

MÓBILE-INVOCÇÃO-VIAGEM: A LUZ DA PALAVRA O TRESPASSAVA, COMO A UM VITRAL

Luciana Barreto Machado Rezende – UnB¹

RESUMO: Osman Lins creditou à observação dos vitrais uma de suas lições fundamentais: “examinar detidamente a degenerescência dessa arte”. Para ele, enquanto o vitral se resignava ao chumbo e ao vidro colorido, “esplendia com toda a sua força”. Compreendeu, assim, que a arte fulgura na limitação que a encerra, já que quando os vidros passaram a ser pintados transcorreram-se a degradação técnica e a facilitação no campo formal-expressivo. Além da dimensão metafórica no campo das expressões subjetivas e linguísticas irradiadas pelo vitral em conto igualmente titulado, e reunido em *Os Gestos* (1957), interessa-nos a (re)encenação de suas lembranças e a re(a)presentação da realidade de sua incursão na Europa em 1961, dispostas no diário ficcional ensaístico *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963), que, como uma espécie de vitral, projeta o feixe imaginação-memória trespassando o leitor com suas impressões digressivo-factuais-literárias, ao reter e refratar imagens e histórias tanto vividas quanto compostas, na rasurada dobra da rememoração. Nessa perspectiva, cabe, por parte de Didi-Huberman, a compreensão ontológica das imagens na superfície do visível, ante o que escapa ou aprisiona, “onde nada resta a ver, mas tudo a imaginar”.

PALAVRAS-CHAVES: Osman Lins; Didi-Huberman; *Marinheiro de Primeira Viagem*; Vitral; Ontologia da imagem.

ABSTRACT: Osman Lins attributed one of his fundamental lessons to the observation of a stained glass window: “to carefully examine the degeneracy of this art”. For him, while the stained glass succumbed to lead and colored glass, it “glazed with all its strength”. He realized, therefore, that art flares into the limitation that encloses it, since that by the time the glasses started to be painted, technical degradation and facilitation in the formal-expressive field took place. In addition to the metaphorical dimension in the field of subjective and linguistic expressions radiated by the stained glass window in an equally named story, and compiled in *Os Gestos* (1957), what is of interest for us is the (re)staging of his memories and the re-enforcement of the reality of his incursion into Europe, in 1961, laid out in the fictional diary *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963), which, like a kind of a stained glass window, projects the imagination-memory cluster piercing through the reader with its digressive-factual-literary impressions, by retaining and refracting images and stories both lived and composed, in the erased fold of remembrance. Herein, we find in Didi-Huberman, the ontological understanding of the images on the surface of what is visible, in the face of what escapes or imprisons, “where nothing remains to be seen, but everything to be imagined”.

KEY WORDS: Osman Lins. *Marinheiro de Primeira Viagem*. Stained glass, Remembrance. Didi-Huberman..

INTRODUÇÃO

Por entre flashes, digressões, fragmentos, principio aqui a minha breve incursão tanto no imaginário literário osmaniano quanto em suas impressões consignadas em *Marinheiro de*

¹ Escritor e jornalista mineiro radicado em São Paulo, doutor em Literatura Brasileira pela USP. Organizou *Osman Lins: O sopro na argila* (Nankin, 2004) e publicou, entre outros livros, *Certos casais* (Laranja Original, 2021).

Primeira Viagem, publicado em 1963 – experiência resultante de sua primeira ida à Europa dois anos antes – a partir de uma imagem atual: aos pés de um altar da *Igreja Saint Germain des Prés*, em Paris, adornado por frescas rosas vermelhas, o retrato de um casal – um homem e uma mulher sobriamente vestidos em pose austera, formal, provavelmente em ocasião solene ou data especial.



Figura 1. Église de Saint Germain des Prés, Paris, 2020. Registro: Dolores Eugênia de Rezende. Acervo pessoal.

Interessa-nos *a foto da foto*, por sua vez capturada pela minha prima Dolores, precisamente no dia 15 de maio de 2020, ou seja, no primeiro ano da pandemia da Covid-19, a qual residia em Paris em função de um doutorado-sanduíche em História e Memória Cultural pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, cujo deambular interessado e vagaroso, seguido de gestos de contemplação, em nada se assemelha ao que Lins chamava de turista “tolo, impudente, desrespeitoso nessas multidões de máquina em punho e óculos escuros, descarregadas pelos ônibus nos pontos pitorescos com tempo marcado para o exercício da admiração pré-fabricada” (LINS, 1980, p. 37). Pois bem, na *foto da foto* de Dolores, uma luz rendilhada incide obliquamente sobre a santa ali esculpida, a parede de pedra e o próprio retrato, permitindo-nos antever a sua matriz irradiadora: um *vitral*, como podemos notar nesta segunda imagem:

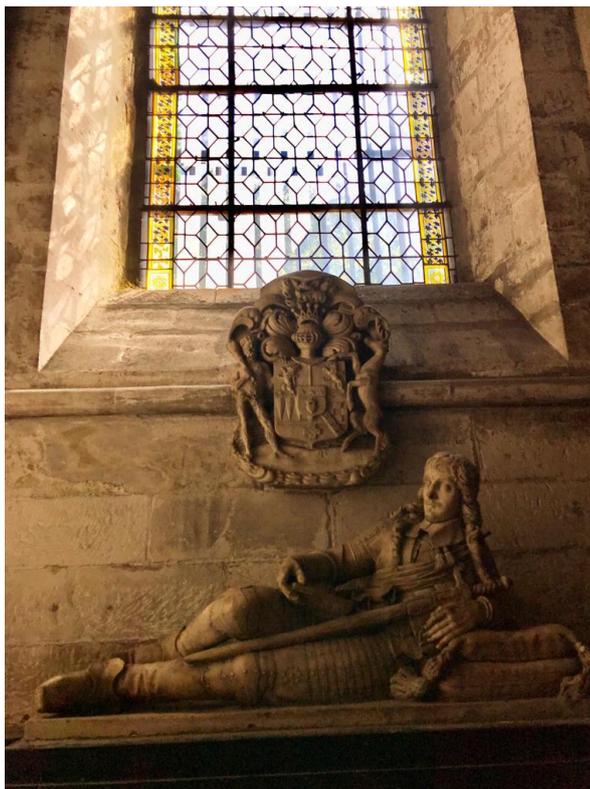


Figura 2. Vitral. *Église de Saint Germain des Prés*, Paris, 2020. Registro: Dolores Eugênia de Rezende. Acervo pessoal.

Em sua primeira viagem ao Velho Mundo, Osman Lins creditou à observação dos vitrais uma de suas lições fundamentais: “examinar detidamente a degenerescência dessa arte” (LINS, 1979, p. 212), conforme afirma em entrevista disposta em *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. Para ele, enquanto o vitral se resignava ao chumbo e ao vidro colorido, “esplandia com toda a sua força” (p. 212). Compreendeu, assim, que a arte fulgura exatamente na limitação que a encerra, já que desde que os vidros passaram a ser pintados transcorram-se a degradação técnica, a facilitação no campo formal-expressivo. Ao ornamentarem os claustros árabes do século X, florescendo na Europa Medieval, de início os vitrais assumiam função pedagógica, de emanação espiritual e educação dos fiéis.

Imerso na (re)encenação de suas lembranças e na re(a)presentação da realidade, a sua viagem ao continente europeu em 1961 resulta no diário ficcional ensaístico *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963), que, como uma espécie de vitral, projeta o feixe imaginação-memória trespassando o leitor com suas impressões digressivo-factuais-literárias, ao reter e refratar histórias tanto vividas quanto compostas, na rasurada dobra da rememoração.

Eis que o nosso ponto de partida – os vitrais –, seja no que pode reter seja naquilo que transfigura ou deixa escapar, entrecruza-se, a exemplo do que percebemos na foto da viajante Dolores na abadia de Saint Germain, a mais antiga de Paris, fundada no século VI, com um dos

contos da safra ficcional inicial de Osman Lins na obra *Os Gestos* (1957): “O vitral”. A partir de um retrato que se anuncia como desejo e possibilidade, por parte de Matilde, para marcar o aniversário 20 anos de casamento, o qual, por recair justamente em um domingo, anteviu na coincidência “uma promessa de alegrias incomuns” (LINS, 2003, p. 53), convidando, assim, o esposo Antônio a registrar a efeméride: “Acreditava que este haveria de apreender seu júbilo, do mesmo modo que o da Primeira Comunhão retivera para sempre os cânticos” (p. 53).

Com falas ora ásperas ora irônicas, e clara demonstração de indiferença ante o apelo da mulher, o marido, impaciente, acaba cedendo ao apelo. Pois na igreja, cenário escolhido, ali, sob o sino da matriz, Matilde atestou, “exultante, que o retrato não ficaria vazio: a insubstancial riqueza daqueles minutos o animaria para sempre” (LINS, 2003, p. 54). Frente ao contentamento incontido, radioso da esposa, Antônio é seco, implacável: “– Aproveite. Isso passa”; enquanto ela insiste: “– Passa. Mas qualquer coisa disto ficará no retrato. Eu sei.” Nova rebatida: “– Não é possível guardar a mínima alegria. Em coisa alguma. Nenhum vitral retém a claridade.” (p. 55). Já a esposa, depois de cinco meninas, lépidas, vestidas de cambraia, invadirem o campo de sua visão, tomada, de súbito, da consciência da passagem inexorável do tempo, expandiu a sua percepção frente ao que imaginara ser possível cristalizar no retrato: “apertou o braço do marido e sorriu, a sentir que um júbilo quase angustioso jorrava de seu íntimo: enganara-se ou subestimara o instante ao julgar que poderia guardá-lo” (p. 55). E como em secreta prece, prossegue: “Que este momento me possua, me ilumine e desapareça – pensava. Eu o vivi. Eu o estou vivendo” (p. 55).

Para além do desencontro de expectativas envolvendo o casal, encena-se em “O vitral” – conto de moldura realista, anterior, portanto, à sua maturidade como escritor do ponto de vista da modernidade literária, divisada em *Nove, Novena* (1966), e consagrada em *Avalovara* (1973) – uma questão nodal, que se entreabre e novamente é problematizada: a *mimese* e o condão de “re(a)presentar” ou “simular” não apenas o real circundante, os seres e as coisas, as ações e os acontecimentos, mas sensações e projeções outras.

Voltemo-nos ao *retrato* de Antônio e Matilde, o qual não nos chega, na condição de leitores-espectadores, mas que nos é apenas apontado, pois sequer descrito, exigindo de nós, desse modo, um *exercício de imaginação* – do latim *imaginatio*, “formar uma imagem mental de algo”, palavra derivada, por sua vez, de *imago*, “imagem, representação”, que se filia ainda a *imitari*, “copiar, fazer semelhante”. Já o *retrato do retrato* capturado pela minha prima e viajante Dolores nos alcança, de imediato, em sua superfície visível, imagem fixada em papel, porém estanque, a partir da qual podemos arriscar a rota inversa à da narrativa de Osman Lins:

depreender/forjar/compor a história por trás da fotografia do casal cerimoniosamente emoldurado, aos pés do altar e sob a luz do vitral de Saint Germain.

É nessa direção que se deslinda a narração em flashes e fragmentos consubstanciada em *Marinheiro de Primeira Viagem*, assumidamente impressionista (no bom sentido da palavra) e sem o previsível compromisso com a fidedignidade, dados o experimentalismo literário, a inovação no gênero “literatura de viagem” e o diálogo intertextual com a tradição, como sublinha Darcy Attanasio em sua dissertação de mestrado. Aponta ainda a pesquisadora que o escritor se refere a si mesmo em terceira pessoa – “e sempre que aparece na primeira pessoa, é como se fosse o próprio viajante (isto é, o ficcionista) que toma a palavra” (ATTANASIO, 2007, p. 58). Explica: “quanto tudo começa, encontramos o narrador em Lisboa, na etapa final de suas peregrinações, e já disposto a repassá-las na memória, e a fixá-las no papel”² (2007, p. 150).

LEMBRAR-ESQUECER-FIXAR: ENTRE A MEMÓRIA E A MIMESE

A tríade *lembrar-escrever-esquecer* é regente de todo e qualquer gesto artístico e expressão humana. O próprio Osman Lins, em entrevista, declara:

[...] a viagem, a permanência de seis meses na Europa, foi uma experiência marcante. Eu estava cheio de lembranças acumuladas. Elas me impediam de realizar tranquilamente os trabalhos de ficção que antes me impusera. Então, planejei o relato, pus em ordem as recordações (...) escrevi para esquecer (LINS, 1979, p. 132).

Jeanne Marie Gagnebin assinala, como emblemático, na Odisseia, de Homero, o episódio dos Lotófagos – “povo pacífico, vegetariano e perigoso, porque representa através do loto, ‘doce como mel’.” (GAGNEBIN, 2018, p. 14), a grande tentação contra a qual luta Ulisses em toda a sua aventura que congrea os mundos mítico e humano: *o esquecimento*. Como explica, os Lotófagos não ameaçam tampouco matam, mas, de maneira muito mais pernicioso, ofertam o eterno presente do esquecimento. Nesse sentido, ante a sedução do inumano, o empenho de Ulisses para regressar a Ítaca é, antes de tudo, o empenho para manter a memória, cintilar a palavra, constituir as histórias, entoar os cantos, dimensões fundantes para que os homens se lembrem do passado e, ainda, se orientem para o futuro (Cf. GAGNEBIN, 2018, p. 15).

² Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-15102007-134118/publico/TESE_DARCY_ATTANASIO_T_RAMOS.pdf Acesso em: 04 set. 2021

Ora, contar uma história e revisitar a memória impelem, desse modo, o escritor a assumir as elipses que erodem as reminiscências. Cabe lembrar que inventar (*inventare*) provém de *invenire*, cujo significado é “achar” – ou seja, a chegada que se avista transcorre no percurso mesmo da busca.

Didi-Huberman, em seu itinerário filosófico de compreensão ontológica das imagens em suas desdobráveis constelações, constitui uma antropologia do visual. Como sumariza Cristiano Alexandria de Oliveira³, o tema da *eficácia da imagem* reside em três eixos: o *fenomenológico* (limitações e contradições no campo da representação da superfície visível); o *epistemológico* (relação entre imagem e conhecimento, atestando que a eficácia de uma imagem excede os limites de qualquer sistematização de seu saber); o *político* (imagem *versus* formas de poder, a exemplo daquelas que flagram barbáries e sobrevivências, dialogando com a memória, o testemunho e a crítica historiográfica).

E é nessa perspectiva hubermaniana de “*abertura e fechamento, superfície e profundidade, detalhe e completude, razão e sensação*” (OLIVEIRA, 2016, p. 9) que buscamos compreender tanto as imagens retidas, e posteriormente forjadas em matéria literária, quanto as outras que se apresentam como impenetráveis – e que atravessam o imaginário osmaniano como um todo. Em *Avalovara* (1973), por exemplo, o protagonista Abel tange vazios existenciais ao testar o amor e a palavra em sua insuficiência e impossibilidade com a esquiva e inapreensível Aneelise Roos, que, assim como as cidades que visita, avulta em toda sua exuberância plástica, com especial relevo ao leque de matizes imantados por clarões de luz – tanto recebidos quanto por ela emitidos. Tais como a comunicação rota e os encontros ancorados, sempre ancorados no *quase, na iminência de...*, a sua luminosa imagem reforça, então, uma espécie de estatuto etéreo, ilustrando – pictoricamente – o seu caráter vago, diáfano.

[...] um **clarão** (vindo de Roos?) põe em relevo o rosto vivo dos homens (LINS, 1973, p. 76).

Porque a **claridade** é a marca de Roos. Uma claridade que não ajuda a ver e **que talvez ofusque** (p. 92).

Vejo-a no visor, diminuta, invertida, **difusa**, com seu vestido rubro, sorrindo, olhando-me, uma flor na mão (fui eu que trouxe a flor?), de perfil, a máquina estala entre meus dedos, clique do obturador, passar do filme, Roos, **fugidia e móvel**, presa em flagrantes imóveis, nos quais amanhã, depois, depois, tentarei recuperar — o quê? Ressurgirá, em alguma das fotografias, tal como a vejo no jardim do castelo onde repousam as cinzas de Da Vinci? Roos, uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, o relâmpago, a irisada, a apenas visitada, a intangível, a vinda inconclusa, o perene ir (p. 297, grifos nossos).

³ Disponível em:

https://ppg.historiadaarte.sites.unifesp.br/images/dissertacoes/2016/CRISTIANO_ALEXANDRIA_DE_OLIVEIRA.pdf Acesso em: 02 out. 2021

Voltando a Marinheiro, em outro fragmento, intitulado “A Moça”, o viajante Osman observa uma passageira sentada à sua frente:

A cabeça inclinada, lia com atenção. O sol iluminava em cheio as páginas do livro, suas mãos, parte da blusa, o rosto, a cabeleira. [...] Esta, porém, parecia esplendente como se fora de vidro, recortada contra a janela do vagão, através da qual ele via o campo nu, ensolarado e frio, com seus ramos secos. Era como nesses quadros pré-renascentistas, quando os pintores, alegres com a própria maestria, possuindo por igual os meios de representar a figura e a paisagem, abriam ante suas Madonas uma janela festiva (LINS, 1980, p. 10).

Na esfera da ilusão potencializada pela luz e modulada pelo olhar do observador, tal imagem auratizada se desfaz, porém, diante do próprio viajante:

Possuído por esta ilusão de eternidade, que sempre nos assalta ante a suprema beleza, ele esquecera o tempo. Nem um instante pensou que o trem haveria de deter-se, que um incidente qualquer viria interromper aquele acordo, aquela confluência de valores, quebrá-los, transformá-los. Mas o trem parou numa estação, cujo nome era Marmagne – e a moça, fechando seu livro, levantou-se. Sem a passagem ao fundo, sem a luz do sol nos seus cabelos, perdera o encanto. Nada apresentava de mágico, de transcendente. E mesmo seus liames com Renoir e Van Gogh pareceram falsos ou, pelo menos, transitórios, rompidos para sempre (LINS, 1980, p. 10-11).

Em toda sua obra, Osman Lins recorre ao constructo da imagem pictórica, da luz incidente sobre objetos e pessoas, do vitral não apenas como adereços nos espaços cênico-narrativos, mas especialmente a sua dimensão metafórica no campo das expressões subjetivas e linguísticas, por este comportar irradiações diversas, dado o seu condão translúcido de filtrar e escoar a claridade, atravessando, transfigurando, ressignificando os ambientes em pinceis de luz e cor, qualificando e nos devolvendo de outro modo os espaços e potencializando, assim, múltiplas leituras. Frente aos grandes vitrais, em especial aqueles utilizados no edifício religioso gótico, o homem é inundado por uma atmosfera outra. Por essa perspectiva original, em um jogo móvel de ocultação e desocultação, o vitral é a membrana multicolor que retém, filtra e devolve as intenções, através das imagens, do Criador enquanto arquiteto do mundo, estabelecendo relações intimistas e muito particulares por parte de quem o apreende.

Em seu diário ficcional de viagem, Osman Lins, em visita a Saint-Étienne, sorvendo a “claridade desta cátedra, a sua ampliação”, admite:

São, entretanto, os vitrais da abside, que lhe detêm os passos. A vida de São Nicolau, de Maria Egípcíaca, a história de Maria Madalena, de José e os irmãos, a parábola do Bom Samaritano, do Filho Pródigo, outras, ali foram estampadas, juntamente com vibrantes cenas de trabalho (dos tanoeiros, padeiros, carpinteiros, entalhadores de pedra, peleiros etc., cujas corporações doaram o esplêndido conjunto), em flagrantes de um poder de síntese espantoso. [...] Contempla as miúdas figuras, incompletas e rústicas, mas candentes na sua ríspida simplicidade, e vívidas, livres, em meio ao excesso dos ornamentos, de bordaduras que cercam os medalhões nos quais elas se inscrevem. Se as esquece, se abstrai, ante os vitrais, a biografia ou a parábola representadas, seu

objetivo edificante, se não vê mais os personagens, suas atitudes, seus rostos, as pregas dos seus mantos, então a beleza das cores de destaca, autônoma – e o maravilhamento não decresce. (LINS, 1980, p. 11).

Prossegue o viajante Osman Lins, em seu halo nostálgico retrospectivo:

Sente-se ligado aos homens, de há 700 anos, que teceram essas ogivas de chumbo, vidro e luz. Que há, nestes vitrais do século XIII, que os faz superiores aos dos séculos XV e XVI? Por que estes últimos, imitando com servidão crescente a ‘natureza’, extraviaram-se, parecendo hoje autênticos malogros? Seria a recusa, ou o desconhecimento, das limitações inerentes ao seu meio de expressão, que fez os vidraceiros mais recentes desdenharem os exemplos de seus predecessores e criarem um tipo de vitral sem flama, vazio na sua exatidão? [...] Que nostalgia temos nós de um mundo que, segundo as aparências, não existe – e que, mesmo se com ele nos defrontamos pela primeira vez, levanta em nós uma dupla alegria, a de descobrir, a de reencontrar?” (LINS, 1980, p. 12)

Ao modo da claridade que contorna e atravessa Roos, “que não ajuda a ver e talvez ofusque” (LINS, 1973, p. 92), em *Diante da imagem*, Didi-Huberman pede que “pousemos um instante o olhar sobre uma imagem célebre da pintura renascentista” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19), o afresco da *Anunciação*, de Fra Angelico, como disposto na figura abaixo, de meados do século XV, no convento de San Marco, em Florença. Em uma cela diminuta, sobre uma parede de uma clausura caiada de branco, “onde um mesmo religioso, podemos imaginá-lo, cotidianamente se recolheu durante anos, no século XV, para ali se isolar, meditar sobre as Escrituras, dormir, sonhar, talvez morrer” (p. 19).



Figura 3. Fra Angelico, *Anunciação*, 1440-41. Afresco, Florença, Convento de San Marco, cela 3.

A pintura não é descrita imediatamente pelo historiador-filósofo, que se detém, primeiramente, no local que abriga a obra, destacando que esta parece ter sido composta em

uma contraluz voluntária. Por alguns instantes, o olho – então, ofuscado, velado – não consegue ver o que está diante: “obscurece de certo modo a evidência de sua apreensão. Dá a vaga impressão de que não há grande coisa a ver” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19). Passa-se um tempo, a visão se acostuma com a luz do local, e então o afresco se aclara, mas para tão logo retornar à alva parede caiada, um branco que segura, que aprisiona o nosso olhar.

Ademais, acrescenta Didi-Huberman, para alguns historiadores de arte, a obra de Fra Angelico “decepciona” ainda pela simplicidade e aridez que captou sua representação pictórica, frente à profusão estilística que caracteriza em geral as Anunciações do século XV: “[...] em todas elas, uma abundância de detalhes apócrifos, fantasias ilusionistas, espaços exagerados, pinceladas realistas, acessórios cotidianos ou referências cronológicas. Aqui – exceto o tradicional livrinho nos braços da Virgem – não há nada disso” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21-22).

Outros, em contraposição, sustentam que é exatamente o *nada* que pode dar testemunho da inefável e infigurável voz divina à qual, como a Virgem, Fra Angelico. Didi-Huberman critica essas duas posturas, tanto a de reduzir o pintor a um artista menor por conta de sua técnica quanto a de negligenciar a crueza de sua simplicidade em face de um invisível que se revela improvável e que seria mais da esfera teológica do que historiográfica. O convite a um olhar não prevenido pelo saber é inequívoco, adverte:

Olhemos: não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição. Ele não é visível no sentido de um objeto exibido ou delimitado, mas tampouco é invisível, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. [...] É um componente essencial e maciço na apresentação pictórica da obra. Dizemos que ele é visual. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24-25)

Em *Marinheiro de Primeira Viagem*, Lins dedica um fragmento a Fra Angelico e seu *habitat* religioso, o Convento de São Marcos, cuja reconstrução, relata, foi dirigida por ele, quando já alcançara a plena maturidade; “e sua carne apaziguada já quase não oferecia obstáculo ao constante diálogo com o sobrenatural, diálogo severo, lícido, que toda sua obra tenta comunicar, numa espécie de êxtase, a seus contemporâneos” (LINS, 1980, p. 80). Sobre suas obras assim diz: “[...] têm qualquer coisa da alegria elementar e simples de um pão recém-cozido, mastigado na fresca da manhã” (p. 80).

DO IMPOSSÍVEL ROSTO, DO RETRATO VAZIO: ESCAVAR A IMAGEM, FIXAR A PALAVRA

Faço aqui um corte seguido de uma provocação/proposição imagética, nada gratuita, por parte de Didi-Huberman. No ensaio intitulado *Cascas*, o historiador-filósofo parte do relato de sua visita ao Memorial e Museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em junho de 2011. Diferentemente do cineasta Claude Lanzmann, por exemplo, que verte os testemunhos dos sobreviventes do Holocausto, em *Shoah*, em um documentário colossal de quase 10 horas, Didi-Huberman, neto de judeus poloneses, traz um ponto de vista muito mais pessoal, mais do que testemunhal, assumindo e imergindo no impasse de historicizar os campos de concentração. O seu ponto de partida é a assunção da impossibilidade de representação da experiência-limite quanto à indignidade humana, do resgate do horror do jugo, tortura, extermínio. Admite ainda que a sua via de indução imaginativa é a literária:

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? [...] Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço do presente, aqui sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem? (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 9-10).

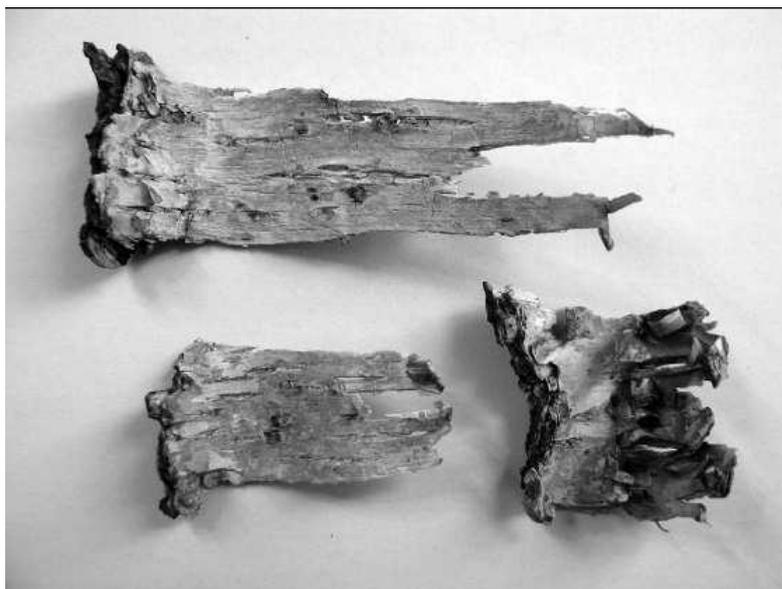


Figura 4. *Três cascas*. Fonte: Didi-Huberman, 2019, p. 9.

Nesse trecho, entrevê-se tudo que deve cercar e sustentar não somente um registro, um testemunho, mas o próprio gesto artístico em suas múltiplas expressões: o motivo indutor da fala, da obra; o endereçamento do que se diz; a limitação intrínseca a toda e qualquer narrativa.

Em primeira pessoa, Didi-Huberman relata ter fotografado “praticamente qualquer coisa às cegas” (2019, p. 33), já que pouco dão conta de uma realidade retrospectiva, não o apeteendo “transformar o lugar numa série de passagens bem focadas” (p. 33). Admite-se ainda envolvido pelo objeto de estudo, demarcando seus espantos ante os galpões do campo de

extermínio – segundo ele, agora, transformados em pavilhões nacionais, como na Bienal de Veneza, com catracas metálicas e estandes comerciais –, os portões gradeados, as diminutas masmorras onde os prisioneiros morriam de fome e de sede, as extensas cercas de arame farpado, bem como o topo dos muros e o que restou dos canos de calefação. Assim narra:

O “paredão das execuções” (*Erschiessungswand*), também chamado “paredão da morte” era efetivamente pintado de preto e forjado em placas de cimento, areia e madeira, materiais destinados a evitar o ricocheteio das balas. O paredão que agora vejo – onde houve quem depositasse uma pedra branca, uma coroa funerária, uma rosa artificial – é feito, por sua vez, de um aglomerado de fibras cinzentas embebidas numa argamassa, gesso ou cimento líquido. Dir-se-ia um material isolante ou uma parede de teatro. Sensação dolorosa – uma vez que aqui nenhuma placa me informa sobre a realidade do que vejo –, a de que as paredes de Auschwitz nem sempre dizem a verdade? (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 24).

Frente ao esforço retrospectivo de historiadores, escritores, cineastas na tentativa de erigir uma memória do holocausto, indaga: “Mas o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 25).

Como anota Cristiano de Oliveira, esses três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel “são *singularidades* (aceitando o risco da ficção a que toda análise subjetiva está sujeita), são *sintomas* daquilo que pensamos aqui como a *eficácia política* das imagens” (OLIVEIRA, 2016, p. 143). De acordo com o pesquisador, para Didi-Huberman, “essas simples cascas não deixam de ter a fugacidade e a fragilidade de toda imagem (pois circulam amplamente e se destroem facilmente), mas também possuem o alcance crítico da imaginação – aludem ao poder e ao perigo da faculdade de imaginar” (p. 143).

Recobremos novamente Osman Lins. Em *Marinheiro*, no fragmento “O Fantasma”, relata que, em *Ile de la Cité*, desavisadamente atravessara o campo visual da câmara de um turista inglês, pressupondo, daí:

[...] retratos seus perdidos em lugares imprevistos. E alguém terá, de sua pessoa, lembranças muito vívidas, em situações que ele próprio esqueceu: peles suas, deixadas no mundo, nas quais nunca pensou e às quais continua indiferente. Os retratos são hirtos, lembranças modificam-se” (LINS, 1980, p. 20).

E quando não há o retrato, não existe o registro, não restando, portanto, sequer o vestígio, o rastro? Vislumbra-se sempre algo a partir de algum referente? Do afresco mesmo posicionado em uma ofuscante contraluz, como pintado por Fra Angelico em sua cela caída de branco, do vitral que esplende sobre o casal figurado em *Os Gestos*, pode-se não divisar (ou mesmo compreender), com os devidos vagar e precisão, as narrativas ali dispostas, mas “o maravilhamento não decresce” (LINS, 1980, p. 12).

A confissão mais pungente por parte de Osman Lins é mais do que sublinhada em sua fortuna crítica como potência-motriz inescusável de seu percurso, de sua obra, de sua dignidade:

O traço fundamental da minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Fui criado pela minha avó, por outros parentes... **Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim.** Dizem que ela se parecia com uma das minhas filhas. Não sei. Mas esse negócio acho que me marcou bastante. Já tive oportunidade de dizer que **isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe.** Isso talvez tenha me conduzido a suprir de algum modo, através da imaginação, essa ausência (LINS, 1979, p. 211, grifo meu).

Outra situação relatada em *Marinheiro* traz “O Homem que Buscava um Rosto”. Nela, um artista suíço envolvido na inglória empreita de ilustrar a *Divina Comédia* para a qual já havia feito cinco mil desenhos. Para Osman Lins, após escutá-lo, admirado e comovido: “peregrinação inútil, porém não sem beleza, e que se assemelhava à do próprio florentino, buscando sua alma, para revelá-lo aos homens, um rosto amado e para sempre oculto” (LINS, 1980, p. 78-79).

Pode-se assentir, portanto, que, ao modo dos arqueólogos – “a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 67) –, confluem a prerrogativa do historiador da imagem com o gesto do escritor, o qual modula textualmente os seus próprios fantasmas ao exumar rastros colhidos do passado esboroadado na memória, ou mesmo construções imagéticas a partir de determinados vazios. No final de seu ensaio, concluído o périplo por Auschwitz, Didi-Huberman adverte:

Nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. **Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo.** Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas, **convém saber olhar como um arqueólogo.** E é através de um olhar desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 61, grifos meus).

Nesse arco escavação-fixação da imagem – “a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 67) – cabe lembrar, de Paul Klee, a notável assertiva: “a arte não reproduz o visível, mas torna-o visível”. Pois ao alumbramento insciente da minha prima Dolores frente à fotografia antiga de um cerimonioso e anônimo casal em Saint-Germain, ao júbilo – fugaz, porém transformador – experienciado por Matilde em que “a luz do sol a trespassava, como a um vitral”, ao clarão vindo de Roos, que “põe em relevo o rosto vivo dos homens”, ao rosto amado e para sempre oculto ante o retrato inexistente da mãe de Osman Lins (“e esse espécie de claro”

atrás de si) associam-se, ao modo das três lascas de cascas de árvore recolhidas pelo historiador-filósofo nos campos da Polônia, as ruínas nas quais nada resta a ver, mas tudo a formular, dizer e, especialmente, imaginar.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Ed. 34, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

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

LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. *Melhores contos de Osman Lins*. Seleção e prefácio de Sandra Nitri. São Paulo: Global, 2003.

OLIVEIRA, Cristiano de Alexandria. A eficácia da imagem em Georges Didi-Huberman. 164p. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2016. Disponível em: https://ppg.historiadaarte.sites.unifesp.br/images/dissertacoes/2016/CRISTIANO_ALEXANDRIA_DE_OLIVEIRA.pdf

PARTSCH, Susanna. *Paul Klee*. Colônia: Tashen, 2003.

RAMOS, Darcy Attanasio Taboada. Uma leitura poético-filosófica de Marinheiro de primeira viagem, de Osman Lins. 171p. Tese (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-15102007-134118/publico/TESE_DARCY_ATTANASIO_T_RAMOS.pdf

Recebido em: 17/07/2022

Aprovado em: 27/09/2022

Publicado em: 11/11/2022



10.29281/r.decifrar.2022.1a_6