maestria exige receptividade ao poder expressivo da matéria, o que vem a ser uma habilidade mimética e não instrumental; e esta é a tarefa intelectual central da era moderna”<sup>207</sup>.

Benjamin acreditava que as tecnologias podiam ser muito destrutivas se os seres humanos não conseguissem utilizar essas técnicas como uma passagem, e pedindo uma tarefa nova à arte, a saber: “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas”.<sup>208</sup> Lins, em seus Casos Especiais<sup>209</sup> apresenta-nos três textos que foram feitos para a tv Globo: “A Ilha no Espaço”, “Quem era Shirley Temple?”, e “Marcha Fúnebre”.

---

<sup>205</sup> Último filme da trilogia, lançado no ano de 2002, seis meses após Matrix Reloaded.

<sup>206</sup> Cidade que vive sob a ameaça constante das máquinas.

<sup>207</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed da UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 101

<sup>208</sup> Citado no estudo de Susan Buck-Morss, *Estética e Anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. In: Revista Travessia, n. 33 (UFSC), 1996.

<sup>209</sup> LINS, Osman. *Casos Especiais de Osman Lins*. São Paulo: Summus, 1978.

Destas três, observamos “A Ilha no espaço”, que foi dirigida por Cassiano Gabus Mendes, com Cecil Thiré no papel principal. A versão escrita traz o capítulo XII, que na visão do escritor não se faria necessária, pois “ a história a meu ver, esgota-se no capítulo XI, beneficiando-se, exatamente, do que fica na sombra, do que não se esclarece. Afinal, um mistério revelado é coisa morta e, por isto, eu preferiria,(..) eliminar o capítulo final”<sup>210</sup> e como o roteiro embasou-se no capítulo XII, este acabou por ser publicado também. Mas vamos aos fatos desta narrativa: Cláudio Arantes Marinho é morador do edifício Capibaribe, em Recife. Depois de muitos desaparecimentos súbitos e misteriosas mortes em tal condomínio, todos os moradores que restaram foram embora, e apenas ele ficou habitando o edifício. A trama vai num crescente de mistério, e Arantes cria um plano para fugir sem deixar pistas, para começar nova vida, pois seu tédio era constante. Seu plano se concretiza, ele consegue fugir da cidade, começar nova vida, e ao final descobrimos que o edifício Capibaribe acaba por ser adquirido por um único proprietário que compra os dois blocos pela metade do preço, e que este era o responsável pelos crimes. No último parágrafo, após a troca de segredos, de Arantes com o proprietário, a cena final:

“- Se o senhor gosta assim de dinheiro, posso fazê-lo ainda mais rico – disse Arantes. Não estou em condições de explorar o processo que inventei de fotografar a cores. Podemos chegar a um acordo. Sabe, meus documentos são falsos e tenho de viver na obscuridade.

Rindo do passado, subiram a rua tortuosa e deserta, ao sol do entardecer. Arantes acomodou numa cadeira de braços o responsável por sua libertação, mas também por tanta angústia inútil, preparou a máquina, pediu ao rico assassino que sorrisse e apertou um botão. O disparo fez tremerem as janelas nos caixilhos, a cabeça do homem tombou ensanguentada. Arantes moveu outro dispositivo: a cadeira foi descendo com o morto; subiu pouco depois, já sem ele. No ateliê, afora um pouco de fumaça, que o fotógrafo afastou com as mãos, era como se nada houvesse acontecido”<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Idem, p. 6

<sup>211</sup> Idem, p. 34.

Novamente a fotografia é colocada como arma. Voltemos à *Filosofia da Caixa Preta*<sup>212</sup> de Vilém Flusser:

“No gesto fotográfico, uma decisão última é tomada: apertar o gatilho (assim como o presidente americano finalmente aperta o botão vermelho). De fato, o gesto do fotógrafo é menos catastrófico que o do presidente. Mas é decisivo.”<sup>213</sup>

Desta forma, o fotógrafo transita entre dois extremos: a dúvida e a decisão, “saltos de pontos de vista para pontos de vista”<sup>214</sup>. E também é gesto técnico escolhido:

“A manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos. (...) Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. (...) Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas”<sup>215</sup>.

Esta é uma história para atingir um público televisivo, mas mesmo neste meio, Lins questiona o poder do dinheiro que tudo compra e tudo vale, e brinca com a técnica fotográfica ou suas inovações (cinema, televisão) onde o disparo da máquina é mortal. Com esta metáfora, relacionamos algumas coisas: o instante que morre no momento do disparo fotográfico, o ato mortal e irreversível da fotografia no instante que capta aquilo que ali esteve, mas não está mais; e até mesmo o outro dispositivo, a cadeira que desce e leva consigo o corpo, deixando apenas vestígios de fumaça e nada mais, como o passado que vai sem deixar suas marcas. A passagem que deve ser efetuada para que a tecnologia e o homem não se destruam mutuamente é buscada neste texto-imagem, pois o disparo, assim como brinca com o que foi e não volta, é também o gesto mortal de uma tecnologia que pode ser destrutiva se não efetuarmos as passagens, as pontes para atravessá-las.

Valério Vieira talvez tenha conseguido efetuar esta passagem, buscando na fotografia um meio de questionar a própria técnica que utilizava. Neste “si mesmo” reproduzido e o outro diferencial– fotógrafo reproduzido ou narrações reproduzidas, no caso de Osman– a

---

<sup>212</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Trad. Do Autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

<sup>213</sup> Idem, p. 34.

<sup>214</sup> Idem, p. 35.

<sup>215</sup> Idem, p. 32.

questão da cópia e do simulacro <sup>216</sup>, como em *Matrix*, não se sabe qual é a cópia e o verdadeiro. Na obra de Valério podemos também buscar uma inter-relação com os trinta denários, com os quais Judas traiu Jesus. “Os trinta Valérios” podem ter o sentido dos falsos valores, a falsa moeda baudelairiana. Essa questão da reprodução, da falsa moeda, leva-nos outra vez à Magritte, na obra “O princípio do prazer”(Retrato de Edward James – 1937). Neste quadro Magritte brinca com a fotografia que Man Ray tirou de seu amigo, E. James, a cabeça dele é substituída pelo clarão da fotografia:

“Uma simples explosão de luz, um violento clarão elétrico tomou o lugar do rosto, da alma revelada. Magritte substitui a simples verdade da sua arte pelos efeitos da representação, reprodução e repetição típica desta técnica. Está a demonstrar que o instantâneo fotográfico, em vez de reconhecer a realidade, representa, de facto, uma operação mecânica e uma manipulação que transformam a luz e a sombra numa ilusão enganadora. Dirige um diálogo, não com a cabeça de Edward James (...) mas com a arte da fotografia. O próprio Magritte era um fotógrafo de primeira. Está a desvendar o mistério da reprodução fotográfica, dando-lhe uma interpretação irônica ao colocar a pedra do outro lado e ao trocar a posição da mão esquerda e direita, mudando-as ao mesmo tempo muito lentamente”<sup>217</sup>

Essa visão de espelho, onde tudo se inverte de forma sutil, dá uma visão ilusionista e nos lembra os romances policiais, onde descobrimos os vestígios, diferenças e semelhanças que nos levam à verdadeira imagem. Magritte brinca com a própria técnica da fotografia, nos lembrando que ela reproduz uma realidade, podendo invertê-la, distorcê-la, deixando apenas as marcas, como as de um crime, para serem reveladas.

Da mesma forma, Valério Vieira intervém de forma lúdica, dialogando com a arte fotográfica, com a realidade, reproduzindo-se nesta obra. Existe um ponto de contato entre a obra de Valério, de Magritte e o filme *Matrix*: a reprodução em série, tão presente na modernidade. Mendonça, como Neo, é o resultado de suas escolhas. Na cena do filme em

---

<sup>216</sup> Em *A Lógica do sentido*, Deleuze demonstra a distinção entre simulacro e cópia, questão pertinente à narrativa “Noivado” e à fotomontagem de Valério Vieira: “A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança”. DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

<sup>217</sup> PAQUET, Marcel. *René Magritte – o pensamento tornado visível*. Trad. Lucília Filipe. Lisboa: Taschen, 26. P. 82.

que Neo encontra o criador da Matrix, se vê reproduzido em diversas telas, com diferentes atitudes. Todas, com exceção de uma, a que mostra o momento-instante em que a cena se passa, são potencialidades múltiplas do que ele poderia ter sido, de que forma agir, o caminho escolhido. Mendonça em suas diferentes idades, poderia ter se transformado em muitos outros, as possibilidades infinitas que o ser humano tem de escolha: mas o Mendonça que se vê é o burocrata, aquele que se assemelha aos próprios insetos que descreve. “Ora, não existe nada, à exceção talvez de um burocrata, cujas reações sejam mais constantes e fatais que um inseto”.<sup>218</sup>

Quanto a esta questão dos diversos caminhos e escolhas, Jeanne-Marie Gagnebin comenta em seu artigo<sup>219</sup> “Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin” “uma retomada sem fim, um caminhar sempre reiniciado, uma multiplicidade de percursos”<sup>220</sup> e que o messias seria aquele que “só virá no momento em que tiver conseguido tornar-se dispensável, (...)quando o mundo já não é profano nem sagrado”<sup>221</sup> ou ainda numa citação de Benjamin “O Messias interrompe a História; o Messias não surge no final de um desenvolvimento”. Como em Matrix, Neo, o “Escolhido”, a redenção vem através da destruição, da dissolução do antigo. As várias idades de Mendonça “dialogam”, mostram as escolhas que o foram gerando enquanto o Noivo-máquina, que Giselda despreza:

“Novamente no sofá os três, sentados juntos.(...) O de trinta e nove anos leva a mão direita à boca:

- Fui eu talvez que tive a culpa de tudo. De toda esta aridez. Não era tão tarde para mudar. (...) Entretanto, fiz o quê?

Escande o jovem, de cabeça baixa:

- Começou a riscar os famosos quadros. As obras de arte, os retângulos quadriculados com oitenta centímetros por quarenta. Três mil e duzentos quadrados: três mil e duzentos dias. (...) Ao fim de cada expediente, uma cruz seria desenhada em cima de um quadrado (...) Para medir os dias que faltavam até a aposentadoria. A essa época, já restava em você muito pouco de mim”.<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, p. 161.

<sup>219</sup> O artigo referido é *Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin*. Estudos Avançados 13 (37), 1999. Palestra proferida em Milão no ano de 1998.

<sup>220</sup> Idem, p. 200.

<sup>221</sup> Idem, p. 198.

<sup>222</sup> LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. P. 157.

Desvenda-se aí, aos poucos, o quanto Mendonça vai se tornando o homem-máquina que se apresenta multiplicado, facetado aos olhos de Giselda. Mendonça acredita lutar contra a máquina burocrática em que esteve inserido grande parte da sua vida, mas de qualquer forma, transformou-se num ser sem vida, acomodou-se e esperou o tempo passar até sua aposentadoria. Durante esse tempo o que havia de vivo nele se perdeu. Suas escolhas geraram o homem-artefato que, mesmo assim, acredita agora estar livre de qualquer amarra, que escolherá seus próprios caminhos, rompendo com a repartição onde trabalhava e com o noivado de anos que nunca o levou a lugar nenhum.

Se a fotografia preserva o que foi destruído, aquilo que esteve lá não mais existe daquela forma, os vestígios, marcas, demarcam a ruína. Giselda registrou seu passado, seu rosto em decomposição:

“Olho meus retratos nas paredes. O tempo rói e destrói a face das pessoas. Para gastar minha face, houve o tempo e esse homem. O tempo enrugou-me a fronte, ele escavou-me as olheiras; o tempo arrancou-me os dentes, ele entortou-me a boca; o tempo aguçou meu perfil, ele gravou-me este ar de quem recua; os dois juntos instilaram em minhas ocas profundezas a ferrugem e o bolor”<sup>223</sup>

A reprodução fotográfica de Giselda contrasta com a simultânea multiplicação de Mendonça na cena. Ela, parada no instante que se foi; ele, preso no instante agora em suas diversas idades. Ela relembra o passado, como num álbum de fotos, folheia episódios de Mendonça e dela própria. Ele não lembra, muito menos relembra. Suas idades, seus vários “eus” discutem o caminho que foi escolhido, numa simultaneidade, numa explosão de Mendonça(s). Valério Vieira também mostra-nos sua face reproduzida, em uma única idade, e dentro de uma sociedade patriarcal, pois sua montagem não “traveste” nenhum de seus retratos em um ser feminino (assim como também brinca com as outras artes, a música, os quadros na parede, a escultura, reproduzindo em todas, seu rosto fotografado).

Mendonça, ao romper com a repartição, sente-se dono de sua fictícia liberdade, e o rompimento do noivado também ocorre, mas não é ele que toma a decisão (ao menos não de forma direta), e sim, Giselda, a que tem memória, e por isso rompe o círculo: interrompe o estagnado. Nada sabemos de Giselda, a não ser suas lembranças referentes ao noivo: não há profundidade, apenas a superficialidade do momento presente. O tempo é a

---

<sup>223</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 155.

única coisa que afunda, que mergulha na superfície aparente das imagens-lembrança da personagem. A impressão que se tem é que os insetos são os únicos habitantes do subterrâneo da narrativa, e aos poucos invadem a superfície, como que libertos, fósseis que revivem e voltam de um passado remoto.

## 7.O texto-tapete estirado na página

*“Olhando-se o tapete, não se vê entre as flores e pássaros o crocodilo. Este, dissimulado na profusão de motivos, mais facilmente pode ser descoberto no reverso, no lado sempre oculto da trama, onde se cortam os fios e dão-se os nós”.*

*(Osman Lins, Avalovara)*

Retalhos de imagens. Nesgas de luz. Palavras e espaços: em branco, em silêncio. Um tapete construído dos fragmentos: palavras, imagens. Osman Lins em *Avalovara* trabalha com afinco em todos os detalhes da obra. Interessa-nos a imagem ilusionista que aparece em *Avalovara* por apresentar paralelamente pontos de contato com as imagens de “Noivado” e de Valério Vieira. Ermelinda Ferreira em *Cabeças Compostas*<sup>224</sup> vai destacar a espiral:

*“(...) tal como um quadro, procura mostrar mais do que dizer. Além disso, sua metáfora temporal predileta é a espiral, símbolo do ornamento, dos arabescos decorativos, dos volteios barrocos que costumam ser condenados na arte como excessivos, fúteis, supérfluos, femininos”*<sup>225</sup>

A visualidade em Osman Lins também parece

*“(...) sugerir, como na imagem distorcida, que há sempre um sentido naquilo que não compreendemos. Ou denunciar, como no reflexo que nos devolve uma imagem reconhecível, que a verdade que pensamos compreender não passa de uma sombra fugidia na superfície de um instrumento ilusionista”*<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças Compostas – a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: O Autor, 2000.

<sup>225</sup> Idem, p. 14.

<sup>226</sup> Idem, p. 14.

No trecho de *Avalovara* em que o jovem observa uma fotografia, podemos perceber o quanto o texto nos remete ao retrato perdido<sup>227</sup>. Transcrevemos aqui o texto-fotografia:

“Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da Primeira Comunhão. Homens de cós e bengal, lado a lado, uma perna estendida e o olhar distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, o cotovelo apoiado numa mesa de pés torcidos; fechando graciosamente um livro entre as pernas; moças de meias negras e longos vestidos claros, grande quantidade de cabelos brancos, sustendo um livro com uma folha entre as páginas e os olhos voltados para mim; outras em meio a pedras e almeiras reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famílias reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de algodão vestidos de marinho, segurando um ar...”<sup>228</sup>

Ermelinda comenta que o que se pode notar aqui de forma impactante são suas falhas. O que o escritor pretende com estas “falhas”, é justamente a imagem de uma fotografia gasta pelo tempo, “o estado danificado dos retratos”, e o leitor “vê” no texto, a ruína, a destruição através do tempo. Um detalhe que não escapa à Ermelinda é a palavra “flor”, que no lugar de vir explicativamente no texto que esta estaria amassada nas páginas de um livro, simplesmente na imagem das letras podemos visualizá-la: “Frol”. Palavra amassada, esmagada, a olhos nus. O texto é a imagem do que restou: um passado procurado. De acordo com Ermelinda, como Orfeu que busca Eurídice na terra dos mortos, Osman busca o retrato de sua mãe. Porém, se a busca constante da imagem para sempre perdida está presente em muito da sua obra, a ideia benjaminiana de um passado incompleto e inacabado à espera de “luz” para ser decifrado, nos conduz mais além, ao conceito de origem:

“O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o

---

<sup>227</sup> No estudo de Ermelinda Ferreira, no capítulo *O Retrato perdido*, estão traçados vários pontos em relação ao retrato perdido, inclusive a clara alusão autobiográfica de Osman Lins em relação à mãe que nunca chegou a conhecer, e que, portanto, busca num retrato perdido. Também existe relação na obra de Magritte, que chegou a conhecer a mãe, mas esta suicidou-se, deixando marcas em sua obra.

<sup>228</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.p. 102.

reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”<sup>229</sup>.

A busca da origem não se resume ao fato de encontrar a imagem da mãe que se perdeu, mas a origem, a aura em si. A fotografia, o retrato nos remete ao rosto que guarda uma origem, a imagem primeira, matriz que não existe, por se tratar de cópia, de técnica reproduzida e reprodutível. O negativo fotográfico já é por si só cópia de algo que existiu, mas que se perdeu para todo sempre. O rosto guardado remete-nos a uma aura de acordo com Benjamin, a um resíduo que na superfície do papel é registrado. No parágrafo que Osman descreve a fotografia percebemos que não é somente a descrição de uma fotografia, é a reprodução desta foto que vemos aos poucos se desfazer diante de nossos olhos, o apagar-se da imagem, as falhas, o passado se esvaindo com a imagem que se dissolve nas letras que somem. A fotografia antiga que já não possui mais todos os traços que foram reproduzidos na época em que foi tirada, mas cujos traços gerais são familiares. A origem, o instante que se perdeu, perde-se também com o tempo que destrói essas marcas impressas. A fotografia que é vestígio do que foi fotografado, ali no texto, é vestígio da própria fotografia: as marcas, os resquícios: duplamente se perdem e se dissolvem no tempo. É como se a ausência se multiplicasse, pois o que se busca na fotografia guardada, se busca também nas falhas que o tempo corrói do papel. Ausência e busca se ampliam.

A memória tem papel crucial nestas questões. Como diz César Guimarães:

“Por sua própria natureza, à memória caberia a tarefa de realizar um retorno àquilo que, cada vez se distancia mais e mais. Porém, exausta de repetir a repetição, sem forças para suportar o que lhe é destinado, incapaz de suportar o fracasso fundador de sua busca, a memória procura fixar-se em alguma cicatriz, corte, descontinuidade ilusória capaz de demarcar, ainda que fugazmente, o recuo incessante da origem. Diante disso, alguns textos inscrevem a memória em torno de uma origem (tomada como marco inicial do sentido) e suturam os buracos do esquecimento e o hiato entre o vivido e o lembrado. Outros, ao contrário, exibem

---

<sup>229</sup> BENJAMIN, Walter. *A origem do Drama Barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 68.

justamente os vazios, a incompletude fundamental da memória e a dispersão do sujeito no tempo”<sup>230</sup>

Salienta-se também ponto: a questão da memória de máquina:

“(...)Mario Costa, para quem a fotografia é uma ‘memória de máquina’, e não uma marca. O sujeito retratado numa fotografia não deixa marcas de sua presença. Ao contrário, o ‘eu’ que comparece nesse tipo de imagem nada mais é do que ‘a memória fotoquímica dos sais de prata. (...) não sou eu que conservo minha presença nas marcas que deixo, é a tecnologia que me assimila como conteúdo indiferente de sua memória e evoca minha presença no interior de seu funcionamento”<sup>231</sup>

E mais adiante:

“Ao considerar a fotografia a primeira configuração de uma ‘memória de máquina’, Costa afirma que o que ela conserva é ‘sempre e apenas a presença de uma forma’, fato que seria comprovado pela atenção dada pelos fotógrafos estudo da pose e da composição e pelas diferentes intervenções no momento da revelação e da impressão da imagem”<sup>232</sup>

Os debates a respeito da fotografia como sendo uma memória de máquina, registro de momento ou de forma são muitos. O que trazemos à tona aqui, é a narrativa osmaniana servindo-se da linguagem para nos mostrar uma fotografia corroída pelo tempo. As letras faltantes: sumiço de imagem; espaços em branco: fotografia apagada. A memória registrada se perde, porque também a ela o tempo destrói. Assim como o ser humano modifica suas feições com o passar do tempo (humano), a fotografia se transforma e modifica (deteriora) num tempo-máquina, técnico. Tanto o negativo quanto o positivo sofrem alterações com o passar do tempo, gerando distorções. Através do tempo, a busca: da imagem, da origem, da linguagem.

---

<sup>230</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1997.p. 21.

<sup>231</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais – uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2004. p. 53.

<sup>232</sup> Idem, p. 53.

Alguns capítulos de *Avalovara* se referem à mulher que é “escrita” no livro com um símbolo impronunciável (“Nascida e Nascida” é a forma com que o capítulo é apresentado, precedido do símbolo). Esta personagem reforça a idéia da duplicidade presente nos personagens de Osman. Ela nasce duas vezes, e a multiplicação, como a de um ser que se reparte em dois, nos remete de volta ao Mendonça de “Noivado”:

“Das minhas duas idades, eu o contemplo – com os quatro olhos abertos”<sup>233</sup>, como Mendonça dialogando consigo mesmo, em várias idades. “Ainda não falo. Sem falar, desagrego as coisas, desmonto-as, separo umas das outras, reorganizo-as em mim”<sup>234</sup>. Aqui podemos aludir ainda a alguns trechos da obra, onde o autor nos questiona sobre a própria linguagem: “Ainda muda, evoco dia e noite o meu nome, intuído e buscado durante tanto tempo. Pronuncio-o em mim, faço-o correr em mim, rolar em mim”<sup>235</sup>. A busca da identidade, nome da personagem entrelaça algumas linhas com o pensamento benjaminiano no seu texto *Gênesis*, e como bem nos explica Jeanne-Marie Gagnebin:

“A importância do texto de *Gênesis* vem do fato que ele nos faz recordar a outra função da linguagem humana, função verdadeiramente essencial, a de *nomear*, que não se pode explicitar nem em termos de comunicação nem em termos de arbitrariedade. Convém observar que o tema da denominação volta frequentemente na obra de Benjamin, seja indicando o ideal – inacessível – da linguagem filosófica no *Prefácio* ao livro sobre o drama barroco, seja evocando o fundamental impulso mimético humano na tentativa materialista de descrever a origem da linguagem, ou ainda aludindo ao nome verdadeiro dado às escondidas à criança na tradição judaica”<sup>236</sup>

Esta personagem sem nome, simbolicamente representada na obra osmaniana remete-nos ao enigma a ser decifrado, uma imagem em negativo que espera a revelação. De novo a ausência de uma imagem, acrescentado agora pela busca de um nome, conduz à busca da origem: imagem e nome ausentes, negativos ainda à espera de revelação.

Se a personagem representada por um símbolo neste texto de Osman nos remete a

---

<sup>233</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.p. 161

<sup>234</sup> Idem, p. 103

<sup>235</sup> Idem p. 81

<sup>236</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin*. Estudos Avançados 13 (37), 1999. p. 194-195.

um discurso sobre a própria linguagem, sobre o ato de escrever, também nos leva à leitura, ao que está sendo lido: Nascida e Nascida. “Meu marido, inclinando-se, olha-me no fundo das pupilas, com atenção, volta brutalmente meu rosto para a lâmpada. Exclama, trêmulo: ‘Você tem quatro olhos, uns por dentro dos outros’. (...) Não lhe falarei agora, nunca – dos meus dois nascimentos, dos meus dois corpos”<sup>237</sup>. Uma nasce no momento da criação, e a outra, aos olhos do leitor. O escritor se utiliza do espelhamento, da duplicação, para proliferar imagens, e assim a história se multiplica em seus personagens. Muitos são os exemplos que podemos buscar na obra osmaniana para demonstrar essa proliferação, e a cada linha que trama o tapete, vemos o verso e o reverso da imagem: os duplos, os negativos.

“Assim como um tecido poroso absorve a umidade, vai o meu corpo bebendo, permeável, os desenhos do tapete. Projetam-se, em minha carne e ossos, ângulos brancos, barras, franjas fulvas, ramos, gamos rubros, coelho, flores, pássaros, folhas de cor imprecisa”<sup>238</sup>

Aqui outra vez, a trama e o personagem se fundem, numa justaposição: montagem. Assim como mostramos que Mendonça era feito de parágrafos, alíneas, requisições, aqui, a mulher-símbolo é tramada em seu próprio jardim-tapete: fio-texto que se desenrola, se entrelaça, formando novas imagens, num caleidoscópio de palavras. A criação destes personagens e muitos outros da obra osmaniana, parecem, como bem explica Ermelinda

“fugir radicalmente à concepção da personagem naturalista, criada à imagem e semelhança da figura humana. (...) Compostas por estilhaços de materiais diversos – besouros, cidades, pessoas, palavras – que se unem em corpos semelhantes a mosaicos, estas figuras fantásticas, algo monstruosas e grotescas, destacam-se por uma inusitada riqueza ornamental”<sup>239</sup>

Em “Noivado”:

---

<sup>237</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1974, p. 25

<sup>238</sup> *Idem*. P. 45

<sup>239</sup> FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças Compostas*. Recife: Editora do Autor, 2002. p. 106.

“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”<sup>240</sup>. Serragem: matéria seca, sem vida. Colheres dobradas: utensílios que não matam a fome em suas distorções. Facas cegas: objeto que não alcança seu fim. Comportas e alçapões: fendas que se abrem e escondem, transportam, deslocam para recônditos secretos.

Esses personagens são seres-artefatos, e no caso de Mendonça, um homem-máquina, feito de roldanas, alçapões, serragem. Em *Avalovara*, na última parte do texto encontramos o eu multiplicado, enlaçado aos nós da trama do tapete

“(…) canta apaziguador o nosso pássaro mais forte o nosso abraço, novo relâmpago na sala e ouvimos irado cheio de dentes irados o ladrar dos cães e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e planta do Jardim”<sup>241</sup>

ao final da obra, a conclusão do texto, o último ponto do texto-tapete, nada mais é do que uma espiral que segue, inacabada, enlaçando outros pontos, outros nós, proliferando os personagens, o texto, as palavras, *ad infinitum*. “Como os personagens de uma tapeçaria, eles estão de tal forma integrados na tessitura total da obra que não podem de forma alguma ser destacados dela”<sup>242</sup>

Nesta torre de Babel construída, uma das narrativas de *Nove, novena* intitulada “O pássaro transparente”, o escritor ironicamente descreve um casal unido pelo poder e dinheiro:

“No centro da toalha bordada, guarnecida com pratos ingleses e talheres cintilantes, no topo do enorme bolo confeitado, que lembra vagamente um templo babilônico, dois pequenos bonecos, representando o noivo e a noiva, sustentam o coração onde está

<sup>240</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 153.

<sup>241</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1974, p. 412-413

<sup>242</sup> BENJAMIN, Osman. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 128.

escrita com polvilho de prata, em má caligrafia, a palavra AMOR”<sup>243</sup>

Se antes dois amantes se estiravam no tapete, criando um Jardim entrelaçado de corpos, bichos, flores, em “O pássaro transparente”, o noivo e a noiva sustentam um coração com a inscrição de uma palavra sem significado para ambos. Mais adiante no texto:

“É o ouro, são os bens de raiz o que para nós ambos existe de sagrado. Se não nos une o amor – daqui ausente - , como poderia ser eterno? E não perca seu tempo em busca de símbolos. Para nós , só um é válido, esses bonecos ocos, ostentando uma palavra grave (a palavra, a palavra!) num coração de papel”<sup>244</sup>

Vazia de seu significado, apenas jaz a palavra como bonecos ocos em coração de papel, alegorizam uma escrita sem sentido. Se em “Noivado”, os noivos conduzem uma relação por anos a fio, sem chegar ao casamento, sem solucionar o que os une, em “O pássaro transparente”, o casal é unido pelo poder de um amor que ficou no passado. Ambas as narrativas esboçam a linhagem patriarcal, o casamento como instituição que não vigora. Em “O pássaro transparente” ele escrevia poesias, mas acabou por assumir os bens da família, o peso do ouro que o pai carregava; a mulher por quem foi apaixonado “voou”, correu atrás de seus sonhos e pinta quadros:

“Ela rebuscava meus versos, alegrava-se com eles, acreditava em mim. E não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir. Ela amestrou as mãos da sua juventude, fez com que lhe pertencessem. Quanto a mim, - estas, cautelosas, quase sempre fechadas, não sei que sutil e laborioso processo as engendrou - em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações perdi as minhas?”<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. P. 17

<sup>244</sup> Idem, p. 18

<sup>245</sup> Idem, p. 18-19

Também Mendonça não tem consciência que se transformou num homem-máquina, não questiona sua constituição ou seu passado. Não gostava de seu trabalho na repartição pública que trabalhava automaticamente ou acefalicamente:

“Uma coisa, porém, eu consegui: pensar. Fazia tudo que era preciso fazer, mas apenas com as mãos. Por dentro, alheio à minha atividade, eu zombava das obrigações. Há percevejos-do-mato que vivem até um ano sem cabeça. Todos os meus companheiros são assim. Eu, não. Não me compare com eles.”<sup>246</sup>

Mas é justamente por exercer suas funções mecanicamente, que acaba por se transformar num ser artefato, mesmo que tentasse conservar seu pensamento longe das funções. Podemos também argumentar que o personagem, transformado em homem-máquina, a seu tempo, libertou-se de tudo o que o tolhia: trabalho burocrático, o noivado do qual não possuía sentimento algum, e agora sente-se livre para traçar seus próprios caminhos: “Conduzirei agora minha vida com a invenção de um maquinista que fizesse avançar sua locomotiva para fora dos trilhos. Nada de caminhos feitos: improvisar é a regra”<sup>247</sup>. Este é o pensamento de Mendonça em relação a si próprio, mas Giselda o vê como uma cópia de si próprio, sem condições de ter vida. Cada um pensa a sua maneira, Giselda sabendo que seu tempo gastou-se a espera de um noivado que nunca se transformou em casamento, em uma vida a dois; Mendonça não questiona seu noivado ou suas lembranças, apenas coloca um ponto final em qualquer coisa que possa segurá-lo nos trilhos: “- Você não voltará a ver-me, Giselda. Em idade nenhuma”<sup>248</sup>. Mendonça sente-se maquinista de seu próprio destino, uno e indivisível, senhor de sua vida, e de Giselda não sabemos quais os planos futuros perdida entre lembranças e fotografias.

Personagens de materiais diversos. Vemos em “Noivado” Mendonça feito de requisições, alíneas e parágrafos. Ouvimos os *rangidos de ferragens* no homem-máquina que se transformou, e naquele primeiro, aos dezessete anos que Giselda buscava reencontrar, sons de *sinetas de colégio, guizos, maracás, sons de brinquedos de corda, balanço de criança rangendo compassadamente em sombreados galhos de mangueira*.<sup>249</sup> Em “Pastoral”, Baltasar, o menino que vive numa família patriarcal, numa história de

---

<sup>246</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 161.

<sup>247</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 151.

<sup>248</sup> Idem, p. 168.

<sup>249</sup> Idem, p. 169.

castração e forças masculinas em conflito, o menino questiona sua constituição: “Nunca entendi por que sou feito de cipós trançados”<sup>250</sup>, matéria que se enlaça, se contorce e são trançadas em outras árvores. Em “O Vitral”, Matilde é transpassada pela luz, como vidro, numa transparência viva. Transparente também é o pássaro da narrativa “O pássaro transparente”, do qual só mantém um coração ao centro. Todos feitos de palavras, mas reflexos de materiais que nos deixam vestígios de suas passagens, sejam de seus crimes ou amores.

Em *Avalovara* os personagens são revelados no tecido, se metamorfoseiam entre as tramas, sobreposição de imagens. Barthes nos afirma:

“Texto quer dizer Tecido, mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções, construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia da aranha)”<sup>251</sup>

A narrativa, simbolizada pelo entrelaçar de personagens e história, contém dentro de si o tapete que Lins tece, fio a fio, letra à letra, nos conduzindo pela teia, dissolvendo-se nela; seus personagens nos mostram o contexto de vida que estão inseridos, pelos próprios materiais de que são feitos. Como nos afirma Tamara Kamenszain, é tarefa feminina o tecer artesanal:

“La madre también imprime al hogar el espacio artesanal, obsesivo y vacío de sus tareas diarias. Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir. Ya es casi parte del sentido común comparar al texto con un tejido, a la construcción del relato con una costura, al modo de adjetivar un poema con la acción de bordar (...) cuando el ojo que relee lo escrito pierde

---

<sup>250</sup> Idem, p. 137.

<sup>251</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.p.82-83

tiempo encontrando suciedad en el detalle, trabaja como mujer. Cepillar un texto, pasarle el plumero, son metáforas que nacieron en la tarea doméstica y a ella deben su obsesividad artesanal”<sup>252</sup>

Nós como leitores, e Osman como escritor, estaríamos com olhos atentos desenvolvendo a função artesanal e doméstica de nossas mães, buscando as ligações com a matriz, contestando uma linhagem patriarcal deteriorada, e encontrando nas avós e bisavós, a tarefa meticulosa de percorrer no texto suas entremeadas linhas, e até mesmo o seu reverso:

“Esta posibilidad femenina de espiar en las costuras para ver las construcciones por su reverso abre a la mujer, en su relación con la escritura, el camino de la vanguardia. Vanguardia vieja y nueva en la que los textos dejan jugar al lector con la artificialidad de la hechura. Y es en la milenaria escuela de las tareas domésticas donde se aprenden las reglas de esa modernidad. Viejo como el mundo, solo el trabajo inútil y callado pude conseguir engarces nuevos”<sup>253</sup>

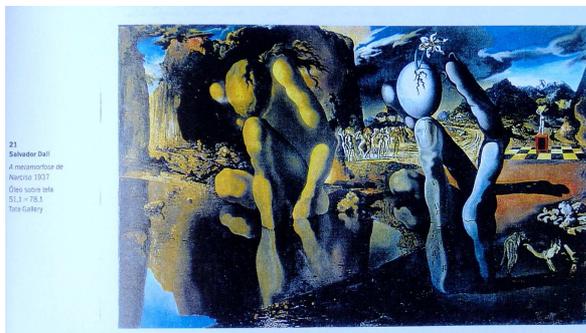
É neste verso e reverso da textura da obra osmaniana que vamos descobrindo uma visão silenciosa e tramada do mundo: a página sobre o tapete absorve seus contornos, as linhas de seus personagens e histórias, e a palavra salta aos olhos do leitor: que também é absorvido e costurado, bordado ao texto.

---

<sup>252</sup> KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. 1ª ed. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2000. P. 208.

<sup>253</sup> Idem, p. 210.

## 8. Ecos de uma imagem primeira



16 *A metamorfose de Narciso, 1937 - Salvador Dalí*

*“Em que útero fundo este ovo cabe,  
no regaço alcançado em que te vês?  
A porta aberta, os vales saturados,  
E um gemido bivale que se esconde”  
(Jorge de Lima)*

“Lateja o farol”<sup>254</sup>.

Em meio à escuridão, um *flash* nos indica algum caminho.

“As luzes do farol giram com o rigor de planetas, o mar vai destruindo as casas dos Milagres”<sup>255</sup>.

Contra o rigor de uma ordem imposta, a natureza por seu lado avança, desordenada e caótica: seguindo a força inata de uma ordem própria. Como nos lembra Benjamin, “a construção pressupõe destruição”, e Osman com sua “estética de engenheiro”<sup>256</sup>, constrói uma escritura capaz “de abrir uma clareira nas trevas” que o cercam. Inovou as formas, destruindo uma arquitetura pré-concebida, mas teve que arcar com o isolamento de sua obra, considerada por muitos como hermética. “Osman comparou a obra literária a um edifício. Alguns são mais habitáveis do que outros, dizia. ‘Isso não significa que os mais habitados são os que ofereçam mais para os que neles se hospedam’”<sup>257</sup>. Assim, como sua

<sup>254</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 151.

<sup>255</sup> Idem, p. 159.

<sup>256</sup> No artigo intitulado “O rigor do experimentalismo”, José Castello se refere a uma estética de engenheiro. In: *Revista Bravo*. Abril, 2005. ps. 87-91.

<sup>257</sup> Idem.

história de “A Ilha no Espaço”, o Edifício Capibaribe desabitado, o personagem Cláudio Arantes Marinho resiste e não abandona o edifício fantasma, somente deixa o local quando resolve modificar sua vida, romper com seu passado e sua rotina.

Ao final, descobrimos que a construção sucumbiu ao poder do capitalismo, objeto de desejo de outro personagem que utiliza-se de artimanhas para comprá-lo por preço abaixo do mercado. Osman não desistiu de lutar por seus ideais de fazer uma escritura contra pensamentos alienados. Buscou novos caminhos, mudou a rotina das palavras, montando-as e mostrando que o visível e o legível convivem com intimidade que oscila entre luz e sombras.

“Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra”<sup>258</sup>. O que buscamos não é uma explicação, mas tentamos interpretar algumas passagens osmanianas, com suas montagens e luminescências, seus Mendonças e vitrais, amparadas por teorias da era moderna.

Walter Benjamin nos lembra que “aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem” e que a origem é “algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”<sup>259</sup>, e esses movimentos duplos que se deslocam entre um “antes” (passado?) e um “depois” (futuro? presente?) nos trazem as narrativas osmanianas. Mendonça, como vimos em “Noivado”, sempre aparece com seus duplos, mas “eles jamais aparecem sozinhos”<sup>260</sup> e só o de dezessete anos aparece sozinho. Dois extremos: mais novo e mais velho. Passado e presente. A “origem”, um recorte de tempo, fóssil para quem é dado um sopro vital, ser ainda com vida que Giselda busca reencontrar.

Essas duplicações, tanto em Mendonça como em “Nascida e Nascida”<sup>261</sup>, a personagem que possui dois nascimentos, no ato da escritura, e depois no ato da leitura, nos faz buscar conexões com o mito de Narciso: autogênese, homem que acredita ser uno, indivisível. Narciso busca sua imagem e “atravessa” a água, para morrer nos “próprios” braços. Eco, a ninfa que ama Narciso e não é correspondida, não possui voz própria, só repete o que os outros falam: reflexo de som. Narciso está envolvido em reflexos de reflexos: imagem e som. Mendonça também é homem multiplicado, seus “ecos” do

---

<sup>258</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 86.

<sup>259</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed da UFMG; Chapecó: Argos, 2002. p. 30.

<sup>260</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 166.

<sup>261</sup> Personagem de *Avalovara*.

passado retornam a Giselda. A personagem dialoga com todos eles, mas sempre querendo o primeiro.

A imagem primeira se perde no passado para só depois ser reencontrada. Perder-se no cotidiano, para decifrar o enigma. Narciso e seu reflexo: enigma. E nesta morte cria-se o mito. *Nar*, prefixo que traz consigo o poder *narcótico* do pensamento, das imagens, da modernidade. O anestesiamento, sentidos que não mais se desenvolvem devido ao excesso. Fantasmagoria que nos remete à uma realidade ilusória. Na ilusão nos perdemos, distantes da estética como discurso do corpo. Um corpo que já se faz ausente: fotografia reproduzida. Corpo proliferado, multiplicado, cindido. O todo que se perdeu, no mito de um paraíso perdido. “Os relógios morreram”, o espaço já não pode ser definido, “a Terra se move” e o homem busca aproximar as coisas para não se perder na imensidão inexplicável. Mas o que conseguimos é uma transitória serenidade de um espelho que reflete imagens infinitas: espelho que reflete o reflexo. Voz que ecoa interminavelmente. Assim, fixamos uma origem, para delimitar um espaço-tempo que nos escapa.

Ecoss: memória, lembrança, o que lá esteve e não está mais. Fotografia. Imagem. Texto.

Se o farol lateja, em sua interminável órbita noturna, com o “rigor dos planetas”, a vida é mar que consome a própria vida. Entre as trevas, buscamos um pouco de luz, tentando não se perder no excesso de luminosidade da sociedade de consumo atual. Em meio a edifícios super lotados, multidão de homens em série, nos refugiamos nos espaços menos habitados em busca de repouso para um despertar lúcido.

“- Devia ter-se ligado realmente a alguém. Ou a alguma coisa. Você tem vivido como um doido que passasse vinte, trinta anos numa estação, sem decidir-se a tomar o trem ou a voltar para casa”<sup>262</sup>. Osman pegou o trem das palavras e ligou-se ao ato de escrever, inovando a literatura na tentativa de mostrar aos leitores uma nova forma de pensar a literatura. Palavra-homem ciente do poder do texto como instrumento para modificar o mundo que o cerca.

---

<sup>262</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 167.

## 9. Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALMEIDA, Hugo (org.). *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

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

\_\_\_\_\_. “Entre Feitiço e Fetiche”. In *Cult 48*, Revista Brasileira de Literatura, ano V, julho 2001, pp.50-51.

\_\_\_\_\_. *Reciclando o engenho*. In: *O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

ANDRADE, A.L., CAMARGO, M.L.B, ANTELO, R. (orgs). *Leituras do ciclo*. Santa Catarina/Chapecó: Editora Grifos, 1999.

ANDRADE, Mario. *Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB, 1993.

\_\_\_\_\_. *Fantasia de um poeta*. In: *Será o Benedito!* São Paulo: Educ, 1992.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio, Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

ANTELO, R. CAMARGO, M.L.B, ANDRADE, A.L., ALMEIDA, T.V. (orgs). *Declínio da arte – ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

BARRETO, Lima. *Um longo sonho do futuro*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O grão da voz*. Tradução Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortência dos Santos. 16ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

\_\_\_\_\_. *Análise Estrutural da Narrativa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 5ª ed. São Paulo: Difel, 1982.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. Coleção Elos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. São Paulo: Edições 70 (Coleção Signos, 42), 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques (et autres écrits sur l'art)*. Paris: Hermann, 1968.

BAUDRILLARD, Jean. *O crime perfeito*. Tradução e prefácio Silvína Rodrigues Lopes. Lisboa: Relógio D'água, 1996.

BAVCAR, Evgen. *O ponto zero da fotografia*. Trad. Rubens Machado. Artepensamento. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Margs*. (catálogo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli)

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Modernidade e os Modernos*. Tradução Heindrun Krieger Mendes das Silva/Arlete de Britto/ Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, arte e política*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho/ José Carlos Martins Barbosa. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. *Os pensadores – textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. 2º. Ed. São Paulo: Abril cultural, 1983.

BOLE, Willi. Alegoria, imagens, tableau. In:\_\_\_\_*Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. P. 411-432.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BRADLEY, Fiona. *Movimentos da arte moderna: surrealismo*. Tradução Sérgio Alcides. SP: Cosac & Naify, 1999.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. e notas Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1996.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. Felix Guattari. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Vol. 3. São Paulo: ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_ e Felix Guattari. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. 5. São Paulo: ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Felix Guattari. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: editora 34, 1998.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subterrâneo*. In: *Obra completa*.

DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Veja, 1992.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Identidades virtuais – Uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças Compostas: a personagem feminina em Avalovara de Osman Lins*, Recife: Editora do Autor, 2003.

\_\_\_\_\_. (org.). *Vitral ao sol- ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Trad. Do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Isto não é um cachimbo*, trad. Jorge Coli, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Hermenêutica Del sujeto*. Trad. Fernando Alvarez-Uría. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A orden do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 1996.
- \_\_\_\_\_. *História da Sexualidade*. 8ª. Ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Vol. 1,2 e 3. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. 10ª. Ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Trad. M. Thereza da Costa Albuquerque. 4.ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin*. Estudos Avançados 13 (37), 1999.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Fale-UFMG, 1997.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 6ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.

HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: ed. 34, 1998.

IGEL, Regina. *Osman Lins Uma Biografia Literária*. São Paulo: T.A. Queiroz/ Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1988.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesia)*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2000.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin – Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp.

LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André. *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1986.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura – vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Apresent. De Jean-François Groulier; coord. da trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LIMA, Jorge. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas – o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ed. Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Os Gestos*. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ed. Moderna, 1994.

\_\_\_\_\_. *Avalovara*. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Nove, novena – narrativas*. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

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

\_\_\_\_\_. *Santa automóvel soldado. (auto do salão do automóvel)*. São Paulo: Anascidades, 1975.

\_\_\_\_\_. *Casos especiais de Osman Lins*. São Paulo: Summus, 1978.

\_\_\_\_\_. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo: Summus, 1980.

\_\_\_\_\_. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. *La Paz existe?* São Paulo: Summus, 1977.

MENDES, Murilo. Jorge de Lima. In: \_\_\_\_\_. *Retratos relâmpagos*: 1a. série, Roma, 1965/66. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973. p.61.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

NASCIMENTO, Evando. *Ângulos – literatura e outras artes*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Chapecó: Argos, 2002.

NÉRET, Gilles. *Salvador Dali*. Tradução Lucília Filipe. Taschen, 1994.

NETTO, Modesto C. *Metáfora e Montagem (um estudo sobre a poesia de Georg Trakl)*. São Paulo: Perspectiva, Debates, 1974.

NIETZSCHE, Frederico: *A Genealogia da Moral*. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

\_\_\_\_\_. *Nietzschiiana*. Coleção Rubáiyat. Trechos escolhidos por Alberto Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o nouveau roman*. São Paulo: Hucitec, 1984.

NOVAES, Adauto (org). *O desejo*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

NUNES, Benedito, “Narração a muitas vozes” in *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, ano 11º. n.514.

OTTINGER, Didier. *Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte*. Trad. Cláudio Frederico da Silva Ramos. Catálogo da Bienal de São Paulo.

PAQUET, Marcel. *René Magritte – o pensamento tornado visível*. Trad. Lucília Filipe. Lisboa: Taschen, 26.

PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima*. SP: Edusp, 1995.

POE, Edgar Allan. *Poesia e Prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Notas bibliográficas Hervey Allen. Estudo crítico Charles Baudelaire. Edições de Ouro.

\_\_\_\_\_. *Os melhores contos de Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva:Edusp, Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

\_\_\_\_\_. *Texto/ Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. São Paulo: Ed. Da Unicamp, 1990.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera. (organizadores). *Estação Imagem – desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. *A máquina de visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

\_\_\_\_\_. *Estratégia da Decepção*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

Revistas:

Revista Facom. No. 10 – 2º semestre, 2002.

Travessia – Revista de literatura ( *A estética do fragmento*)– UFSC, n.33, ago-dez, 1996.

Revista USP – no. 15. Setembro/outubro/novembro 92. *Dossiê Walter Benjamin*.

Revista de Literatura *Outra Travessia*. Ilha de Santa Catarina, UFSC, 1º. semestre de 2005, no. 4. *Osman Lins – Oitenta anos*.

ANEXO - Narrativa “Noivado” – reprodução do texto na íntegra:

## NOIVADO <sup>263</sup>

I 8 Sós nesta sala de paredes verdes, uma janela fechada, outra aberta à noite e ao compassado som das ondas, no centro do triângulo torto em cujos vértices ficam o Seminário, a praça da Abolição e o Convento dos Franciscanos. Podemos ver a cidade como se estivéssemos de pé sobre o telhado. O luar embebe o mar e as ruas, fachadas de azulejos brilham no silêncio. Esta será a última das muitas e inúteis conversas que tivemos. Lateja o farol.

I Uno, sereno, e dono, após trinta anos de repartição, do meu destino, iria agora perder este governo, ligando-me seja a quem for? Desprendi-me do que me tolhia, em mim não há divisões, não reverei os colegas de trabalho. Conduzirei agora minha vida com a invenção de um maquinista que fizesse avançar sua locomotiva para fora dos trilhos. Nada de caminhos feitos: improvisar é a regra.

- Só uma coisa me preocupa. É não conseguir esquecer os problemas com o envidraçamento da Secretaria.

8 Dividida entre a esperança e o medo, enfim me decidi. Duas palavras gastaram minha vida: amanhã e depois. Sim, é a última vez que nos falamos, não suporto mais suas prorrogações. Quanto ao enxoval, continuará nas malas, nas gavetas, até que eu morra. Como o lamentarei, se mais inútil me foi a juventude?

- Não sei se já lhe disse tudo sobre os vidros. Muitos estavam partidos e a maioria apresentava manchas de umidade. Umas redondas, outras oblongas, ou em forma de estrelas. Algumas bem grandes, com quase dois palmos. Poucas janelas continuavam em ordem. Então o chefe me incumbiu de estudar o assunto e tomar as providências que fossem necessárias. Um ardil para segurar-me: eu estava a poucos meses da aposentadoria.

- Que interesse podia ele ter nisso?

- Está no emprego há mais de trinta e nove anos e detesta ver alguém aposentar-se no devido tempo. Aguarda a compulsória. Cada servidor que se deixa ficar é uma aprovação ao seu amor pelos autos e o livro de ponto. Não lhe dei esse prazer. No exato

---

<sup>263</sup> LINS, Osman. “Noivado”, In: *Nove, novena – narrativas*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 151-169.

minuto em que recebi o *Diário Oficial*, escrevia esta palavra: *sessenta*. Por coincidência é a minha idade.

8 Ouvem-no, um à sua esquerda, outro à direita, todos no sofá, seus mais comuns seguidores, os que melhor conheço: ele aos trinta e nove e ele aos vinte e oito anos, aquele tolerante, este colérico. Vestem-se os três como era de uso antes da última guerra.

- Faltava ainda a sílaba final. Deixei a palavra incompleta, vesti o paletó, dei as costas, saí. Não falei com ninguém, nunca mais voltarei àquele purgatório. Custou, mas por fim chegou o dia: sou um homem livre até o fim da vida.

I Livre quer dizer: sem compromisso. Ela aceitará nosso rompimento? Se casássemos, levaria para a nova casa todos os retratos que ornamentam a sala, registrando as modificações de seu rosto, a duração e o fim de suas ânsias. Como poderia viver em meio a essa profusão de olhos, penteados, sorrisos e bijuterias, eu que sou propenso à unidade, fazendo tudo para manter-me íntegro, dentro do presente, sem extraviar-me no passado e sem admitir que invasores de outro tempo me perturbem a rigorosa inteireza do que desejaria ser ou sou?

- Trinta longos anos de trabalho. Mereci o prêmio.
- Realmente.
- Trinta anos não são trinta dias!
- Bem sei.

(A atividade, entre os insetos, é limitada por mudanças alheias a eles próprios; o sono, em tão diverso e numeroso grupo, não exprime repouso. Como acrobatas que passassem a noite num trapézio ou num arame estendido a vinte metros do solo, assim dormem, atentos, na atitude que têm quando em vigília.)

- Que vai fazer agora do descanso? De sua liberdade?
- Muita coisa. O problema está em escolher.

8 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 três 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. Encheu a sala de sons, contou a história da primeira mulher que se deitou com ele, ouviu-me. Há mais de quatro anos aguardo seu retorno. Desejaria revê-lo, ardoroso e sensível, talvez um pouco perverso, com seu rumor de címbalos e guizos.

- Nem sequer acabei de escrever *sessenta*. Vesti o paletó e saí. Como quem vai tomar um copo de leite. Cheguei a deixar as gavetas abertas: não havia, na repartição, um só objeto meu. Gostaria de investigar até ao fim o caso das vidraças. Mas, pelo menos dessa vez, agi com decisão. Levantei-me, afastei a cadeira, fui embora. Quando atravessasse o portão, eram exatamente nove horas e cinquenta e dois minutos.

- É triste sair assim de um lugar.

- Não vejo por quê.

8 O jovem, à sua direita, levanta-se, fecha dentro de si todos os ferrolhos, bate as portas, cerra as fechaduras que estalam, oxidadas.

- Não consigo esquecer o problema das janelas. É interessante refletir sobre ele. Veja. O envidraçamento, todo em caixilhos de alumínio anodizado, deveria ser feito com lâminas de três milímetros. Entre elas poriam lã de vidro, misturada com uma resina própria. Mas as fibras de lã não apresentavam distribuição uniforme. Então, preferiu-se um tecido de algodão, impregnado de melanina-formol. E que se fez para colocar as placas nos caixilhos? A massa de vidraceiro é um produto convencional, pouco eficaz. Embora o vidro fosse antitérmico, procedeu-se como se as variações de temperatura o afetassem: empregaram uma gaxeta elástica de neoprene. Este produto vem dando resultado ótimo em edifícios grandes, no estrangeiro. Pois bem. Não tardou muito, começaram a surgir, nos dez andares, as manchas de umidade. Levantando um pouco o neoprene, via-se nas canaletas, água acumulada. A distribuição espacial das manchas era irregular. Não se notava preferência por uma face qualquer da construção. Mas quanto aos vidros quebrados, quanto a estes, sim: havia preferência. Um ritmo. Que pista seguir para esclarecer o problema? Investigar aquilo fascinou-me. Em quase trinta anos, era a primeira tarefa mais ou menos viva que me chegava às mãos. Olhava os Calorex-Athermne como se fossem bichos, vítimas de alguma epidemia. Gatos ou cavalos de vidro. Sabe o quanto detestava o

chefe. Passei a odiá-lo na medida em que me sentia tentado a não aposentar-me, até que descobrisse a verdadeira razão daquelas manchas e das vidraças partidas.

8 Olho meus retratos nas paredes. O tempo rói e destrói a face das pessoas. Para gastar minha face, houve o tempo e esse homem. O tempo enrugou-me a fronte, ele escavou-me as olheiras; o tempo arrancou-me os dentes, ele entortou-me a boca; o tempo aguçou meu perfil, ele gravou-me este ar de quem recua; os dois juntos instilaram em minhas ocas profundezas a ferrugem e o bolor.

- Você fala, Mendonça, como se tivesse grande amor por gatos ou cavalos. Como se fosse capaz de dar um passo por qualquer coisa viva.

- Como não? Certas noites de calor, abro a janela do quarto e estendo-me na cama. Entram mariposas, às vezes sucede entrar algum besouro. Não os mato. Gosto de vê-los.

- Porque são feitos e arame, de mica, de aparas de cobre. E têm olhos de vidro. Após trinta anos de trabalho, você não teve em quem dar um abraço de despedida.

- E abraços por quê? Não eram meus amigos.

- Algum devia de ser.

- Nenhum era. Nenhum.

8 À sua esquerda, arfa outra vez a obscura roldana e a voz desse Mendonça grisalho aprova com firmeza:

- Fez muito bem. Era assim que eu imaginava encerrar minha carreira, há vinte e um anos. Fez muito bem. Para que despedir-se daqueles inúteis?

( As moscas, em grande número, aparecem às vezes imobilizadas, como se estivessem mortas, envolvidas em fina e alvacenta poeira. Pequenos cogumelos, ao passo que devoram os tecidos dos insetos, semeiam os seus esporos mortais. O mínimo golpe de ar ergue-os e transporta-os para as moscas ainda não contaminadas. Os cogumelos crescem, invadem-nas, roem seus tecidos, bebem com sede o líquido sangüíneo, multiplicam-se, destroem os órgãos todos. As moscas atacadas renunciam a voar. Deixam-se ficar numa parede, num lençol, numa poltrona, em cima de um arquivo. Em breve, do que foram, resta a casca, a vazia aparência, invadida por tênues filamentos.)

- Se, pelo menos, houvéssemos casado! Ou juntado, como fazem tantos.

- Não fale assim, Giselda.

- Podíamos ter filhos com mais de vinte anos.

- Você não ignora que o meu ordenado era pequeno. Depois, veio a morte do velho. Ia abandonar minha mãe?

- Não. Desde que todos os seus irmãos haviam casado, você devia fazer o sacrifício. Ela precisava tanto de alguém para atormentar! Só Deus sabe o quanto padeceu aquele pobre homem. Conversou mais de uma vez comigo. Dizia que, como a mulher se chamava Maria José, queria ser ao mesmo a Maria e o José. Não deixava de ter razão.

- É injusto que dissesse isto. Principalmente a uma estranha.

- Eu não era uma estranha. Quando me tocou pela primeira vez no assunto, você era meu noivo há mais de onze anos. E ganhava bem.

8 Novamente no sofá os três, sentados juntos. Rangem dentro deles as dobradiças, pesos, roldanas, ferrolhos, rolimãs. O de trinta e nove anos leva a mão direita à boca:

- Fui eu talvez que tive a culpa de tudo. De toda esta aridez. Não era tarde para mudar. Tinha economias, não? Podia haver abandonado o emprego, casado com você, organizado a fábrica de grades e portões. Entretanto, fiz o quê?

8 Escande o jovem, de cabeça baixa:

- Começou a riscar os famosos quadros. As obras de arte, os retângulos quadriculados com oitenta centímetros por quarenta. Três mil e duzentos quadrados: três mil e duzentos dias. Esta foi a sua contribuição. Ao fim de cada expediente, uma cruz seria desenhada em cima de um quadrado, três nas sextas-feiras, duas nas vésperas dos feriados. Para medir os dias que faltavam até a aposentadoria. A essa época, já restava em você muito pouco de mim.

- Tinha onze anos de serviço. Esta era a diferença. Num emprego para o qual você – não eu – entrou, às custas de pedidos e influências. Lembre-se bem disto.

- Não para passar a vida inteira. Não para passar mais de trinta anos. Cruze num papel! Eu quis produzir artefatos de ferro, este era meu sonho. E você... Tudo isso me dá vontade de chorar. Fazer pequenas cruzes nos quadrados. Depois de algum tempo, aqueles anos pareciam um cemitério.

- Você fala como se alguém pudesse alegrar-se em ver morrerem assim os dias. Mas tudo era feito com cólera. Eu odiava aquilo tanto quanto você.

- De que servia essa cólera morta? Um preso é mais livre. Ele pensa num modo de escapar, mede a altura dos muros, a resistência das grades, procura ver se os guardas são venais. Não se limita a contar os dias da sentença. Vocês faziam cruzes nos quadrados. Só. Imaginavam ser diferentes dos outros. E talvez fossem, porém não em coisas importantes. Como todos eles, nunca tiveram coragem de ousar fosse o que fosse. Tudo girava em torno de proventos, gratificação, adicional, honorários, extraordinários, pró-labore, rendimentos,

comissão, abono, vencimento, ordenado, remuneração, salário, recompensa em espécie, promoção, interstício e aposentadoria.

( Certos parasitas invadem os formigueiros, comem todas as larvas e nem os ovos escapam à sua fome. Degradam as colônias invadidas, segregando um mel que não nutre as formigas e embriaga-as. Estas, alheias a tudo, dedicam-se aos invasores. Outras se tornam escravas de formigas guerreiras. Servem às conquistadoras, alimentam-nas, desdobram-se em cuidados ante a postura de suas inimigas. Elas próprias, contudo, não se reproduzem.)

- Sua mãe procurava dar a impressão de mártir. De uma santa. Nunca vi alguém mais preocupado, neste mundo, em ter uma aparência angélica. Devia, para isto, cheirar melhor. Seus vestidos recendiam sempre a cachorro molhado.

- Não é verdade.

- Foi seu pai quem me disse. A comparação é dele. Nunca sabia nada, a ingênua. Tinha sempre a cabeça meio pendida, como a das imagens baratas, e as mãos cruzadas no regaço. Ignorava os escândalos mais notórios. Para fingir que não se ocupava dos assuntos alheios e ouvir mais uma vez, com novos pormenores, o que já sabia. Sempre admirando-se.

- Apesar dos pesares, era boa mulher e carinhosa comigo. Quando eu me deitava, ela trazia algodão e me punha nas orelhas, para as formigas não entrarem. Insistia para que eu casasse. Contanto que ficasse na sua companhia.

- Sabia que mulher nenhuma agüentaria isto. Sua maneira oblíqua de atormentar era invencível. Um dia eu vi quando seu pai indagou onde podia encontrar o pó de enxofre; estava com um acesso de urticária. Em vez de dizer onde escondera o remédio, ela sentou-se e passou meia hora falando sobre lepra. Mansamente. Depois levantou-se, mudou de vestido, calçou os sapatos e foi para a igreja. Sem pentear os cabelos.

- Não é piedoso falar assim dos mortos.

I8 Daqui podemos ver as cumeeiras das casas e as torres das igrejas; o claustro de São Francisco, deserto, com o Orbe Seráfico a descer do teto de madeira; as pedras lavradas da igreja do Carmo; a águia bifronte com as asas abertas ante o púlpito, na Santa Casa de Misericórdia. A sudoeste, sob o luar, espraia-se o Recife, o casario ocupando as ilhas e a planície, escalando os morros periféricos. As luzes do farol giram com o rigor de planetas, o mar vai destruindo as casas dos Milagres.

- Quantas vezes, Mendonça, você terá feito essa viagem diária entre Recife e Olinda? Não tem também uma folha de papel, para marcar as viagens com uma cruz? Há

três anos e meio sua mãe faleceu. Qual tem sido agora o impedimento? Você me visita, sem objetivo, há vinte e oito anos.

- Para falar a verdade, não me habituei ainda à idéia de casar-me. Esses anos todos de convivência com ela...

- Por que noivou comigo então? Gastei minha vida nessa espera?

8 Aparece na sala um escaravelho, voa sobre meus retratos, I bate no retrato de Giselda aos trinta e poucos anos, cai no chão de pernas para o ar, soergue-se. I8 Os dois emudecemos, olhamos suas asas membranosas, de um azul quase fosforescente. Outro, e mais outro, vêm do corredor, ambos cor de laranja, com breves manchas negras. O primeiro ergue vôo novamente, todos se entrecruzam, batem nas cadeiras, na lâmpada, na parede, no forro do piano, vão-se pela janela. I Com um estremecimento, Giselda cruza as mãos.

- Não posso evitar: desde criança tenho pavor desses bichos.

- Imagine se você visse algum inseto cavernícola, sem olhos, com as antenas maiores que os corpos.

- Nem quero imaginar.

- Ou as formigas processionárias africanas. Erram através das savanas e florestas, devorando as plantas e os bichos. Até as árvores fogem espavoridas.

- Peço que não volte a falar nessas coisas.

- É um assunto que ninguém pode ignorar. Estamos na época dos insetos: setecentos e cinquenta mil para um milhão de espécies animais. Aviões rebocaram algumas redes, feitas de malhas finas, fizeram uma limpeza entre quatro mil e vinte mil metros. Onde o ar é mais puro e mais deserto. Apanharam trinta e seis milhões de insetos. Trinta e seis milhões, Giselda. Por isto eu havia começado a formular uma interpretação para o caso dos vidros fraturados. Acho que são eles os provocadores.

- Quem?

- Alguma espécie de insetos que eu chegaria talvez a identificar. As fraturas eram exclusivamente nas lâminas externas, isto é, no vidro Calorex. As lâminas internas, as Athermanes, quando apresentavam defeitos, era por causa do que se chama “ impacto mecânico acidental”. Ora, não existe nada, à exceção talvez de um burocrata, cujas reações sejam mais constantes e fatais que um inseto.

- Certamente, Mendonça. E você é um exemplo, por mais que pense o contrário. Nos seus primeiros anos de emprego, olhava para os companheiros como se estivessem expostos a uma enfermidade contra a qual você era imunizado. Como se fosse possível

atravessar sem perigo um campo de empestados. Falava nos portões que iria fabricar, nas grades para balcões, nos sustentos para jarros de flores. Ficávamos sentados à mesa, juntos, eu bordando o nosso enxoval, você desenhando os objetos que pensava fazer. De súbito, eu escutava um rumor como o que fazem os relógios de parede, antes de dar as horas. Era você mesmo gerando-se em seu ventre, outro, não mais um homem, outro, um fibroma de palha e barbante, com seu vocabulário reduzido e sagrado: requisições, modelos, requerimentos, autos, instruções, alíneas e parágrafos.

- É possível que tenha razão. Uma coisa, porém, eu consegui: pensar. Fazia tudo que era preciso fazer, mas apenas com as mãos. Por dentro, alheio à minha atividade, eu zombava das obrigações. Há percevejos-do-mato que vivem até um ano sem cabeça. Todos os meus companheiros são assim. Eu, não. Não me compare com eles. Odeio e desprezo aqueles pobres de espírito, que atribuem mais importância às instruções que a si próprios. Desistiram todos de pensar; os regulamentos pensam por eles. Ao sentar-se nas carteiras, sentem que representam a Instituição, quase no mesmo sentido em que o papa representa a Igreja. São intocáveis e não erram. Através deles os códigos se transformam em ação, qualquer coisa de cego e de concreto. Uma sentença. Todo despacho, todo carimbo, todo selo é uma sentença necessária e inflexível, um ato que se cumpre obrigatoriamente e que ninguém pode violar sem perigo. Por isto eu me prendi à tarefa das janelas. As manchas tinham formas que não se assemelhavam a selos nem carimbos. E quem sabe se, através desse trabalho, eu não chegaria também a restaurar o que houve de melhor em mim?

(As vespas envenenam os porcos-do-mato e levam-nos para seus ninhos, paralisados. Suas larvas alimentam-se apenas de caça grossa e viva. Se, depois de haver aberto um túnel, sepultar o porco, depositar os ovos entre os seus espinhos e fechar o túnel, encontrar à entrada um bicho igual ao que acaba de deixar, abrirá novamente a galeria, voltando a fechá-la quando vir o porco sepultado e novamente a abri-la ante o porco insepulto, repetindo este jogo até cair de fadiga, incapaz de perceber que existe um animal enterrado e outro sobre a terra.)

- As fraturas nos vidros do prédio não apresentavam orientação preferencial ou distribuição regular. Mas havia uma ordem, uma mecânica, um compasso como o dos insetos: em todos os andares, do primeiro ao décimo, observava-se maior frequência de janelas fraturadas no segmento leste da face norte; no segmento norte da face oeste; e no segmento oeste da face sul. A frequência de vidros fraturados diminuía gradativamente em direção oposta a cada um desses segmentos.

8 O de cabelos grisalhos parece interessado, tem o ar de um pai que assiste ao filho prestar bom exame:

- E a face este?

- A face este não é provida de janelas. Mas tudo indica que, se as possuísse, as mais atingidas seriam as do segmento sul. Pode muito bem haver algum motivo para que a espécie de insetos responsável pelos estragos nos vidros tivesse inclinação pela aresta esquerda das superfícies verticais envidraçadas. Em Lima houve um edifício onde se observou o mesmo fenômeno. E as abelhas não executam, para indicar a fonte de alimento, uma dança complexa e exata, relacionada com a posição do sol? Assim, os insetos e a água se conjugariam para arruinar o prédio. A título de experiência, tentei evitar a entrada de água pelas gaxetas, vedando as bordas com mástique. Em algumas janelas, mandei substituir o par de lâminas por um só lâmina de Calorex de seis milímetros de espessura, fixada com neoprene ou com massa não endurecível Igás, com bagueta. Veja bem: as janelas substituídas e não tratadas com mástique apresentaram um espectro de umidade na superfície interna das gaxetas; as outras resistiram à penetração da água. Mas tanto umas como outras continuaram a apresentar fraturas, naquele mesmo ritmo. Em algumas zonas fraturadas havia restos de matéria orgânica. Isto foi provado em exames de laboratório. Então pus-me a ler sobre insetos daninhos. Os que transmitem a peste, o cólera, o tifo, o tracoma, as disenterias, os sugadores de seiva, destruidores de frutos, roedores de sementes, comedores de folhas, de raízes, os inimigos dos animais domésticos, os que invadem continentes e flagelam regiões inteiras. Não encontrei referência a nenhum que destruísse os vidros. Mas aprendi uma coisa que me atordoa. Eles resistem a todo e qualquer tóxico e serão, um dia, os senhores da terra. Não é sem motivo que você estremece quando vê um besouro.

8 Que importa, se não existirei e se de mim não haverá descendência? Eu seguia de ônibus, quando vi o pássaro: voou sobre a relva e alteou-se em direção à igreja. Foi nesse dia que o adolescente apareceu, suas campainhas soando com alegria no frígido silêncio desta sala. Eu e Mendonça tínhamos os dedos enlaçados; estávamos assim há muito tempo, sem falar, e nenhum sentia a mão do outro. Então ele surgiu, Mendonça aos dezessete anos, como surgiram há pouco esses besouros. Entrou sorrindo, abriu o piano, correu os dedos pelo teclado, perguntou se íamos casar. Mendonça parecia não vê-lo, respondi que sim, ofereci-lhe um cálice de licor.

- Vocês já estão velhos demais para começar alguma coisa.

8 Foi nesse momento, numa iluminação, que percebi minha ruína. Estava noiva há vinte e quatro anos e de modo algum tencionava ainda casar-me com este homem. Eu já o decidira. E não sabia.

- Que terá sido feito de Raquel?

8 Ouvi dentro do homem, cujos olhos feriam com desprezo e náusea o adolescente, um rumor de mola que se parte e vibra distendida, abafado ranger de parafusos, de pregos arrancados. Respondeu em voz quase inaudível:

- Não sei quem era Raquel.

- Como não sabe? Lembre-se. Foi naquele ano, logo depois da guerra, quando reviveram a Festa do Frontispício, na igreja do Carmo. A devoção da imagem no nicho da fachada. Todos de joelhos sobre as lajes do adro, à noite, rezando a ladainha. Como não se lembra? Ela estava junto de você. Você rezava dos dentes para fora. Pensou, quando ela sorriu: “É uma rapariga”. E ficou trêmulo. Não conhecia mulher.

8 Ao meu lado, o barulho de metais era bem nítido e mais assustador: folhas de zinco dobradas pelo vento.

- Não conheci, Giselda. Foi ela quem tomou a mão dele e chamou: “Vamos”. Saíram pela Camboa do Carmo como namorados, dobraram a travessa de São Pedro, cruzaram o pátio, entraram por um matagal, ficaram nus. Ela forrou o vestido no capim. Ele pensava nas cobras, mas deitou-se. Quando explodiu a girândola, Mendonça estava sentado e só então viu o corpo da mulher, estendido no chão. Debruçou-se, Giselda, e beijou aqueles pés empoeirados. Então, começou a chover. Ele deitou-se novamente e disse: “Vamos ficar aqui, Raquel. Vamos nascer sob a chuva, como duas sementes”.

- Amaram-se outra vez?

- Isto. Amaram-se outra vez.

8 A narrativa exaltara-me. Mas eu não sabia se era o acontecimento ou o próprio Mendonça que me comunicava o ardor dos dezessete anos. Seu júbilo aderiu a tudo, os móveis pareciam mais novos, a sala mais clara, o piano ressoava às palavras lançadas com mais força. Até sua perfídia brilhava como um sol. Naquele instante me lembrei do pássaro – houvera-o esquecido – e achei que devia evocar tão raro e simples acontecimento. Vou de ônibus. Ao passar ante o Colégio da Sagrada Família, um pássaro desliza sobre a relva e, erguendo vôo, orienta-se em direção à rosácea da capela. Com o movimento do ônibus, há um instante, uma fração de segundo em que o vitral chameja, refletindo o sol, numa palpitação breve e cegante. No centro dessa chama está o pássaro suspenso. Ofuscada, não

mais o vejo e tenho a impressão de que ele foi consumido por aquela pulsação, engolido ou reduzido a cinzas pelo vidro em fogo.

- Podemos descobrir defesas contra a água, Giselda. Mas não contra os insetos. Justamente por serem tão pequenos, têm probabilidades enormes de sobreviver. Matam a sede numa gota d'água; num fragmento de palha escapam às inundações. Só há uma esperança: a extinção de numerosas formas foi precedida de uma tendência para o gigantismo. Crescer, para eles, é um inimigo mais fatal que os pássaros, os batráquios e os répteis. Nenhuma espécie de mimetismo os defende contra crescer muito. E inúmeros insetos estão crescendo. Descobrimos, esmagados contra uma janela, dois odonatos. Suas asas, cheias de nervuras grossas como veias, eram maiores que as de uma andorinha.

8 Os dois antigos Mendonça, hoje tão silentes, erguem-se, dão-me adeus. É sempre assim: nunca se vão ao mesmo tempo este Mendonça e os outros, nunca chegam juntos e *eles* jamais aparecem sozinhos. Na soleira, o mais jovem se volta para o velho:

- Não são os insetos que invadirão a terra. E sim os burocratas, Mendonça. Imagine que mundo. Depois de trinta anos, você nem sequer teve de quem se despedir.

I Ela fecha a porta, senta-se à minha frente. Em bandos espessos, verdadeiras nuvens com a extensão de uma cidade grande, alguns, sem motivo plausível, cruzam os mares, percorrendo milhares de quilômetros, até se dissolverem. Certas espécies não comem durante a migração, conduzidas por um impulso maior do que tudo e composto de todos os impulsos que constituem a sua natureza: comer, cruzar, repousar, tudo se transforma em ir. O bater de suas asas pardas ouve-se a distância. Não sei mais como é o rosto de Giselda, nem o descobrirei nesses retratos onde ele se desfez, de mecha sobre a testa (à Clara Bow?), com franja negra, ruiva, de sobrancelhas altas, de olhos espantados, parte do rosto coberta pela cabeleira loura, e os cantos dos lábios voltados para baixo, imitando não sei que celebridade, seu último ídolo, liame final de seu espírito com um mundo mais alto, onde aspirou viver mesmo depois de extinta a juventude.

- Você acha, Giselda, que o tempo traz obrigações?

- Acho que quando não se tem substância, tudo é pretexto para negações. Você foi um fracasso.

- Devia ter visto o problema dos vidros? Até deslindá-lo?

- Devia ter-se ligado realmente a alguém. Ou a alguma coisa. Você tem vivido como um doido que passasse vinte, trinta anos numa estação, sem decidir-se a tomar o trem ou a voltar para casa.

- Se é isto o que pensa de mim, acho que devo ir embora.

- Há quatro anos queria romper este noivado. Desde o dia em que o vi aos dezessete anos. Lembra-se?

- Não.

- Conte a história do pássaro que voou até à altura da rosácea e que desapareceu dentro do brilho de um vidro. Você me olhava, com seus olhos quase de criança, como se eu não houvesse concluído. Então você levantou-se e esmurrou-o. Foi como se agitasse uma porção de campainhas, como se batesse em tubos de prata. Não se lembra? Nenhum dos dois gritava nem gemia. Você abriu a porta, foi embora com as suas campainhas, você disse três ou quatro palavras, apanhou o chapéu e saiu sem despedir-se, com dez polias zumbindo no seu coração de pó. Não se lembra?

- Não. Não houve nada disso.

- Fiquei sozinha, escutando ainda aquele som de prata, que repercutia pelo corredor, e asseverei a mim mesma que não me casaria com você, e que só a esperança de revê-lo aos dezessete anos impediria romper este noivado. Como você envelheceu, Mendonça! Por que só ouço agora, em sua alma, rangidos de ferragens?

( Os insetos parecem criação de algum gênio ocioso e imaginativo. Corpos esféricos, em forma de gravetos, de sementes, de moedas, a cabeça alongada como faca, ápteros, de asas estendidas ou incrustadas no dorso, armados de pinças, de brocas, de agulhões, de mandíbulas, olhos facetados, antenas, as pernas curtas, ou longas, ou incontáveis, negros, coloridos, mudos, vozes da Noite, cantores de Verão, úteis, predadores, habitantes das águas, da superfície, das profundezas, do ar, eles, mais do que nenhuma outra espécie viva, sondam as possibilidades do mundo.)

- Devem ter sido estes anos todos de ressentimento que mataram o que havia de melhor em mim.

- Não existem mais cidades inexpugnáveis. Mas um homem, para ser saqueado, tem de abrir os portões.

- Talvez houvesse gasto as minhas energias no esforço que fiz para me defender. Não queria ligar-me àquela gente. Não era como eles e detestava o que eram. Eu pensava. Pensei até o último instante, e o chefe sabia. Sabia que eu desprezava todos os gestos mecânicos. Foi por isto que me confiou o problema dos vidros. Mas compreendi o ardid e fui embora. Pus o paletó, afastei a cadeira...

- Agora, não precisa pôr o paletó. Nem afastar o sofá. Também não é preciso despedir-se.

8 Duas aranhas saem da boca de Mendonça, descem pelo ombro, saltam para o chão, um grilo põe-se a cantar. Mariposas giram em torno da lâmpada. Pela janela aberta entra zumbindo uma nuvem de mosquitos. Na veneziana fechada aparece uma lagarta, gafanhotos pousam no sofá e na moldura do espelho. Na face exterior da vidraça vejo um louva-a-deus olhando-nos. Três besouros enormes irrompem zumbidores. Formigas vermelhas passam por baixo da porta, seguem em fila cerrada na direção do meu quarto. Enorme borboleta azul adeja sobre nós. Sinto na perna esquerda o rastro de uma centopéia.

- Você não voltará a ver-me, Giselda. Em idade nenhuma.

8 Passa por mim, com seu barulho de correntes arrastadas, de arame farpado rasgando couro de bois, de argola de rede gemendo ao peso de mortos soprados pelo vento. Fecho os olhos e recordo os alegres rumores cuja volta esperei em vão ao longo destes anos, sinetas de colégio, guizos, maracás, sons de brinquedos de corda, balanço de criança rangendo compassadamente em sombreados galhos de mangueira.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)