

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018127-139>

O OLHAR DO TÉCNICO PRIMITIVO NO 'SUBTERRÂNEO PULSANTE' DO GESTO ESCRITOR

Ana Luiza Andrade*

Resumo: *A tipografia ou a “tinta negra”, respectiva à fase técnica de reprodutibilidade com estreita ligação literária, foi representada no grupo pernambucano de resistência, pois voltado para o artesanal (e nisso pioneiro no Brasil), do qual Osman Lins participou: O Gráfico Amador. Seus membros, artistas, poetas e escritores são reconhecidos por deixarem marcas singulares nos anos 50. O trabalho busca mostrar algumas das origens destas marcas que uniram a palavra à imagem, e em particular as deixadas por Osman Lins como um “subterrâneo pulsante” (Norval Baitello) em várias de suas produções literárias desde Guerra Sem Testemunhas, Nove, Novena, Avalovara e Rainha dos Cárceres da Grécia. Observa-se uma ótica inconsciente do olhar: por um lado, vestígios de uma herança de olhar “técnico primitivo” (Beatriz Sarlo) tais como alguns espelhismos, jogos de palavras, de letras, signos gráficos, (des)montagens geométricas utilizadas em Nove, Novena assim como sinais singulares em Avalovara e em outros escritos. Por outro, evidencia-se em Osman Lins também o herdeiro de espelhismos tipográficos iniciados com Machado de Assis.*

Palavras-chaves: *Tipografia. Subterrâneo da palavra. Inconsciente ótico.*

Lê-se em A Rainha dos Cárceres da Grécia:

Morreu hoje. Chamava-se Orlando da Costa Ferreira e há muito eu não via esse leitor atento e exigente, a quem me uniam os livros. Seu interesse, entretanto, mais amplo que o meu e sábio, ia além dos textos: seduzia-o o livro com suas metamorfoses. O livro? Os caracteres tipográficos, as variedades de papel, a gravura, os métodos arcaicos ou modernos de reprodução, o uso da página, a encadernação. Esse conhecimento, que aprofundou a vida inteira, nunca se transformou num ato de posse ou de orgulho, saber era um modo seu de amar. Não colecionava obras raras e duvido que as ambicionasse, dada a pouca força, nele, da avareza, mesmo em suas formas nobres. Para não guardar o que sabia, há quase vinte anos – vinte ou mais? – dedicava noites e domingos a um estudo onde concentra o que aprendeu e pensava sobre o livro. Vinha agora procurando editá-lo e morre (chuta o saco, Orlando!) com o manuscrito na mão. Apesar de tudo, não me comove a sua morte como devia comover. Vejo-a, à distancia, entendem?, e o que desejo, confesso, é fechar as persianas, dormir um dia e uma noite, surdo, sem que me sobressaltem, como vem sucedendo, esses ruídos brutais e cuja origem não descubro, gritos, tiros isolados, choques de metais, ferraduras no chão úmido. Sinto que fujo de mim, e quando acordo, transparece, o fio mais agudo, a questão que ultimamente me desequilibra: “Quem sou?” Embotam-me estas noites desassossegadas? Que é o espírito, afinal, se tanto depende do corpo? Tua morte, pois, não me fere Orlando. Adeus. Só? Desabotoa as calças, mijá uma última vez neste país que não retribuiu em nada o que lhe deste e depois vira as costas, segue, some. Teu livro está escrito e bem escrito, Fim. (LINS, 1976, p.179).

A ferida na alma deixada pela morte de Orlando, amante, leitor e autor de livros fica assim registrada em meio à trama de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, e a revolta

* Doutora em Literatura Luso Brasileira e Hispano Americana - University of Texas At Austin. Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: andradeufsc@gmail.com.

pela falta de reconhecimento desse homem de tanto mérito. A sua passagem, gravada no livro de Osman Lins, seu nome e seu livro destacados em seus caracteres tipográficos neste dia 2 de setembro de 1975, firma-se em dia de luto, dia em que pesa mais forte a ameaça de desaparecimento do livro assim como a de seu autor (FERREIRA, 1977). Mas, acima de tudo, aparece então a tipografia como um importante tema subterrâneo no gesto escritor de Osman Lins.

Ora, a tipografia é a grande arma que assume, com a escassez do papel durante a segunda guerra mundial, ao tomar a palavra o seu papel dentro da nova faceta midiática no mundo. A tinta como “sangue negro” (Jorge de Lima) que circulava pelas notícias emocionava e assustava, trazendo para perto o sobressalto e a tragédia do cotidiano e do real. Além disso o mundo ocidental, no limiar da iconografia, substituiu o sangue negro pela cor das rotativas de escritas, das revistas ilustrativas, dos cartazes, dos anúncios.

Embora a escrita e a tipografia oferecessem imagens estáticas, o subterrâneo pulsante destas imagens eram as ruidosas rotativas em movimento, irrigando sob a pele das cidades, e sobre o papel dos jornais e revistas, o corpo de uma sociedade. (BAITELLO JUNIOR, 2006, p.11).

Por ter sido um apaixonado do livro e da tipografia, Osman Lins poderia ser considerado um “técnico primitivo” (SARLO, 1992), quando seu gesto escritor fica precisamente no limiar entre a letra e a sua imagem tipográfica espelhada, ou a que vai resultar de uma tensão numa modernidade de racionalismo técnico entre o geômetra e as suas dobras ornamentais (LINS, 1969)¹ barrocas. De fato, dentre os gestos marcantes da sua produção, pode-se dizer que sua luta foi manter esse frágil equilíbrio entre a palavra escrita, desde as suas exigências de um certo olhar arcaico e a fuga à sua venda mais atual (ANDRADE, 2001), e a arte literária. Percebe-se que de um lado arcaico e popular, há na origem desta tipografia, além de uma forte tradição na gravura e na xilografia de folhetos populares, uma heráldica sertaneja de marcas de ferrar gado em insígnias que nossos mais remotos antepassados insculpiram nas itaquatiaras (rupestres gravadas nas pedras) do sertão adentro. Esses “rudes brasões” remontam ao tempo dos faraós e às moedas cartaginenses cunhadas com bovinas efígies (MAIA, 2004)². Por sua vez, na tipografia da letra enquanto objeto-fetiche moderno a ser substituída pela lei do desejo, à contracorrente deste uso arcaico, na forma da palavra, enquanto renasce de sua antiga ordem, já se vê ameaçada a desaparecer pelos novos ícones imagéticos, ao deslocar-se pela via de um inconsciente ótico (KRAUSS, 2009), em uma era tecnológica em sua forma enigmática, silenciosa (BENJAMIN, 2017).

Só que este deslocamento tipográfico mais recente não é gratuito no caso de Osman Lins: ele é consequência de uma experiência editorial vivida no exílio entre os extremos de São Paulo e Recife. Ligado a uma herança pernambucana pioneira, às exigências de um olhar que desde 1923 com José Maria de Albuquerque e Melo (na *Revista do Norte*)

¹ Ornamento e Literatura I, II, III. In: *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição, sua realidade social.* (doravante *GST*).

² O autor descreve moedas de 260 a.C. onde um “ridente garanhão em disparada” persegue, “fogosamente, as éguas celtas” (MAIA, 2004, p.7).

e depois com Vicente do Rego Monteiro³, que junto com Osman Lins, participam do grupo de artistas tipográficos pernambucanos *O gráfico amador*, grupo que por si só hoje poderia ser considerado como um movimento modernista em seus avanços na arte de imprimir. Sendo considerado pioneiro no sentido de buscar um aperfeiçoamento da técnica do livro, e de ser encabeçado por Aloísio Magalhães (o pai do design brasileiro) e Gastão de Holanda desde 1954 (LIMA, 2014). Eram então estes tipógrafos jovens artistas, entre eles Hermilo Borba Filho, Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Ariano Suassuna, nomes que reúnem sensibilidade artística a esmero técnico, trabalhando com afincos seja por meio dos apelidos que ficaram conhecidos por “mão sujas” (Aloísio, Gastão, Laurênio e Orlando) que manejavam a prensa e os tipos, e os “mãos limpas” ou os que se encarregavam da organização/diagramação do textos literários, para “imprimir com rigor e cuidadosa forma gráfica” ideias raras, em seus livros experimentais (LAMPE, 2016).

Os ditos “mãos sujas” reuniram-se em torno de uma prensa manual, semelhante à que possuía Cleber Teixeira o poeta e tipógrafo, ou tipoeta⁴, como diria Haroldo de Campos, e nela confeccionaram os mais belos livros, seus e de talentosos amigos, escritores e artistas, usando desde material precário (como no caso de João Cabral, inspirado por Miró) como barbantes e papel de embrulho, mas também refinados papéis importados. O importante é que valorizavam a manufatura e o gesto artesanal da tipografia em suas mais remotas origens e relacionada ao modo de produção literário, gesto que ia na contracorrente dos tempos progressistas do sul, cujas padronizações já descaracterizavam os tipos antigos na “nova fase” da técnica tipográfica que avançava à feição progressista da Brasília dos 50 anos em cinco. Justamente por isso, inclusive, a denominação de “técnico primitivo” parece encaixar-se de modo singular num “subterrâneo pulsante”, ou seja, num inconsciente ótico comum a cada um dos componentes do grupo d’*O gráfico amador* que acabaram por destacar-se pelo valor dado à letra.

É evidente que a participação de Osman Lins, mesmo que um tanto descentrada neste grupo, contribuiu enormemente na apropriação de um olhar sobre a arte da impressão do livro (ANDRADE, 2005), mas também para a sua aguda consciência crítica da produção técnica na impressão da letra. Isso fica como o seu legado especial ao objeto livro, não só à dívida confessa para com Mallarmé, mas também, no que aparece desde o capítulo de “O escritor e o livro” (LINS, 1974) no resgate do seu histórico, e principalmente ao discorrer mais meticulosamente sobre a tipografia e o Linotipo. O reaparecimento do interesse no livro depois de *GST* seria novamente acentuado em *Nove*, *Novena* em 1966, em *Avalovara*, em 1973 e em 1975 com *A Rainha*.

³ Vicente do Rego Monteiro participou na Semana de Arte Moderna em 1922 e mesmo antes disso, desde Paris para onde foi muito jovem, e ainda, em sua editora *Renovação* no Recife de 1939 a 1946. Ver Guilherme Cunha Lima (2014).

⁴ Cleber Teixeira foi o poeta tipógrafo dono da editora *Noa, Noa* (em Florianópolis) que tem hoje o reconhecimento por seu valor artesanal. Tudo era aí impresso com grande esmero por ele em sua máquina tipográfica da qual tanto se orgulhava. Daí ter suas mãos limpas e sujas ao mesmo tempo. Cleber morreu com 73 anos em 22/06/2013, deixando o livro *Velhos e Novos Poemas* (240 exemplares). Mereceu, mais que ninguém, a alcunha de “tipoeta” inventada por Haroldo de Campos.

Mas, *O gráfico amador* expressava-se em sua inconformidade aos padronizados tipos gráficos das máquinas impressoras que na época se desenvolviam como “inovações” técnicas, e portanto, à contracorrente deste “progressismo” exclusivamente técnico, percebendo-se em cada um deles uma postura crítica a este, quando se voltam, alguns deles, ao modo das marcas e dos rudes brasões antigos para fugir ao padrão tipográfico que se impunha. É assim que Osman Lins desenvolve singulares tipos ou signos visuais para a substituição de nomes de personagens, o que vai causar, a princípio, um certo estranhamento. Isso já aparecia pela primeira vez em algumas das narrativas de *Nove, Novena*, cujo cinquentenário se comemorou em 2015. Os signos visuais de Osman Lins nessa coletânea de contos, para serem lidos como uma operação de resgate de uma estética primitiva, indo à contracorrente dos tipos gráficos comuns, assim como é o caso destes “técnicos primitivos” de *O gráfico amador* ao reunirem primitivismo e refinamento, renova então esse jogo cheio/vazio nos textos ao intercalarem-se o branco da página à letra negra em sua leitura. O mais vanguardista d’*O gráfico*, por ter sido um antecipador, Vicente do Rego Monteiro, em seus experimentos com as letras, similares aos *Caligramas* de Apollinaire, com suas letras aparecendo principalmente através de sua *Presse a bras*, (*Imprensa a mão*) em poemas como o *Canto de Ferro* e *Cartomancia* (anos 50 e 52 respectivamente) já se destaca pelo jogo tipográfico que chega às gravuras extraordinárias das imagens à moda marajoara, da cidade de Paris (*Quatre Visages de Paris*) (BRUSCKY, 2004).

Dentre as “ur-formas” (BUCK-MORSS, 2002)⁵ que poderiam ser consideradas nesta “arte negra” tipográfica, fruto de um inconsciente coletivo do olhar em *O gráfico amador*, estariam pois, as fontes tradicionais dos *Rudes Brasões* assinalados por Virgílio Maia ou as técnicas xilográficas dos folhetos de cordel desde o século XIX. As mais remotas chegam às marcas de ferrar o boi, como na arte armorial de Ariano Suassuna, a indicar uma “heráldica sertaneja”, em peculiares “estilogravuras” ou até “iluminogravuras”. Aludiam estas, inclusive, a um mundo mitológico e emblemático de imprensa a mão (SUASSUNA, 2000) que já se gravava nos folhetos poéticos populares. Em *Imagem e Letra*, Orlando da Costa Ferreira faz uma distinção entre Ariano Suassuna e Gilvan Samico, considerando este último como um “gravador erudito que sem deixar de ser autêntico, veste, para se exprimir e exprimir a sua gente, a roupagem do gravador popular, exatamente como Ariano Suassuna em sua obra literária se veste de cantador” (FERREIRA, 1977, p.17). Mas na sua introdução a *Rudes Brasões*, Carlos Newton Júnior percebe a mencionada heráldica primitiva

adquirida não por mercês dos poderosos mas forjada na luta diária do sertanejo com a Fera-sangradora que é o mundo. Dos ferros às insígnias dos diversos tipos de agremiações festivas, a heráldica, em nosso país, apresenta-se como uma Arte essencialmente popular, e não burguesa, como diria mais tarde Suassuna (MAIA, 2004, p. XI).

⁵ A autora mostra que Benjamin tomou o termo ur-fenômeno de Goethe sobre morfologia da natureza. Para resumir aqui, há um princípio de construção em que aparece a ur-forma benjaminiana, por exemplo, de um caleidoscópio, uma invenção do século XIX, precedido pelo quebra-cabeças chinês, o que, por seus elementos justapostos não estarem a esmo, mas coerentemente em torno de uma ideia central era o verdadeiro ur-fenômeno do princípio de montagem como princípio *construtivo* (p.102-105).

De fato, como um “técnico primitivo”, Ariano Suassuna “utiliza o *alfabeto sertanejo* por ele estabelecido a partir dos ferros pesquisados no livro-diário de um parente do século XIX, que tinha o costume de desenhar os ferros de cada boi que comprava” (MAIA, 2004, p. XII). E os descreve em *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja* (1974) livro em que aponta o quanto as marcas de ferrar podem servir de fonte para as artes plásticas. Evidentemente que aí também, como em Osman Lins, a marca d’*O gráfico amador* ficou como uma impressão nesta ótica inconsciente do olhar. Estas marcas, formando logotipos primitivos, entre letra e imagem, deixam num “subterrâneo pulsante” em sua impressão rústica também nas xilogravuras de folhetos populares nordestinos que ensinam, como Orlando da Costa Ferreira já percebia, ao citar inclusive o próprio João Cabral de Melo Neto quando ele se propõe a “analisar a manifestação contemporânea de um gênero de arte popular que somente vínhamos podendo estudar em obras dos primeiros séculos da imprensa” e também “apreciar em um gênero que parece haver chegado a extremos de gratuidade formalista, como o artista não refinado, o gravador direto do povo, aborda a madeira e resolve seus problemas”. (FERREIRA, 1977, p. 20).

O resgate da palavra primitiva em sua cunhagem na pedra é, como se sabe, a homenagem dedicada ao criador em *Avalovara*, o quadrado mágico “rupestre” em sua origem imemorial, ou uma ur-forma (BUCK-MORSS, 2002) na origem da marca humana deixada em um fóssil, origem que embora polêmica quanto à sua historicidade, valida-se aqui enquanto afirmação do valor comum dado ao gesto manual que fica gravado (e poderia ser por um buril) desde uma impressão inconsciente e que está impressa na famosa referência ao antigo narrador oral deixa a marca da sua mão no vaso de argila (BENJAMIN, 1994). Mas é importante destacar que desde o surgimento, esta palavra esculpida na pedra tem a marca similar à dos ferros no gado e aos gravados dos folhetos em xilogravura, definitivamente espelhada como antecipadora do gesto tipográfico. As letras aí estão gravadas a mão e ao contrário, mas já se utilizam do alfabeto ocidental, enquanto código de signos passíveis de leitura. Daí já aparecerem, como palavra volátil, dotadas do feitiço poético metafórico do pássaro e proliferando-se em nuvens de pássaros, como as páginas de asas imaginárias que se desdobrariam no objeto livro (BUTOR, 1974)⁶.

Leila Lampe, estudiosa das relações entre tipografia e literatura e autora de um dos ensaios deste *Dossiê*, ressalta que “Osman Lins como bom entendedor do ofício e da importância deste mistério da impressão para a literatura, descreve nos ensaios de *GST* a complexa máquina de Mergenthaler, segundo ele um processo onde ‘o livro atinge a plenitude de sua evolução’” (LAMPE, 2016). Com efeito, em *Avalovara* o relógio como máquina tipográfica, ao servir como objeto de arte alegórico para um tempo de repressão política, ilustra o conceito de Walter Benjamin de “mercadoria fantasmagórica” (BENJAMIN, 2017), insignificante item fora-de-moda (quando fica anos guardado, fora-de-uso) para ser recuperado em sua significação literária e, principalmente, em sua origem artística musical detentora de unidade na multiplicidade: como tal, marca “um” tempo de liberdade simultâneo a “tempos” de múltiplas origens históricas, estéticas, econômicas, sociais e políticas.

⁶ Butor menciona aí a idéia de Vitor Hugo em relação à arquitetura superior do livro, que esta é “como uma nuvem de pássaros, pois “ele pode estar em toda a parte e era pois de certo modo indestrutível.” Esta idéia coincide ao *Avalovara* concebido por Osman Lins como uma “nuvem de pássaros”.

No entanto a experiência de Osman Lins com o tempo especificamente se torna posterior à do espaço geométrico, com *Nove, Novena*, em 1966. *Nove, Novena*, como observou Benedito Nunes na época, trazia a simultaneidade de vozes narrativas muito semelhantes aos corais, em contrapontos musicais semelhantes aos barrocos, mas que também corresponderiam a grandes conjuntos de figuras geométricas cujo olhar, com bases em quadrados e círculos, poderiam ser percebidos notadamente em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, em “Pentágono de Hahn” e em “O Ponto no Círculo”. Os sentidos de audição equivaleriam aos visuais. E quanto aos últimos ainda se poderia, além disso, detectar um forte indício de *construtivismo cubista* lembrando, com relação ao pentágono de *Nove, Novena*, a estrela pentagonal de Torres-Garcia, olhar geométrico que Osman Lins expande por toda *Nove, Novena*, o que o aproximaria deste genial pintor uruguaio, também enquanto “técnico primitivo”.

Estrela pentagonal: desenho de Torres-Garcia⁷



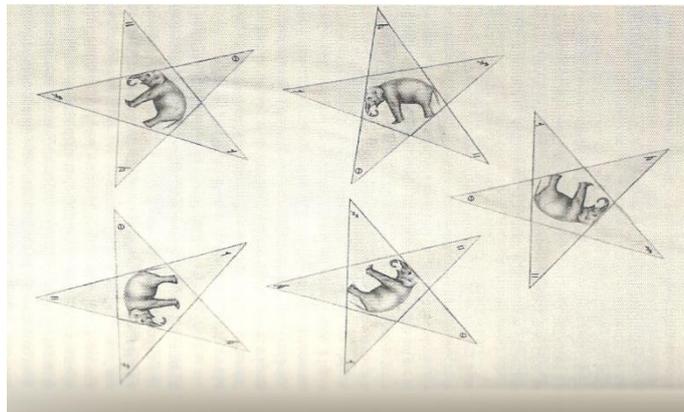
De fato, este olhar que não é só cubista moderno mas também “construtivista universal”, seria um ponto comum entre estes⁷ artistas. Em Torres-Garcia, ele diz respeito a uma correspondência da geometria pentagonal estelar ao seu olhar “colorido”. Cito Torres-Garcia sobre as cores na figura do pentágono, a sua estrela pentagonal, aproximando-o principalmente das vozes na figura de “O Pentágono do Hahn” de *Nove, Novena*:

Sabemos [por lições anteriores] que, inscrita no pentágono podemos achar a estrela de cinco pontas, forma maravilhosa já que em todas as suas interseções podemos encontrar a medida harmônica. Pois bem, agora, se em cada uma das pontas do pentágono colocamos uma cor primária, teremos assim mesmo, nossa base quanto à cor: vermelho no alto, azul à esquerda, amarelo à direita e branco e preto nos extremos da base; ou seja: os cinco tons sobre os quais fundamentamos a nova pintura contra-realista. E já se disse em outro lugar que os tons secundários ou complementários, ou sejam, o laranja, o violeta e o verde, devem utilizar-se só extraordinariamente já que deslocam à pintura de sua base firmemente clássica. (TORRES-GARCIA, 2011-2012, p. 658)

⁷ Torres-Garcia, Joaquín. *Geometria, criação, proporção*. Org. Alejandro Díaz e Jimena Perera. Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 10 set.-20 nov. 2011) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, 3 dez 2011-26 fev. 2012).

De fato, a estrela que se desdobra em estrelas que se deslocam em “O Pentágono de Hahn,” foram desenhadas semelhantemente por Maria Augusta Villalba Nunes (2014), prevendo o movimento temporal conforme os personagens se encontram no circo, numa visão pré-cinemática do conto enquanto suas estrelas pentagonais podem girar. Cada par de personagens expressaria, desta forma, uma cor, de acordo com as pontas das estrelas de Torres-Garcia, esta cor, por sua vez se desmancha em outras cores, e também emitiriam tons e contrastos de voz de acordo com Benedito Nunes. Uma riqueza de sentidos pictóricos em suas novas harmonias.

Desenho de Maria Augusta Villalba Nunes



E, se, por um lado, sabe-se que Osman Lins buscava exatamente essa mesma harmonia de Torres-Garcia em sua luta contra o caos do mundo, por outro, as figuras geométricas por ele selecionadas, como a do pentágono, o retábulo e o círculo vão além do tempo em que são inscritas. Desdobrando-se um pouco mais esta idéia, chega-se aos deslocamentos do tempo ou aos anacronismos imagéticos ou até às constelações anacrônicas de imagens-pensamento. Ou seja, as palavras que as inscrevem nessas figurações geométricas narram-se, na auto-referencialidade dos “geometrismos” enquanto regras ou limiares narrativos, enquanto marcas definitivas de um gesto escritor.

Relendo *Nove, Novena* hoje, quero crer que os personagens em suas tramas, ao constituírem-se ângulos da figura de um pentágono, ou ao se encontrarem nas cenas de um retábulo, figura retangular, ou até como personagens detentores de olhares geometrizarantes de “tecnicos primitivos” em “O Ponto no Círculo”, equivaleriam a traços residuais dos personagens de uma trama arcaica, sobrevivências de tradições realistas. Portanto, enquanto signos gráficos seriam, pois, alusivos a resíduos cubistas de uma estrutura narrativa antiga com referência a personagens, ações e histórias antecedentes, ou a tramas que só se renovam dentro das “remontagens geométricas” com as quais ganham vida. Daí a grande inovação de “*Nove, Novena, Novidade*”, como bem definiria a coletânea, João Alexandre Barbosa na introdução à segunda edição (1975).

É importante destacar a percepção de que o espaço em “Conto barroco ou unidade tripartita”, por exemplo, já parece alegorizar as marcas entre letra e página ao apontar para uma dobra da página representativa deste *entrelugar* arte e mercadoria onde o sentido propriamente dito se desprotege, se esvazia, ou morre na cavidade do olho, na carroça vazia, nos tiros, nas fachadas, nos cortes narrativos que, metonimicamente fragmentam a linguagem, tornando-se *buracos* narrativos ou espaços de negação a serem preenchidos

provisoriamente por objetos de um desejo em deslocamento, substituições transitórias que provocam a ilusão barroca das construções cujo fundo falso se mostra na alternância dos termos da herança cultural. Aparece desde então esta dialética do vazio e do cheio que dá espaço ao jogo das letras no papel, este “subterrâneo pulsante” que se antecipa às alegorias da escrita em *Avalovara*.

Portanto desde o título, o livro tem este aporte novo, que busca o jogo referente às geometrias, ou melhor, aos transportes geométricos alusivos a outros limiares ou fronteiras retilíneas ou circulares, ora indicativas das diferenças significativas entre o pensamento de um e de outro personagem, ora de uma narrativa e outra, ora significando o traço dialético de união e corte entre uma e outra palavra. A presença icônica dos sinais leva para o meio das letras o que Walter Benjamin chamou de “imagens pensamento” para qualificar fragmentos narrativos que, em sua alusão figurativa, trariam cenas passageiras significativas a uma vida moderna, efêmera, mutável.

Ao mesmo tempo, um signo gráfico ainda não é uma imagem, mas também já não é mais palavra. Ele fica entre uma e outra, ajustando-se a uma nova realidade de signos em rotação, entre as etapas técnicas reproduzíveis, não só ao acompanhar as metamorfoses tecnológicas do livro, mas também indo à contracorrente delas. A propósito desse limiar, nota-se que a letra torna-se geométrica nos triângulos que já aparecem estilizados nas iniciais invertidas de Willy Mompou em *GST*, o que lembra muito de perto, apesar da distancia no tempo, as letras espelhadas de Augusto de Campos em *VIVAVAIA* poema concreto recentemente exposto na exposição REVER do Sesc Pompéia em São Paulo. Para Osman Lins, o espelhamento das letras e a sua concretude geométrica ensejaria um possível diálogo com muitos poemas –palíndromos desta exposição⁸.

Ora, esta preocupação com um certo equilíbrio nas disparidades entre o desumano e o cósmico ou a guerra e o caos, dentre outros motivos, é o que o faz admirar a arquitetura, sua tendência ao abstracionismo, ao espiritual, ao equilíbrio estrutural, e ao mesmo tempo, o que o leva às “barrocolagens” comuns a Torres-Garcia. O fato deste uruguaio ter participado do grupo construtivista de *Le Cercle et le Carré*, de Van Doesburg e principalmente de Michel Seuphor⁹, parece fazer dele um antecipador de Osman Lins em suas tendências geometrizaras (ANDRADE, 2015). O poeta Deolindo Tavares, como fica indicado abaixo, traz as iniciais de Willy Mompou para inspirar os triângulos de Osman Lins:



⁸ Catálogo da exposição de Augusto de Campos REVER. Curadoria Daniel Rangel. São Paulo: Sesc Pompéia. 5 de maio a 31 de julho de 2016.

⁹ Diaz, Alejandro. Joaquín Torres-García Integridade da arte. In: Catálogo Joaquín Torres-García: Geometria, criação, proporção. Produção Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre, 10 de setembro a 20 de novembro de 2011/Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo Brasil, 3 de dezembro a 26 de fevereiro de 2012 curadores Alejandro Díaz e Jimena Perera. Alejandro Diaz comenta sobre a participação de Torres-Garcia no grupo de tendências construtivistas e também como pioneiro no movimento e na revista *Le Cercle et le Carré*, p.29.

Esses triângulos a partir dos quais as iniciais WM mostram o diálogo com um outro em Osman Lins, muito fazem lembrar o *Vivavaia* de Augusto de Campos tanto num (des) encontro de contrários como neste outro que explode nas mil faces de um espelho literário. Fica claro em Osman Lins a evidência da letra como objeto espelhado desde a sua peculiar experiência tipográfica. Ora, os espelhos são evidenciados na literatura de Jorge Luis Borges como o agente primitivo da arte da impressão na direta associação com a imagem invertida. Mas, no Brasil, já Machado de Assis havia chamado a atenção tanto para a mudança do livro, com a vinda do jornal, como para os espelhismos das letras invertidas da tipografia. Machado de Assis, tendo trabalhado numa tipografia em sua juventude, teria sido tão tomado pela paixão jornalística quanto crítico dela, apontando-a paradoxalmente como a nova “monetização da ideia”. Hoje, em comparação, já temos o e-book que imprime imagens eletrônicas das letras.

Mas, ainda na era da tipografia de Machado, ambas tipografia e imprensa se alimentariam da mesma corrente elétrica do pensamento:

O que era a imprensa? Era o fogo do céu que um novo Prometeu roubara, e que vinha animar a estátua de longos anos. Era a faísca elétrica da inteligência que vinha unir a raça aniquilada à geração vivente por um meio melhor, indestrutível, móbil, mais eloquente, mais vivo, mais próprio a penetrar arraiais de imortalidade.

O que era o livro? Era a fórmula da nova idéia, do novo sistema. O edifício, manifestando uma idéia, não passava de uma cousa local, estreita. O vivo procurava-o para ler a idéia do morto; o livro pelo contrário, vem trazer à raça existente o pensamento da raça aniquilada. O progresso aqui é evidente.

Machado fala de uma “ideia” de livro que caía enquanto outra, a de jornal, “se levantava”. E, portanto, não estaria longe da verdade ao admitir o aniquilamento parcial do livro pelo jornal, ao acrescentar o desmoronamento de sua arquitetura “que do claro com que inundava os tempos e os povos, caiu num crepúsculo perpétuo”. Machado adverte ao leitor ingênuo que “quem enxergasse na [sua] ideia uma idolatria pelo jornal teria concebido uma convicção parva”. Percebe-se assim que ele compartilha do ceticismo benjaminiano quanto ao progresso, apesar de também acreditar, com Vitor Hugo, na revolução democrática do jornal, que em suas alegorias de luz, prepararia esta nova democracia como a de uma “humanidade para saudar o sol que vai nascer”.

Seu pensamento é bem atual, quando se pensa que todo um século XX foi percorrido junto à arquitetura do livro de Mallarmé, pelo sangue negro da tipografia e da imprensa jornalística e que até hoje ainda vivemos, nos inícios do século XXI, sob o signo deste grande mito democrático revolucionário. Para Machado, a vinda da fotografia revelaria, inclusive, a extinção de uma linhagem sanguínea *pari passu* à biogenética, da ciência, cujo fluxo sanguíneo propagador da memória dos antepassados naquele então se estancava, num corpo social, ao modo de um corte elétrico estéril, que ao invés de reproduzir uma continuidade como antes, era agora reproduzidor de descontinuidade (ANDRADE, 1999). Estas descontinuidades eram antecipadoras da imagem/letra como a percebe Osman Lins.

Entretanto, a arte de imprimir do tipógrafo era espelhada, como na técnica cinematográfica, pois na transposição da imagem revertida da letra, exigia da “mão suja” de um tipógrafo artesão uma redobrada atenção à colocação de cada uma delas, em suas posições devidas para que no espelho saíssem corretamente ao sentido da leitura. Um erro

tipográfico (bem mais fácil de cometer do que o digitado, dadas as dificuldades de encaixar à mão e visualizar as letras através do espelho) acarretava as “erratas” ou a folha final acrescentada das gralhas, ao leitor.

Ora, este modo invertido de olhar as letras correspondia aos modos de ver e de ler contrários aos da maioria das pessoas: um modo espelhado. Em Machado de Assis, este modo vai coincidir ao seu olhar cruzado, um olhar que vai e volta, um olhar a bem dizer, dialético, que enfoca as passagens destas letras como restos de uma escrita antiga; estas que, ao passarem a uma etapa técnica aperfeiçoada da escrita, acarretariam em passagens alegóricas para a modernidade. Ou seja, este modo de olhar duplo das letras e da escrita coincide ao trânsito cruzado de um olhar que dobra o tempo nas matérias ao possibilitar percepções críticas singulares machadianas.

Ao passar da tipografia mais artesanal à imprensa industrial, seu próprio percurso biográfico, cuja via manual-industrial, de um contexto escravista a um republicano, ou mesmo do campo à cidade, torna-se crítico deste mesmo percurso exatamente como nos lados opostos do espelho da letra: um olhar que avança e volta atrás, indo, ao sentido contrário, da imprensa às origens tipográficas. Por isso, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não à toa, Machado de Assis se refere ao homem como “uma errata pensante”, resgatando os princípios de correção dos erros do tipógrafo, retornando à origem orgânica de uma impressão maquinica errada. O erro não sendo da máquina, o erro seria do homem? O erro em *Avalovara* é humano, tanto que o relógio, que é também a máquina tipográfica, falha quando devia soar o tempo da liberdade... uma falha humana ou um retrato da desumanidade dos tempos? A meticulosidade e a artilosa capacidade artesã do tipógrafo em Osman Lins nele se unem para introduzir o erro, ou a imperfeição da tipografia, que por ser manual se torna muito provável... e, como a narração oral, a marca da mão do tipógrafo fica na página como a do artesão no vaso de argila...e daí também trazer inclusive as marcas de envelhecimento de um tempo que apaga seus tipos, por exemplo, quando partes das palavras se tornam ilegíveis e o leitor precisa completa-las pelo sentido da frase.

Assim como as “erratas pensantes” também aparecem na ficção machadiana os “narizes de cera” ou as próteses, referentes claros às matérias impressas passíveis de correção no jornal como também seriam vistas enquanto traços equivalentes ao que poderia ser destacável no ser humano (hoje se diria “descartável”). Ora, estes traços, ao se multiplicarem, participariam, por assim dizer, das dobras de um pensamento que se veicula, por sua mobilidade, à proliferação das suas próprias diferenças, como na teoria leibnitziana aproximada à estética barroca, tendência característica aos jogos desdobrados entre imprensa e ficção. São frequentes estes jogos ficcionais em Machado de Assis, como num tabuleiro de letras da escrita em cujos princípios orgânico-maquínicos residem a constante mudança das peças (como no xadrez) e junto com elas, as próprias regras do jogo. (DELEUZE, 1998, p.62)

O que fica ainda por trás desta proliferação de erratas e de narizes, e que atua semelhantemente, destacável das matérias¹⁰ é o constante desejo de correção e de aperfeiçoamento no homem, e o que exige a postura cronicamente insatisfeita de Machado de Assis ao colocar na origem deste desejo nunca possível de ser localizada

¹⁰ Sobre os deslocamentos dos objetos de desejo e a sua significação, ver Ana Luiza Andrade, Passagens de *bond* com Machado II do rapé à cadeira elétrica (1997, pp.39-57).

todo o seu anseio, à semelhança de escritores que trabalhariam na contramão de uma história desenvolvimentista, melhor dizendo na troca de mãos, o que significa atuar também como jornalistas, e o que acontece até hoje, desta outra ponta da modernidade.¹¹ Ao desligar-se do uso corrente de um modo de produção orgânico para o industrial, o nariz-de-cera, expressão usada para designar um trecho que se soltava das folhas do jornal, era representativo do recorte maquínico da folha, com o mesmo caráter móvel da "errata", que ora se interiorizava, ora se exteriorizava em relação ao corpo, matéria destacável deste, ou mesmo "descartável", dependendo exclusivamente das exigências do tipógrafo-escritor. E isso também ocorria com as passagens da própria imagem do livro em sua arquitetura, ou em sua arquitextura...

Para Osman Lins, a arquitetura em perspectiva do livro chega a ser análoga à extensão que franqueia ao leitor a distância da nave central ao altar mor de uma Capela. Em seu artigo jornalístico "A Capela da Jaqueira" ele discorre sobre um caderno (LINS, 1959) como contribuição sua a *O gráfico amador*, e aí pode-se perceber que tanto o espelho dos tipos da letra assim como a ilusória perspectiva do livro neste específico caderno de que Osman Lins se encarregou, o que se esconde entre seus cheios e vazios, entre a mão experiente e a inexperiente do artesão, são precisamente as coincidências com os seus cortes e cicatrizes. Pois o resíduo simbólico do corte industrial impresso no caderno ficaria sempre como a cicatriz da mão de obra artesanal na história mesma do livro (assim como na da Capela de Osman Lins). Este olhar que sai de dentro de um ritual de leitura antigo, como num culto sagrado que se desperta à porta de uma igreja, ou, melhor ainda, de uma capela, monta-se em seus cadernos (como os *Cadernos do gráfico amador*) em suas folhas, numa "planta" que passa a não ser mais a de uma Capela, e sim a de um livro.

A referência ao corte aparece desde esse culto que se fazia, por outro lado, violador, quando as folhas, cortadas à medida em que lidas, trariam a analogia mallarmeana das páginas violadas pelo corta-papel equivalente à penetração do olhar do leitor no ato mesmo de apropriar-se do que lê. Mas ao contrário disso, Osman Lins já passa a ser o leitor desejoso de manusear as páginas de um livro análogo a uma Capela cuja porta entreaberta está no caderno, pois já se pode *entreler* ou *entrever* essa nova abertura através do corte industrial. Pode-se, de fato, e a partir daí, manusear o livro nas cicatrizes que ele deixou, onde se toca a sua espinha dorsal, o lugar em que são costuradas as suas folhas soltas.

De fato, a ótica inconsciente desse "subterrâneo pulsante" do livro chega a atravessar o corpo sensível dos escritos de Osman Lins. A palavra tipografada e alegorizada em *Avalovara* na "carcassa negra de Natividade", a negra mucama da casa grande, guardiã da palavra *Inominada*, leva a efeito uma travessia, a de seu corpo morto enquanto carcaça da palavra, no processo em andamento do livro que se constrói como sendo *Avalovara*. Antonio Candido observa que *Avalovara* não tem medo de se mostrar livro. E, de fato, essa visão de um livro em construção acaba sendo descoberta pelo leitor quando o corpo da negra mucama ao ser lido como a tinta negra dos tipos gráficos se tecendo nas palavras textuais, sem dúvida, mostra-se então como um dos níveis alegóricos da produção do livro: ela é o sangue negro que alinhava os fios de palavras nas fileiras

¹¹ Desde os fins da modernidade, a maioria dos escritores contemporâneos trabalham a literatura, assim como Machado de Assis, a duas mãos, ou seja, entre as formas da crônica jornalística, enquanto periférica às tradicionais, o poema, o romance e o conto para citar só algumas formas.

que formam as linhas do texto. Com seu corpo morto, Natividade é a palavra duplicada na alegoria de um tipo-inseto que ressignifica a escrita de Osman Lins na imagem negra da tinta. Isso porque, tendo morrido na palavra escrita que se imprime, renasce da leitura do texto, ao sair de um “subterrâneo pulsante”, agora um subsolo textual-social, emitindo um “rumor de bilros e de louça, cheiro de mostarda e de amoníaco”, novo encanto que se desperta esteticamente quando entre os espaços de um jogo vazio/cheio de uma ótica inconsciente vem à tona entre brancos e negros, as palavras na página em branco, fazendo com que se perceba a rendeira textual.

Ao ser lida como tal, aproxima-se o leitor da artesanaria do livro: o corpo morto da negra percorre o texto exatamente como a palavra percorre as ruas da cidade e a página textual; sua função passa também a ser ornamental, pois vai além da simples costura das linhas nas páginas do livro *Avalovara*. Por isso, o signo gráfico para aquela que se nomeia como *Nascida e Nascida*, um círculo com um ponto no centro e dois traços que saem dos lados do círculo, ou aquela que também era a *Inominada*, por ser a personagem que não tem nome em *Avalovara*, de vez que seu nome coincidiria à própria palavra como unidade textual, muito provavelmente tenha sido “um desafio no processo de impressão.” A palavra em dissonância com seu contexto tradicional mas também contra o seu contexto tipográfico, inconforme aos padrões dos tipos. Esse desafio era o de um Osman Lins com a exigência d’*O gráfico amador*, ou seja, o de ir à contracorrente da palavra fácil, a palavra de consumo ou resultante exclusiva de um padrão tipográfico. Destas marcas sensíveis na impressão, no ato de escrever ligado aos gestos do corpo ao imprimir o sensorial, ou seja, os sentidos que unem o corpo à escrita, forma e conteúdo, ou mesmo a experiência de uma mão que sabe o que faz, emergem novamente, religados ao antigo sentido de labor, os engenhos reciclados do artesão.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. A casa do romance e suas séries industriais: *Avalovara* como *objet d’art*. In: *Olhares sobre o romance*. Org. Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Nankin, 2005, p.109.
- _____. Entre o jornal e o livro. In: *Transportes pelo olhar de Machado de Assis passagens do livro ao jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.
- _____. Entre feitiço e fetiche. In: *Revista Cult*, ano 5, n.48, 2001.
- _____. Osman Lins e Torres-Garcia: barrocolágens tipo éticas com Mércio de Schwitters. In: *Semana de Letras da UFSC: idéias (em) perspectivas*. Org. Sivana de Gaspari e Jair Zandoná. Tubarão: Copiart, 2015.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *Os símbolos que vivem mais que os homens*. São Paulo: Annablume, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de reprodutibilidade técnica. In: *Walter Benjamin estética e sociologia da arte*. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Obras escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet: prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRUSCKY, Paulo et alii. *Vicente do Rego Monteiro poeta, tipógrafo, pintor*. Recife: CEPE, 2004.
- BUCK-MORSS Susan. *Dialética do olhar Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Revisão Técnica David Lopes da Silva. Belo Horizonte/ Chapecó: Santa Catarina: Editora UFMG/Editora Universitária Argos, 2002.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. e org. Leyla Perrone Moises. Ver. Stella dos Anjos. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates 103).
- CATÁLOGO da Exposição de Augusto de Campos REVER. Curadoria Daniel Rangel. São Paulo: Sesc Pompéia. 5 de maio a 31 de julho de 2016.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.62.

DIAZ, Alejandro. Joaquín Torres-García Integridade da arte. *Catálogo Joaquín Torres-García: Geometria, criação, proporção*. Produção Fundação Iberê Camargo Porto Alegre, Brasil 10 de setembro a 20 de novembro de 2011/Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo/Brasil, 3 de dezembro a 26 de fevereiro de 2012, curadores Alejandro Díaz e Jimena Perera.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. Introdução à bibliologia brasileira. A Imagem gravada. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Massachusetts: MIT Press, 1993.

LAMPE, Leila. *A literatura a partir da tipografia: O peso das palavras em armadura, espada, cavalo e fé*, de Cleber Teixeira. 2016. 223 f. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis. 2016.

LIMA, Guilherme Cunha. *O gráfico amador as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014.

LINS, Osman. Ornamento e Literatura I, II, III. In: *Guerra Sem Testemunhas: o escritor, sua condição, sua realidade social*. São Paulo: Ática, 1969.

_____. A capela da Jaqueira. *Jornal do Commercio*. Recife, 14 de junho de 1959. (Inédito em livro).

_____. *Nove, Novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

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

MAIA, Virgílio. *Rudes brasões*. Ferro e fogo das marcas avoengas. São Paulo: Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

NUNES, Maria Augusta Villalba. Desenho dos pentágonos. In: Andrade, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. 2. ed. São Paulo: Appris, 2014.

SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1992.

SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Sales*. Diretor Editorial Antonio de Franceschi, n. 10, novembro de 2000.

TORRES-GARCIA, Joaquín. *Geometria, criação, proporção*. Organização de Alejandro Díaz e Jimena Perera. Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 10 set.-20 nov. 2011) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, 3 dez 2011-26 fev. 2012).

Recebido em 09/05/2018. Aprovado em 29/05/2018.

Title: *The primitive technician's look at the 'pulsing underground' of the writing gesture.*

Abstract: *Typography or the "black ink" related to a technical reproductive and iconographical stage closely linked to Literature, was represented by a Pernambucan group of resistance in its craftsmanship diversity. Pioneer in Brazil, O Gráfico Amador (The Amateur Graphic) had Osman Lins as a member. Its members were artists which are now recognized for their singularities since the fifties. This work tries to trace some of Lins' singular origins when he relates word and image to an "undercurrent stream" (Norval Baitello) in his various productions such as War Without Witnesses, Nine, Novena, Avalovara and The Queen of the Grecian Prisons. There is an optical unconscious in his way of seeing: on the one hand, there are residues of a "primitive technician" (Beatriz Sarlo) such as some of the mirroring effects, play of words, letters, graphical signs, geometrical editing used in Nine, Novena as well as the specific signs in Avalovara and other writings. On the other, it also shows Osman Lins as an indubitable heir of Machado de Assis' typographical mirrorings.*

Keywords: *Typography. Underground word. Optical unconscious.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.