

O livro na era da reprodutibilidade técnica: entre o livro-de-artista e Avalovara, objet d'art

Ana Luiza Andrade

*A palavra sagra os reis, exorciza os possessos,
efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos,
também é bala dos desarmados e o bicho
que descobre as carcaças podres.*

Osman Lins

A significação do livro modifica-se com a indústria cultural, principalmente com o aparecimento do jornal e os avanços técnicos da imprensa de larga escala, e de rápida divulgação e consumo¹. Desde Mallarmé, a preocupação em cultivar o livro como arquitetura de expressão literária monumental cresce, da parte de alguns escritores, sensibilizados aos modos conflitivos de produção entre o manuscrito e a imprensa, o que os afeta diretamente. O livro até então pedia um tipo de leitura aurática, mais contemplativa que cúmplice, e a partir de então passa, ao invés, e cada vez mais, a pedir uma leitura distraída, interrompida, descontínua.

Portanto, a meu ver, o livro, na era da reprodutibilidade técnica, passa de sua dimensão simbólica literária à não-literária, ou, por assim dizer, “do livro-sujeito de leitura literária”, ao “livro-objeto”, o que tem a ver, de imediato, com a mudança no ato de ler, na passagem da palavra à imagem, de um olhar de dentro a um olhar para fora. Em segundo lugar, o livro se desmembra através de uma mudança em sua produção mesma: da encadernação manual passa à impressão industrial, de manuscrito a tipografado. Ademais, ao passar a ser livro-objeto, ele acompanha a queda de paradigma da literatura, em forma de palavras escritas, para a ascensão das artes industriais centradas nas imagens visuais: a fotografia, o cinema.

¹ Caldas, “A desconstrução da crítica estética na contemporaneidade”.

O livro se fragmenta nas publicações periódicas ou nas séries dos periódicos ou folhetins, como consequência direta do meio de produção industrial, o que coincide, institucionalmente, com o que Blanchot se referiu como “desaparecimento da literatura”. Socialmente substituído em sua importância, o ato de leitura que “fala à alma” passa de solitário a uma visualização exterior e objetificada, à busca de uma interlocução. Antes mesmo de uma leitura distraída, busca uma leitura cúmplice, quando o autor dá lugar ao leitor, como um aliado seu. Ainda que já então se possa considerar o livro como um resíduo da “catedral do pensamento”, nos vestígios de uma práxis de leitura, ou de um funcionamento de uso secular, em uma etapa subsequente, passa a livro-objeto que nega o ato de leitura anterior, tornando-se objeto entre objetos, e adiantando-se ao *best-seller* em sua leitura distraída, leitura de fuga, por vezes despertando da fetichização produzida pelas editoras. Este é o caso de pacotes editoriais paródicos tais como o do livro de Rubem Fonseca, chamado *E no meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto...* sendo o próprio título um verso de um poema de Álvares de Azevedo e uma bela alusão à prostituição mercadológica². O livro aparece então dentro de um embrulho que lembra uma caixa de charuto, indicando um prestígio que tem a ver mais com a venda de charutos cubanos do que com o livro em si... O pacote comenta aí, para um bom leitor desta passagem à mercadoria-livro, o pacote lucrativo das estratégias de venda capitalistas que, ao interferirem no ato de leitura, desencadeiam uma dialética do olhar entre dentro e fora. A encadernação agora é pacote de venda, pois, dentro deste, confundido com uma caixa de charuto, encontra-se não um, mas dois livros, sendo um deles o *surplus* da compra (como nos “leve dois, pague um”), e o de mesmo título não pode ser considerado o de melhor leitura.

De um livro de capa paródica das estratégias mercadológicas das editoras como o de Rubem Fonseca ao livro de artista *Barroco de Lírios* de Tunga³, há uma passagem que tem a ver com o esvaziamento da forma-livro como objeto simbólico, ou sua fossilização, transformada sua capa em “carcaça podre” (como a palavra, de Osman Lins) ou em objeto-resíduo destituído de conteúdo literário; e, passando, a partir de então, a ser novamente

² Fonseca, *E no meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*.

³ Tunga, *Barroco de lírios*.

descoberto pelo artista, ele é ressignificado em *objet d'art*, tornando-se livro-de-artista. O conteúdo de *Barroco de lírios*, enquanto comentário sobre a transformação do livro em fumo e trança, ambos *rastros* cruzados de uma economia espiralada, como um efeito estético da queima do livro sagrado, indica a passagem da intimidade da leitura à leitura pública do anúncio, e efetiva uma mudança para a modernidade profana, industrial e barroca. O charuto entortado no livro de Tunga quer entrançar-se para sair de sua moldura convencional, chegando ao ponto de contaminar a forma geométrica livresca e racional dos fumantes pela espiral de fumaça fictícia, curvando a retilínea catedral originária correspondente à geometria do livro. O que, enfim, re-anima a forma-livro em livro-de-artista retoma a mesma “matriz que nos faz barrocos”: fugas que serpenteiam, desvios, formas inventadas, roubos ao real, ficções.

No entanto, se o “livro de artista” cede às estratégias de fetichização mostrando-se objeto como tal, vazio da tradição literária que o engendra (a referência que o liga às suas origens), por outro lado, ele oferece resistência às estratégias que terminam em vender a arte como uma mercadoria, o que faz do “livro de artista” um objeto de arte moderno em suas políticas inconformes. Portanto o livro de artista não vem como uma invenção sem história. O debate benjaminiano sobre arte e mercadoria, mais do que o debate sobre arte e instituição, tem a ver com uma “dialética do olhar” que nos remete à perda da aura do objeto artístico. A fetichização que resulta da perda de significado deste objeto que foi um dia lido nas catedrais, para em seguida se tornar a “catedral do pensamento” refletindo nas coisas e nele próprio um mundo divino dentro de uma economia sagrada, ao se tornar profano e assumir novos significados, causa, enfim, a emergência de fantasmas, como negação do objeto que suplanta o próprio objeto de consumo: a mercadoria. E esta é uma passagem que vai da tradição literária à artística.

Historicamente, na literatura brasileira, Machado de Assis, à feição de Victor Hugo, o grande entusiasta da imprensa, que a via como distribuidora do “pão eucarístico” do povo, participa também do entusiasmo que causa o aperfeiçoamento das técnicas de reprodutibilidade⁴. Em seu “O Jornal

⁴ Consultar sobre uma crítica das opiniões de Machado de Assis sobre o jornalismo, em seu ensaio “O jornal e o livro”, Ana Luiza Andrade. Consultar, sobre a reprodutibilidade técnica, o famoso ensaio de Walter Benjamin, em Benjamin, *Magia e técnica*.

e o Livro” e em “A reforma pelo jornal”, o ensaísta Machado de Assis reconhece o monumental valor da tradição cultural do livro, como arquitetura – usando a expressão “catedral do pensamento”, de Hugo –, porém não se furta aos elogios ao jornal, que chega com a industrialização do próprio dinheiro, como um modo de trocar dentro de uma economia capitalista de créditos em relação à nova categoria empresária da imprensa⁵. Em Waltércio Caldas existe a valorização de uma arte manufatureira – no gesto de esculpir a catedral, uma referência à escultura de Rodin das mãos fechadas em prece sob o título *Catedral*, – na série de fotografias de mãos que se buscam e se desencontram do gesto de prece – fotografadas sob vários ângulos, sob o título de *Estudos sobre a Vontade* (1973)⁶. Esta valorização das mãos se contrapõe ao ato mecânico de congelamento fotográfico.

Mas voltando a Machado, se por um lado mais aparente ele adere ao progressismo da sua época, creditando ao jornal seu potencial transformador das desigualdades sociais, mesmo como instrumento capitalista; por outro lado, menos empolgado e mais denunciador, em várias crônicas, contos e romances, ele se torna um crítico cultural magistral dos falsos mecanismos capitalistas de progresso. Primeiro escritor e cronista brasileiro a produzir na mão dupla da manufatura (ao escrever o manuscrito) e da imprensa industrial, como jornalista, e portanto por modos conflitivos em relação a valor e a tempo de produção, para citar apenas duas diferenças importantes, fica em Machado clara a discrepância entre a economia capitalista pautada pelo crédito de confiança mútua, e a paradoxal falta de ética na prática de venda lucrativa. Ele representa ficcionalmente o logro do lucro, e registra, mais clara e definitivamente em suas crônicas, troco miúdo de seus escritos, o sistema falsificador da mais valia, o embuste por detrás do ato de consumo⁷.

⁵ “Mas restabeçamos a questão. A humanidade perdia a arquitetura, mas ganhava a imprensa; perdia o edifício, mas ganhava o livro. O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal”, em Machado de Assis, “O Jornal e o Livro”, primeira publicação em *O Correio Mercantil*.

⁶ Caldas, *Catálogo Livros*, p. 64.

⁷ Também em Andrade, *Transportes pelo Olhar de Machado de Assis*, consultar o fragmento intitulado “Idéia, Pai, Capital (do lucro ao logro)” na utilização da leitura da ficção como falsa moeda, do livro de Derrida, *Dar (el) tiempo: La moneda falsa*.

Assim como na *Falsa moeda* de Baudelaire, ele subverte as trocas capitalistas pelas ficcionais. Ao vender a sua moeda falsa como ficção, a faz passar por verdadeira. Em outras palavras, o valor da troca, por arbitrário, torna-se mais falso do que a ficção, e esta, ao alertar sobre a falsidade daquele, mais verdadeira.

Mallarmé refere-se a essa verdade mágica coincidente à ficção referida por Baudelaire como moeda falsa⁸, poeticamente, como um vôo de pássaro que dá asas à imaginação, o que se configura no papel desdobrado do livro como objeto alado, e daí, da leitura de uma página, extrai a metonímia deslocada na metafórica asa desgarrada de um pássaro⁹. Estas asas passam a ser resíduos de um gesto sedutor cujo enlevo mimético evoca toda a arte de sedução do próprio folhear do livro como ato de leitura. Se por um lado esta “escritura alada”¹⁰ do folhear contemplativo do livro se interioriza ao culto ritualístico do ato de leitura enquanto gesto habitual exterior, com a chegada da imprensa jornalística, por outro lado, existe a franca ameaça de sua queda em desuso. É por este lado do olhar superficial, atento ao lado de fora, ou ao lado público de “tribuna comum” e coletiva, desencadeado pelas indústrias de comunicação tais como a imprensa, que erotismos anteriormente ligados a um limiar entre “dentro” e “fora”, se revelam agora através de um ato aparentemente sedutor, superficial

⁸ O conto de Baudelaire está anexo ao livro de Derrida, cujo título, por comentar esta relação entre ficção e realidade, é justamente *Dar (el) tiempo: La moneda falsa*.

⁹ Mallarmé, *Poésies*, p. 213: “Jusqu’au format oiseux: et vainement concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt a s’élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu’une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l’esprit, à tout littérairement abolir” Tradução livre, aproximada: “Pássaros até à silhueta: e em vão conduz de modo extraordinário, como um vôo retraído, entretanto pronto para se alçar, intervenção ao dobramento ou ritmo, causa inicial cuja folha fechada guarda um segredo, nela o silêncio assiste, signos preciosos e evocatórios sucedem ao espírito e a tudo literalmente abolido”.

¹⁰ Expressão de Mallarmé, registrada por Derrida em *La Dissémination*, p. 308, nota de rodapé (62) sobre a qual apresenta lista variada de “asas” em suas diversas séries metafóricas como as “penas” ou as “plumas” ou ainda as “canetas de asa” etc, na poesia de Mallarmé. Aí também se lê que no espelhamento do livro, da asa de pássaro e da cama, o espaço íntimo se anula à força da intimidade e não há mais distância entre o “eu” e sua imagem.

e frívolo¹¹ como o da arte de abanar-se com o leque, este objeto que foi instrumento e linguagem erótica representativa da passagem da privacidade doméstica à saída à corte, e, em seguida, às ruas, das mulheres.

Esta asa de papel cujo poder de interlocução excedia o de “meras páginas literárias”, transforma o resíduo fragmentário de onde se origina, na composição de sua montagem. Vincent Kaufmann observa, sobre Mallarmé, que a oposição entre uma obra circunstancial e o livro absoluto é trazida à baila pelo escritor, reconhecendo um estatuto irredutivelmente virtual para o livro que se inclina a reabilitar o circunstancial. Kaufmann coloca o cartão de visitas, para Mallarmé, como um exemplo de uma equação irônica entre escrever e endereçar-se. A circunstância é suprimento de reserva do livro que se deve publicar mesmo fragmentariamente. A circunstância será, em resumo, o gênero que se subtrai a um livro impossível ou ausente, com respeito a uma lógica paradoxal, ou seja, tanto da parte do autor como do leitor¹².

Blanchot resgata o Mallarmé das dobras entre o jornal e o livro no seu anseio ao puro movimento das relações, incorporando o triunfo dos versos de circunstância, cujas asas expressas na metáfora da multiplicidade de “pássaro numeroso” originário em Mallarmé, se tornam lugar de negação desta tela visual de um só plano. A televisão, meio de produção similar ao leque, corta a sua profundidade calculada no encolhimento superficial de suas dobras. Ao escapar destes atos circunstanciais e casuísticos, o livro transforma as coisas, abrindo-as ao seu ritmo silencioso e à sua ausência:

O livro necessário é subtraído ao acaso. Escapando ao acaso pela sua estrutura e sua limitação, ele cumpre a essência da linguagem que usa as coisas, transformando-as em sua ausência e ao abrir esta ausência ao futuro rítmico que é o puro movimento das relações¹³.

¹¹ Consultar a respeito da frivolidade na economia dos signos e do discurso: Derrida, *L'archéologie du frivole*.

¹² Kaufmann, *Le livre et ses adresses: Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*.

¹³ Blanchot, *Le Livre a Venir*, p. 307: “Le livre nécessaire est soustrait au hasard. Echappant au hasard par sa structure et sa délimitation, il accomplit l'essence du langage qui use les choses en les transformant en leur absence et en ouvrant cette absence au devenir rythmique qui est le mouvement pur des relations”. Tradução livre, aproximada.

Parafraçando Blanchot em sua referência ao grau zero da escritura de Barthes, ainda sobre o livro de Mallarmé: a solidão do livro, ao se cumprir como elo de si mesmo, torna-se dupla afirmação sobre a obra em sua exigência essencial, que se justapõe, separada por um hiato lógico e temporal, do que o *fez* e do *ser* a quem pertence, indiferente ao “*fazer*”. O livro é do leitor. Como obra de arte, para Mallarmé, ele se confundiria mimeticamente ao objeto simbólico que representa a obra de arte, o leque, pois Blanchot observa como seu devir é passagem histórica, é corte e ruptura, “*tout s’interrompt, effectif, dans l’histoire, peu de transfusion*”. A obra literária moderna, como o leque, se anima de uma descontinuidade extremada sujeita às mudanças temporais, aos “*arrêts fragmentaires*” como signo de uma essência nova de mobilidade. Não à toa, Deleuze relaciona a dobra do leque ao livro: “Ventilada pelo leque, a dobra já não é a da matéria através da qual se vê, mas é a alma na qual se lê, “dobras amarelas do pensamento, o Livro ou a mônada de múltiplas folhas”¹⁴.

Mas é Jacques Derrida que vai finalmente aclarar esta relação entre livro e leque que tem a ver com a passagem moderna de um olhar dialético entre o antigo e o moderno, fundo e superfície, interior e exterior. Ele observa, com Blanchot, que a comparação entre a alma e um livro (*bibliô*) é de tal sorte que o livro aparece como uma instância do discurso (*logos*) silencioso, interior, palavra que se volta para dentro. Mas desde o instante em que o diálogo se torna possível com um interlocutor presente, ao contrário de Blanchot, Derrida mimetiza-o ao interiorizá-lo: “entretenho-me comigo mesmo em um comércio interior”. Ele esclarece: desde que a alma se assemelha a um livro, esta conversação reduzida ou murmurada como um falso diálogo, equivale a uma perda de voz. Observa que o livro torna-se ícone ou fantasma quando a relação silenciosa entre a alma e ela mesma, ao imitá-lo, sendo uma a imagem semelhante do outro, se compara à imagem do desenho, à da pintura, a arte do espaço, que, enfim, se inscreve, *fora do livro*: “as imagens que correspondem às palavras”, para ilustrar no livro do discurso, o pensamento *de dentro*, sabendo o pintor restaurar a imagem nua da coisa tal qual ela se dá ao olhar, como cópia de cópias. Assim, a articulação metafórica do leque enquanto livro permanece nesta dobra analógica que franqueia o

¹⁴ Deleuze, *A dobra: Leibniz e o barroco*.

interior ao olhar de fora. O próprio olhar de fora, dentro de um ritual de leitura antigo, se fazia violador desde o momento em que as folhas eram cortadas à medida em que eram lidas, e a analogia de Mallarmé é precisa quanto ao olhar de fora de um leitor penetrador, que desvirgina a página ao apropriar-se do que lê¹⁵.

A dobra virgem do livro nesse instante, pronta para o sacrifício, revela o sangramento vermelho de fatia dos tomos antigos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse, apesar desse gesto bárbaro, como antes nos damos conta do ato de posse: quando ela se fará na participação, do livro tomado, levado daqui, de lá, aos ares de descoberto tal como um enigma – quase rarefeito por si. As dobras perpetuarão uma mácula intacta que convida pronta a abrir e a fechar a folha, de acordo com o mestre.

O título (e não o subtítulo) do livro de Paulo Silveira *A Página Violada*¹⁶, refere-se a esta citação, esvaziada da origem literária a que se refere. Mas esta origem-não-originária, também fica entre o leque e o livro em relação à violação, de acordo com Derrida, ao funcionar como tela protetora indicadora da virgindade¹⁷ ou película entre o dentro e o fora do corpo da mulher, assemelhando-se ainda à cartilagem de certos peixes

¹⁵ Mallarmé, “Quant au Livre”, em *Poésies*, p. 215: “Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l’introduction d’une arme, ou coupe-paier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare: quand elle se fera participation, au livre pris d’ici, de là, varié en airs, devinné comme une énigme – presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître” “A dobra virgem do livro nesse instante, pronta para o sacrifício, revela o sangramento vermelho de fatia dos tomos antigos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse, apesar desse gesto bárbaro, como antes nos damos conta do ato de posse: quando ela se fará na participação, do livro tomado, levado daqui, de lá, aos ares de descoberto tal como um enigma – quase rarefeito por si. As dobras perpetuarão uma mácula intacta que convida pronta a abrir e a fechar a folha, de acordo com o mestre”.

¹⁶ Silveira, *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*.

¹⁷ “Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s’est comme divisée em ses fragments de candeur, l’un et l’autre, preuves nuptiales de l’Idée”, em Mallarmé, *Poésies*, p. 225: “Virgindade que solitariamente, frente a uma transparência do olhar adequado, ela mesma sendo como dividida em seus fragmentos de candidez, um e outro provas nupciais da Idéia”.

ou às asas de certos insetos ou bichos que, como aranhas, urdem uma rede, uma obra, um texto. Derrida destaca o imenso poder destas metáforas pois a urdidura de seus fios em todas as suas gazes, véus, telas, asas, penas, cortinas e leques incorporados às suas dobras, vão constituir tudo – ou quase – do corpus mallarmeano. Aqui se entreabre, então, a potência artística e cultural do leque como obra ou objeto simbólico de Mallarmé, seja livro ou leque, em seu entreabrir-se, seu entrefechar-se. Trata-se de hímen ou intervalo do “entre” que confunde contrários e em cujas dobras fica o espaçamento entre o desejo e sua realização. Seu jogo de beirar o ser fica em suspensão viciosa e sacra, mediadora e midiática, chegando a Sonho que é percepção, lembrança e antecipação (desejo) e cada um dentro do outro, não sendo de fato, nem um e nem outro, falsa aparência, ficção de penetrar o ventre conservando-o virgem, ao mesmo tempo: tecido sobre o qual se escrevem tantas metáforas do corpo¹⁸. A analogia imita a diferença, segundo Derrida, como o leque imita o hímen: simulacro que simula o de Platão assim como a cortina hegeliana cujo interior se abre ao interior puro anulando seus extremos e fazendo desaparecer o meio-termo¹⁹. Ao dobrar-se sobre si mesmo, o texto se desdobra enquanto leque, jogando uma cena dupla que opera de lugares diferentes, sendo atravessado e não-atravessado. Sua entre-abertura é entre-ato cuja fachada misteriosa esconde o fundo.

Transferindo-se o olhar para o livro de artista no Waltércio Caldas, por exemplo, de *Leitura Silenciosa*²⁰, não se pode deixar de relacionar o que diz Derrida em *La Dissémination* ao que se passa entre as coisas e os seus nomes, como dobras entre *biblio* ou alma interior e sua imagem de fora, coisas tais como cigarro-livro, relógio/cadeira, cérebro/cigarro, taça/cadeira, taça/copo, relógio/cigarro, livro/dado, cérebro/copo e as afinidades funcionais delas com nomes “tais como livro/

¹⁸ Derrida, “La Double Séance”, em *La dissémination*, pp. 209-38.

¹⁹ Derrida, “La Double Séance”, nota 24, p. 248, sobre a comparação entre Mallarmé e Hegel em *Fenomenologia* do Espírito, quanto ao hímen, que como uma cortina se abre ao interior em sua visão do Homônimo sem distinção, em relação à consciência de si mesmo. Atrás da cortina que deve recobrir o Interior, não há o que ver, a menos que nós não nos penetrássemos atrás dele, tanto para que exista alguém para ver como para que haja qualquer coisa a ser vista.

²⁰ Caldas, “Leitura Silenciosa”, em *Revista Malasartes*.

conhecimento, relógio/tempo, cérebro/pensamento, cigarro/insônia, cadeira/espera, taça/celebração, dado/jogo, copo/conteúdo. Nessas relações nossa capacidade de ler disfunções está sendo desafiada. Tendo Derrida mostrado que as formas de leitura, mesmo a silenciosa, ato solitário, implica em um diálogo com um dentro/fora de si mesmo, desconstruir uma montagem, em um ato de leitura de imagens, supondo, no caso, a do livro, seria olhá-lo como objeto entre objetos, destituindo-o de seu conteúdo de leitura de palavras. Aí o objeto livro não tem mais finalidade, ele é um fim em si mesmo, assim como a imagem do copo, do relógio, do cigarro, enquanto destituídos de utilidade, disfuncionais. Waltércio Caldas parece zerar o conteúdo significativo e funcional do livro (porém é necessário lembrar de sua antiga função enquanto fantasma). Há ainda um jogo de oposições entre coisas e nomes como “taça/celebração”, que viria em contrapartida a “cérebro/pensamento” assim como “cadeira/espera” se opõem a “taça/celebração”, por exemplo, tendo ambos a ver com o “fazer” e o “pensar” em relação a “relógio/tempo”, que nos remete à transformação do tempo do ócio em tempo de negócio, tempo de dom em tempo de dom/veneno, dom/contradom, tomaladácá temporal de uma economia em que tempo é dinheiro. A leitura se desdobra em uma multiplicidade de outras leituras conforme as relações para as quais estes objetos apontam, relações lúdicas que levam a disfunções, às transgressões de seu uso convencional, tendo em vista o esvaziamento e a fossilização mercadológica.

Na reconstrução histórica das etapas perceptivas da significação do livro, reconhecendo a liberdade das suas relações móveis, Michel Butor já parte do livro como resíduo, ou seja, enquanto mercadoria decaída de um mundo cultural fragmentado pelo consumo, para, novamente, contrapô-lo aos meios técnicos mais modernos de catalogar ou arquivar tais como os da gravação eletrônica²¹. O livro se relaciona ao discurso, para Butor, que aceita suas dimensões tridimensionais de volume ou objeto, o que até se entende melhor na imagem do cubo, que resplandece em suas limitações, como Osman Lins destaca, retomando Mallarmé²², e o que lembra em feliz coincidência, o maravilhoso cartaz do presente evento. Para Butor, como Lins percebe mais tarde, o volume do livro, como o do discurso, tem uma

²¹ Butor, “O livro como objeto”, em *Repertório*, p. 216.

²² Lins, *Guerra sem testemunhas*.

referencialidade simbólica, o que lhe emprestaria singularidade espacial em sua mobilidade temporal: “A utilização feita pela geometria da palavra “volume”, bem afastada de sua etimologia *volumen*, mostra bem com que clareza as três dimensões aparecem no livro, no momento em que ele tomou a sua forma atual”. A literatura, para Lins, se confunde ao cubo simbólico que desaparece como o gelo que derrete, e, ao mesmo tempo, esconde o acaso do momento dado, em seu interior. O próprio Waltércio esclarecerá, em conversa posterior, que as fronteiras entre o livro e o cubo se colocam em questão pois a água do gelo derretido transgredirá, sem cessar, a própria página impressa em que ele está colocado²³.

Mas Butor, além disso, retoma a importância histórica dada à arquitetura do livro por Hugo, com a vantagem, agora, de ter sido liberada de seu lugar, e, portanto, destaca sua mobilidade²⁴. Esta, similar ao conceito de refuncionalização benjaminiano, o leva a comparar, com Mallarmé, o livro ao teatro, mas também à Ópera, “dito ou cantado no palco” de acordo com “as inscrições da sala”, “os programas ou livretes” e a sonoridade da partitura. Diz ele que, como as civilizações “ressuscitáveis”, devemos acompanhar os movimentos, implicados nas misturas que se acrescentam ao livro, pois, como a literatura, ele “é uma transcrição suspensa entre um passado a conservar e um futuro a preparar, mas [como] ela funciona também no espaço, e portanto com relação ao presente.” Sua preocupação com o tempo e o espaço do livro e da literatura se expressam de forma representativa em relação ao romance e suas modificações com relação aos pontos de inserção relacionados entre o leitor e as figuras romanescas, o que se ilustra em especial e magistralmente em seu romance *A modificação*²⁵. Tendo tido direto contacto com Butor, Osman Lins expressa-se em consonância com suas idéias ao qualificar as linhas que relacionam a obra e o escritor como as de um móvel²⁶, e assim conserva a mobilidade do livro dentro de um gesto épico que sempre se pode refuncionalizar, à maneira surrealista de Dalí com sua mala-livro-telefone, por exemplo.

²³ O evento “A desconstrução da crítica estética na contemporaneidade”, Universidade Federal de Santa Catarina, patrocinado pelo Museu Vitor Meirelles, contou com a participação de Waltércio Caldas. Ver também, sobre este Dado no Gelo, o texto de Ronaldo Brito, em “Aparelhos”.

²⁴ Butor, *Repertório*, p. 241.

²⁵ Id., *A modificação*.

²⁶ Lins, *Guerra sem testemunhas*, p. 48.

Em *Guerra sem testemunhas*, Lins dá o seu testemunho da luta solitária porém culturalmente solidária à literatura, ao manifestar-se contra a indústria cultural, que ameaça invadir as suas fronteiras encenadas em imagens arquitetadas²⁷. Acreditando ser possível a profissionalização do escritor sem que esse seja corrompido pelas relações com o mercado (“ainda que nem os melhores pod[em] estar seguros de conservarem-se imunes à sua pressão”²⁸), Lins apela para os valores de integridade interior transmitidos pelo livro (entendido enquanto obra de arte, como em Blanchot e Butor) em oposição ao *best-seller*, com suas “intenções ilegítimas, [que] deix[am] transparecer de modo claro um desprezo total pelo leitor e um alheamento indistigável com referência aos problemas essenciais da nossa época” (...). quando “a máquina surgiu como resposta ao velho clamor do texto; veio para servi-lo e a inversão pretendida – que passe o texto a servidor da máquina, de sua apetência – afigura-se bem estranha”²⁹.

Dessa maneira, Osman Lins parece antecipar as editoras que só estão preocupadas com a sua embalagem ou aparência exterior, vendendo-os a alto preço, ou seja, nas belas edições, em detrimento das palavras que contém, ou bem as que não respeitam estas últimas tendo por objetivo único a quantidade de vendas. E neste sentido o livro de Rubem Fonseca *E no meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* parece ter uma ressonância irônica ao apelo das massas, gesto crítico que remonta aos surrealistas que atuaram, como Dali, no sentido de despertar o olhar para as novas formas disfuncionais, como é o caso das suas montagens engenhosas da figura feminina e de Gala,

²⁷ Cf. Lins, “O escritor e o livro”, em *Guerra sem testemunhas*, p. 106: “Esse espaço simbólico [do livro], expressão enigmática de um anseio, desaparece na imprensa periódica, não deixando de ser significativo que as revistas mundanas, quando publicadas mensalmente, tragam uma capa decorativa, em geral sobre motivo fútil mas sem relação com os últimos acontecimentos do mundo, enquanto que a tendência dos semanários ilustrados é para estampar em cores, sob o título da publicação, fotografias ligadas a algum fato recente. Tanto mais estreita é a duração prevista para a vida de tais publicações, quanto maior sua ligação com o temporário, expressa através do próprio assunto da capa. Assim é que o jornal, por sua natureza ligado ao dia-a-dia, expressão do fato em andamento ou apenas consumado e prestes a ser esquecido, substituído, dispensa toda espécie de separação entre o texto impresso e o mundo. Reflexo do transitório, ele mesmo exemplo das coisas que não permanecem, não tem integridade alguma a resguardar. Ligado estreitamente ao tempo, sobrevém para fugir, passar, ser esquecido”.

²⁸ Lins, “O escritor e o livro”, em *Guerra sem testemunhas*, p. 135.

²⁹ Id., pp. 136-7.

lembrando as mulheres de Lins em *Avalovara*. Para Dalí, a mulher espectral coincidiria à mulher desmontável, pois se tornaria espectral pela desarticulação de sua anatomia. Mas a desmontagem da mulher não só a objetifica. Como máscara de desejo surrealista, ela se transforma em “seres-objetos”, “atos-objetos” e até mesmo estes, metamorfoseados em outros objetos, como o telefone-lagosta, a mala-livro-telefone, e os vários chapéus, refuncionalizam-se ao se desdobrarem em séries. Os chapéus, por exemplo, dobram-se em outra coisa: o chapéu-costeleta, o chapéu-sapato, o chapéu-tinteiro, etc.³⁰. Evidentemente, a imagem feminina surrealista que aqui apenas se delineia ao se desmembrar, através da arte de Dalí, prolifera seus membros, que, por sua vez, se fragmentam de novo e assim por diante *ad infinitum*. Mas, para além do desmembramento da figura feminina, há também uma certa semelhança entre esta fascinação daliniana com os pré-rafaelitas e a medieval, de Osman Lins, com o aperspectivismo³¹, ao aproximar-se a um mesmo fundo lingüístico e imagístico arcimbolesco e lúdico, o que o leva a jogar com sinônimos e homônimos, marcando uma dupla articulação especular, em sua superfície, de palíndromos de palavras (SATOR-ROTAS) às suas paranomásticas imagens³², recortadas em sons ou em letras, como o percebe Barthes³³.

As várias partes ou *membra disjuncta* de *Avalovara* testemunham simbolicamente os cortes capitalistas alienatórios, remetendo-nos às casas do romance fora e dentro do Brasil. Semelhantemente a Butor³⁴, Osman

³⁰ Clarice Lispector também apresenta uma fascinação pelo objeto, o que aparece em “O relatório da Coisa”, por exemplo, quando um relógio chamado Sveglia também se mostra em seus vários desdobramentos. Em *Onde estivestes de noite?*, p. 73.

³¹ Osman Lins fascina-se com a semelhança entre os anjos medievais e os astronautas, e se refere a Picasso quando ilustra a semelhança aperspectivística entre a arte medieval e a arte moderna em Guerra em testemunhas. Porém tematicamente, o conhecido quadro A condenação dos usineiros de Cícero Dias mostra um aperspectivismo análogo ao de Chagall, tendo muito em comum com a linha narrativa “Cecília entre os Leões”, em *Avalovara*.

³² Sobre paronomásia, ver Foucault, *Raymond Roussel*, p. 11.

³³ Muito pertinente a observação de Ermelinda em relação à percepção de Barthes de uma linguagem que articula duplamente a superfície da pintura em sua visualidade, à superfície das palavras, no plano morfo-fonético. Ver Ferreira, *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, pp. 99-100.

³⁴ Nitrini, “Da intermediação cultural ao diálogo cifrado (Osman Lins e Michel Butor)”. O texto se refere antes à busca comum pela cidade ideal e ao tema das viagens que existe em ambos os autores do que propriamente às suas preocupações culturais referentes ao livro em específico.

Lins afirma a tridimensionalidade estrutural do livro neste romance, enquanto manifestação aberta de sua forma: *Avalovara*, livro que não tem medo de apresentar-se como tal³⁵, torna-se uma afirmação cultural do livro em sua estética estrutural, que, ao se dobrar sobre si mesma, efetua a passagem do objeto simbólico ao objeto industrial, como *readymade*, dentro de um mundo que ameaça desprezá-lo. Entre o livro de artista e o livro como romance, *Avalovara*, tal como o propunha Duchamp com seus *objets d'art* ou *objets d'ard*³⁶, propõe-se como livro³⁷, um objeto em forma de cubo, em seu referencial literário, volume tridimensional³⁸, que pode ser lido como palíndromo pela frase reversível do quadrado: tanto no sentido do verso de suas páginas e letras, como no inverso delas, ou seja, de trás para a frente. A partir de uma concepção surrealista de colagem, o romance de Lins recorta um antigo quadrado mágico cuja reprodução industrial transforma-o em um *readymade* similarmente à reprodução da Mona Lisa à qual Duchamp acrescenta os bigodes. Ou seja: o quadrado mágico SATOR-ROTAS, franca reprodução de um objeto de culto que agora se mostra como objeto industrial, descontextualiza-se de suas origens milenares e de seu valor sagrado. Agora, como um tabuleiro de xadrez nos quadrados de suas casas, reinventa-se como jogo³⁹ sobre cujas letras formadoras do palíndromo antigo giram, em forma espiralada, os seus temas narrativos, ora passando do romance ao livro, ora do livro ao romance: relacionam-se, assim, tanto o tema do adultério na casa do romance, como a adulteração da forma do romance em seu processo de desmembramento, ao cair nas “casas” ou no quadrado de letras⁴⁰. *Avalovara*

³⁵ Candido, “A espiral e o quadrado”, em Lins, *Avalovara*.

³⁶ Leenhardt, “Duchamp: crítica da razão visual”, em Novaes, Adauto (org.), *Artepensamento*, pp. 339-49.

³⁷ Candido, op. cit.

³⁸ Butor, “O livro como objeto” em *Repertório*, p. 218.

³⁹ A linha narrativa “A espiral e quadrado” vai narrar sobre o escravo que, pressionado por seu senhor se libertaria dele ao encontrar a frase SATOR – ROTAS, narrativa que a partir daí se reinventa do ponto de vista político, pois vai relacionar o fazer artístico ao momento histórico que o Brasil vivia, sob o autoritarismo. A frase é pois, uma dimensão alegórica do romance no sentido em que, a partir de um fóssil (o quadrado mágico) ela vai reinventar uma alegoria da criação sob um regime de repressão. A frase libertaria os modos alternativos de leitura do livro.

⁴⁰ Remeto o leitor a meu livro, onde explico de maneira geral (e citando o próprio autor, em *Avalovara*, p. 96) a disposição das letras que engendram as linhas narrativas no romance. Ver Andrade, *Osman Lins: crítica e criação*.

se propõe romance quando, desmembrado industrialmente em fragmentos, e já evocando sua nova forma visual fantasmática fotográfica, retoma a forma narrativa em cada uma de suas “casas” fragmentárias que, reveladas nas três etapas de produção correspondentes às cidades que atravessa, similarmente ao romance *A modificação*, de Butor, metaforizam-se nas três mulheres (Roos, Cecília e a não-nomeada) tão desmontáveis quanto as de Dali, pelas quais o protagonista Abel se apaixona, a última delas sintetizando as duas primeiras⁴¹. Por esta via romanesca transgressiva ou adúltera, há uma passagem do legível ao visível que se faz das trevas à luz, colocando em movimento a perda da imagem, o seu negativo, e a sua volta revelada, nas “fotos” (de um álbum de família) que prenunciariam, a partir do livro, a forma cinematográfica. A propósito, Deleuze chama atenção para uma descrição neo-realista do *nouveau roman*, de acordo com Robbe Grillet, que “substitui” seu próprio objeto, de um lado destruindo sua realidade, que passa ao imaginário, de outro fazendo surgir dessa realidade toda a realidade que o imaginário ou o mental “criam” mediante a palavra e a visão⁴². *Avalovara* é “pássaro” e “nuvem de pássaros”, montagem de citações alusivas ao segundo nascimento do livro, com a reprodutibilidade técnica.

Ainda quanto à visualização, antes mesmo da forma em tabuleiro que se “tridimensionaliza”, ganhando perspectiva aprofundada no cubo de *Avalovara*, outras formas arquitetônicas geométricas como a do retábulo, com seu enquadramento e alto relevo, se propunham, na obra de Lins, como imagens pré-textuais para o resgate da palavra, fazendo deste objeto sacro de catedrais um *objet d'art* no mundo incultural do agreste nordestino⁴³. Em *Conto barroco ou Unidade Tripartita*, destaca-se outra forma incultural em que as imagens do culto ao consumo substituem as imagens de culto divino, através de reproduções técnicas sem “aura”, por um olho artificial em cujo “vidro negro há um tecido que faz lembrar essas mulheres nuas, das quais o negativo foi retocado no púbis, sendo esse um

⁴¹ Abel diz – Amo. E estou desesperado. Essa mulher, eu me precipito em direção a ela. Compreendem? Sou lançado, caio no emaranhado de coisas que a formam. Esbarramos em tantas sombras!, *Avalovara*, p. 190.

⁴² Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre el cine 2*, p. 19. Para uma leitura de Osman Lins e suas relações com o *nouveau roman*, ver Nitrini, *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Nouveau Roman*.

⁴³ Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”, em *Nove, Novena*.

disfarce mais gritante que a franca reprodução do modelo”⁴⁴. Se o olho de vidro já denunciava este olhar mecânico desde “Um Ponto no Círculo” (*Nove, Novena*), esse retoque, como os bigodes na *Monalisa* de Duchamp, revelam o objeto industrial como objeto reproduzido para consumo, fetiche que se oferece, como um *objet d'art*, corpo-mercadoria prostituído, para vender. Além disso, não se tratando de um olho humano, mas de um olho maquínico⁴⁵, este se aparentaria à objetiva da câmera, percepção esta que correlaciona a matéria não humana à de um olho sobre-humano, ou, mais precisamente, a um olhar cuja montagem consiste na adaptação da matéria ao intervalo do movimento no olho da câmera⁴⁶.

O olho de vidro do narrador em “Um ponto no círculo”, de Osman Lins, capta o mais duradouro das coisas, podendo ser comparado à observação de Paulo Venâncio:

Olho de vidro é um aparelho de dilapidação do olhar. Um olho sem afeto pela ausência de líquido lacrimal. O olho cruel utilizado na taxidermia. Sua intenção é a de exteriorizar todo o mecanismo do olhar, demonstração ao mesmo tempo perversa e irônica do olho que não vemos. Olho de pálpebras transparentes. Retina, espelho, íris, câmara escura. Espelho-papel carbono-espelho. Olho que se debruça sobre o vazio. Narrativa do vácuo.

Em Osman Lins:

Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. Assim, talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico.

(...)

Transformo-me assim, numa entidade que, dual, é visível a um olho humano e resgatada por um olho mecânico, em sua fria e lúcida dureza.

⁴⁴ Id., “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, em *Nove, Novena*, p. 151.

⁴⁵ Leia-se o corpo-máquina simbólico da mulher que Abel ama: “Não tenho dificuldades em compreender que a sua lenta formação é puramente simbólica, que nada a impediria de formar-se mais rapidamente e que mesmo o fenômeno da formação da máquina seria dispensável, uma vez que, na verdade, sua existência é anterior à consciência que eu tenho de sua presença e de sua própria fabricação. A máquina, suavemente, gira sobre mim, a ponteira pousada no meu ventre. Seu giro capta os fastos do mundo, a ressonância dos fastos do mundo, verte-os em mim”. Lins, *Avalovara*, p. 135.

⁴⁶ Deleuze, *La Imagen-movimiento: estudios sobre el cine 1*, p. 65.

Na dobra entre um e outro meio de produção, do olho que lê um livro ao olho da câmara do cinema, o sentido se desprotege na negação dialética do olhar, morrendo na cavidade ou vacuidade do olho, este que ao “ver” o livro sendo visto, “agrega todos os modos de ver depositados nele” como uma alucinante percepção⁴⁷. Por isso, os buracos da narrativa, em Osman Lins, espaços de negação de sentido, similares aos negativos fotográficos carentes de revelação, se preenchem provisoriamente por um desejo em deslocamento nos limites da arte. Olho que se debruça sobre o vazio, como em Venâncio, olho que desponta no ombro da imagem de um homem e na primeira página do livro de Waltércio Caldas⁴⁸. Nas narrativas barrocas ou no gesto épico moderno de Lins, as revelações, substituindo-se umas às outras, em novas cenas ilusórias, de *trompe l’oeil*, mostram um fundo falso ou virtual na alternância dos meios de produção de diferentes heranças culturais que passam de uma arte manufaturada a uma arte industrial. O olho de vidro é o olho inorgânico no qual o orgânico se transformou, indicando enfim, uma mudança de percepção humana – uma prótese perceptiva⁴⁹. A montagem desta máquina, desde a reprodutibilidade técnica, não pode mais ser ignorada.

Bibliografia

- ANDRADE, Ana Luíza. “O jornal e o livro”, em *Transportes pelo Olhar de Machado de Assis, passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.
- ANDRADE, Ana Luíza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- ASSIS, Machado de. “O jornal e o livro”, em *O Correio Mercantil*, 10 e 12 de janeiro de 1859, em nota de Afrânio Coutinho (org.). *Obras completas*. São Paulo: Nova Aguilar, 1992, vol. III.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, em *Obras Escolhidas I*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre a venir*. Paris: Gallimard, 1959.

⁴⁷ Salzstein, “Livros, superfícies rolantes”, em *Livros*, Catálogo das exposições de Waltércio Caldas, p. 17.

⁴⁸ Caldas, “É =Escrito assim como quem sorve a voz de uma mina e o ar chama desmedido ou esquece = um véu” em Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil, p. 1.

⁴⁹ Ver Buck-Morss, “Cinema screen as prosthesis”, em Seremetakis, *The Senses Still, e Wills, Prosthesis*.

- BRITO, Ronaldo. "Aparelhos". São Paulo: Brunner, 1979.
- BUCK-MORSS, Susan. "Cinema screen as prosthesis", em SEREMETAKIS (org.). *The Senses Still* Cambridge: MIT, 2002.
- BUTOR, Michel. "O livro como objeto", em *Repertório*. Trad. de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *A modificação*. Trad. de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- CALDAS, Waltércio. "A desconstrução da crítica estética na contemporaneidade", conferência pronunciada na Universidade Federal de Santa Catarina, no evento "A desconstrução da crítica estética na contemporaneidade", 27 de novembro de 2003.
- _____. "É = Escrito assim como quem sorve a voz de uma mina e o ar chama desmedido ou esquece = um véu", em *Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de maio a 28 de julho de 2003; Brasília, 10 de agosto a 16 de setembro de 2003.
- _____. "Leitura Silenciosa", em *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, 1975.
- _____. *Catálogo Livros*, exposição em Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 19 de abril a 16 de junho de 2002; em São Paulo, na Pinacoteca, de 29 de junho a 4 de agosto de 2003.
- CANDIDO, Antonio. "A espiral e o quadrado". Prefácio a *Avalovara*, de Osman Lins. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre el cine 1*. Trad. de Irene Agoff. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós Ibérica, 1996.
- _____. *La imagen-tiempo: estudios sobre el cine 2*. Trad. de Irene Agoff. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós Ibérica, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra Leibniz e o barroco*. Trad. de Luiz Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Dar(el) tiempo: La moneda falsa*. Trad. de Cristina de Peretti. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Ibérica, 1995.
- _____. *L'Archéologie du Frivole*. Paris: Galilée, 1990.
- _____. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Recife: Ed. do Autor, 2000.
- FONSECA, Rubem. *E no meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Trad. de Manuel Barros da Motta e

- Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- KAUFMANN, Vincent. *Le livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- LEENHARDT, Jacques. “Duchamp: crítica da razão visual”. Trad. de Renata Bernardes Proença, em NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo, Ática, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. “O relatório da Coisa”, em *Onde estivestes de noite?*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- MALLARMÉ, Stephane. “Quant au Livre”, em *Poésies*. Paris: Booking International, 1995.
- NITRINI, Sandra “Da intermediação cultural ao diálogo cifrado: Osman Lins e Michel Butor”. Texto apresentado no Congresso da ABRALIC. Belo Horizonte, UFMG, 26 de julho de 2002.
- _____. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Nouveau Roman*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- SALZSTEIN, Sônia. “Livros, superfícies rolantes”, em *Livros*, Catálogo das exposições de Waltércio Caldas em Porto Alegre, MARGS, 19 de abril a 16 de junho de 2002; e em São Paulo, na Pinacoteca, de 28 de junho a 4 de agosto de 2002, p. 17.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- TUNGA. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- WILLS, David. *Prosthesis*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Recebido em maio de 2004.

Aprovado em julho de 2004.