

UM LIVRO DE MULHERES ESPECTRAIS : MONTAGENS PARA LER E VER

Ana Luiza Andrade

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.
(Walter Benjamin, *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia*)

Entretanto, mulher, tomas o lugar de todas as formas.(...) Tu és a parede e sua brecha.
A escada e as barras de ferro. O eclipse total. A luz (...) Passa através de minhas palmas,
água parecida com as lágrimas, mulher sem limite pela qual estou inteiramente
banhado.(...) Tua marca e teu perfume apoderaram-se de mim.
(Louis Aragon, *O Camponês de Paris*)

Antecipando os problemas de um culto ao consumo que considera crítico e alarmante, porém efeito até certo ponto inevitável da perda da aura artística¹, Osman Lins problematiza singularmente o “incultural”² da passagem do valor de culto ao de exibição, e se transforma em um lutador pela arte do escritor³, estendendo a sua luta cultural às artes, de modo geral. Talvez sua indignação mesma o tenha levado a ousar com a linguagem literária ao ponto extremo de atingir outras dimensões sensoriais com sua estética, inclusive a do olhar.

De fato, este olhar se desloca do ato de leitura das palavras como signos, ao próprio livro, e à escrita como seu objeto de construção primeiro: o formato tradicional do livro como arquitetura monumental teve a sua origem na catedral, e, na contemplação, a sua forma perceptiva de leitura, como Victor Hugo, mais que Mallarmé, ensinava de perto a um Machado de Assis dividido entre o livro e o jornal, ainda no calor adventício deste último⁴. Porém este formato já se contestara por Mallarmé, no olhar penetrante que desvirginava as páginas do livro ao cortá-las, ato de transgressão ao cânone livresco⁵, que interrompia a sua continuidade⁶, implicando na instauração descontínua de uma estética fragmentária de interlocução moderna.⁷ Como divisor de águas de uma leitura dantes contemplativa e solitária, e *malgré lui-même*, Mallarmé inauguraria uma leitura fugaz de revistas que tinha a mulher como sua interlocutora.⁸

A história literária traz em suas próprias páginas, a da arquitetura do livro e de sua leitura, e a da transformação perceptiva de sua estética, no desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, desde a chegada da imprensa de maior distribuição surgida no século XIX, com as publicações periódicas de jornais e revistas. Nos anos 60-70, época vivida por Osman Lins, a história literária passa inclusive a confundir-se com a da arquitetura do livro, daí se explicando, dentre outras, a preocupação com o advento do livro de Maurice Blanchot,⁹ a do livro como objeto, de Michel Butor,¹⁰ e a dimensão temporal romanesca do livro como cinema, de Robbe Grillet.¹¹ Daí também, a preocupação com o livro explicitada por Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*¹² o que emerge com toda a força sensorial na estética romanesca fragmentária de *Avalovara*,¹³ um livro que não tem medo de mostrar-se como tal. Por outro lado, esta estética se traduziria mais amplamente na visual, que vinha dos pintores surrealistas na época do entre-guerras, tendo no artista medieval Giuseppe

Arcimboldo um grande inspirador e antecessor genial, cujas montagens de cabeças um estudo sensível e perspicaz, *Cabeças Compostas* (2000) de Ermelinda Ferreira, traz à tona, servindo praticamente como um arcabouço teórico para a leitura de *Avalovara*. Percebendo a mulher sem nome, que em *Avalovara* contém todas as outras, alegórica da estrutura romanesca, Ermelinda Ferreira constata: "Como no caso de Arcimboldo, é a própria figura feminina que é utilizada para metaforizar o ato de nomear, falando do seu limite, da sua impossibilidade."¹⁴

Ao trazer uma releitura não menos sensível do feminino enquanto objeto de desejo, ela vem, coincidentemente, de encontro a outras, surrealistas, da mulher, tais como a dos pré-rafaelitas, segundo Dali.¹⁵ Através dos textos surrealistas de Dali, no afã de ler as imagens femininas dos pintores do fim do século XIX, percebe-se que estes já mostravam uma releitura dos pintores anteriores a Rafael.¹⁶ Mas, a estética de um feminino cuja invisibilidade enche de desejo o olhar do espectador, assim como atíça à fala a entrelinha silenciosa do leitor, daria pano para manga ao coincidir à cena de uma mulher apenas vislumbrada e nunca realizada: na perspectiva surreal romanesca, a mulher apareceria já desaparecendo, como o que ocorre, por exemplo, em *Nadja* de Breton onde a personagem declara expressamente: "eu não sou encontrável"¹⁷.

De modo geral, nos vanguardistas encontra-se mulheres invisíveis¹⁸ e enigmáticas cujas imagens enganosas e diversas podem se reunir em um único obscuro objeto de desejo como no filme de Buñuel¹⁹, ou ainda em casos romanescos de personagens femininas que, se não se transformam de fato em cidades, se identificam ao desejo das cidades de seus amantes. Elas surgem para desaparecer em seguida, ou enlouquecer, como em *O camponês de Paris* de Aragon²⁰, ou apenas despertam o desejo de conhecer cidades, como a personagem Maga, no *Jogo da Amarelinha* de Cortázar²¹, se dividindo entre elas (saltando entre Paris e Buenos Aires); ou ainda, como as duas mulheres do personagem adúltero de Michel Butor, acabam sendo, apesar do antagonismo esposa-amante, equivalentes, em sua alternância desejosa e indecisa entre Paris e Roma, em *A Modificação*²². As cidades femininas de Marco Polo, personagem de Ítalo Calvino, combinam a exatidão de sua forma geometrizar a fluidez efêmera da chama.²³ Na poesia, João Cabral resume mulher e Sevilha em uma "rua sem nome/que é Sevilha toda" (...) "onde o homem// nunca saberá / se vive a cidade/ ou a mulher melhor/ sua mulheridade."²⁴ Ainda nas palavras do poeta: "Sevilha é a única cidade" onde, "pode o aconchego de mulher, / pode o macio existir de mel,/ que outrora guardava os pátios/e hoje é de todo o bairro."²⁵ Para resumir este espaço de imagens em metamorfose, Walter Benjamin diz tratar-se de lugar onde "nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade."²⁶

Todas estas mulheres, enfim, antecipam as amadas por Abel em *Avalovara*. Estas variam de nomes sintetizadas na mulher sem nome, ou correspondentes às afinidades eletivas urbanas romanescas de Abel: Cecília e o Recife, Roos e as várias cidades européias, a mulher sem nome e São Paulo. Mulheres-cidades ou mulheres-romances, seres-objetos²⁷ ou seres-natureza, atos-objetos da irracionalidade concreta²⁸, quer elas representem divisões imaginárias subjetivas de seus amantes, quer como representações de um objeto de desejo inconsciente, ou mesmo uma conquista do irracional, um dos propósitos surrealistas mais consistentes, elas não são reais. E se é verdade que o romance de Lins não deriva diretamente do surrealismo, o *nouveau roman*, em vigor na sua época, voltava-se ao surrealismo para renovar-se.²⁹ De qualquer maneira, o próprio Osman Lins declara explicitamente, ao distanciar-se do realismo social à moda de Stendhal e Balzac, observando que as figuras ficcionais deste último eram tão vivas que seus romances chegaram a aumentar o registro civil na França, que "o romancista atual, contemporâneo, não quer mais iludir o leitor, ele segue uma linha que se aproxima da linha brechtiana, ele propõe ao leitor não um simulacro de vida, mas um texto". Reitera, em entrevista conhecida:

No caso do romancista contemporâneo, ele não procura iludir o leitor neste sentido, o que é uma jogada muito arriscada e ao mesmo tempo, ao meu ver, muito leal. Ele diz: olha, eu estou propondo a você uma criação romanesca, personagens feitos com palavras. Não são figuras reais.³⁰

A verdadeira mágica, para Lins, é a que mostra a mecânica de seu gesto, uma interrupção brechtiana que impede a identificação imediata do leitor, obrigando-o muitas vezes a pensar o próprio meio de produção literário, através da escritura. E se o nominalismo foi uma das características do surrealismo, uma conversa entre Maurice Nadeau e Roland Barthes, a propósito da direção tomada pela literatura francesa nos anos 70, colocava a crise da literatura moderna como perda, como “desaparição” nos termos de Blanchot.³¹ Esta desapareição vem a propósito dos contornos realistas como uma perda verbal que se associa a uma outra, imagética, curiosamente coincidente à apropriação de Dali do quadro do século XVII, “Mulher lendo uma carta” de Jan Vermeer. O quadro de Dali “A imagem desaparece” incorre precisamente no desaparecimento fantasmático da figura feminina: os contornos do corpo feminino de Vermeer, banhado de luz, são residuais na pintura que dela se apropria Dali. No limiar de uma crise que tem a ver precisamente com a relação entre palavra e imagem, uma ausência em presença do feminino análoga em Osman Lins e Magritte, baseia-se em uma incontestável base biográfica comum.³² Levando-nos assim, o objeto pictórico e o verbal, a musa e sua linguagem, à sua gênese artística surrealista, e à imagem feminina como desejo de arte, seria ainda preciso destacar aqui uma falta originária do feminino como desejo, entre os surrealistas, na busca onírica do objeto, e mais especificamente, na sua tentativa de fazer aflorar o inconsciente³³.

Tratando-se ainda de uma falta reprimida que pode ser encontrada entre os vanguardistas de modo geral, não seria coincidência Mario de Andrade perceber uma Dona Ausente na tradição popular brasileira.³⁴ Esta seria responsável pelo “sofrimento causado pela falta de mulher nos navegadores de um povo de navegadores”, o que explica enfim, a “busca em disfarçar o martírio nas imagens e nos símbolos da poesia. O folclore brasileiro se enriqueceu, com isso, em uma série numerosa e admirável de quadrinhas e cantigas.” Coincidentemente ou não, a dona ausente assume formas que lembram as surrealistas, como a mulher-peixe³⁵, a mulher-cana³⁶, a mulher-pomba³⁷. Por outro lado, as já pós-coloniais e fantasmáticas sinhas das telas de Lula Cardoso Ayres, ilustram uma passagem da mulher da casa-grande ao sobrado, o que explica as suas figuras longilíneas como residuais de um discurso plasticizante respectivo a tendências verticais e horizontais nas cidades magras e gordas de Gilberto Freyre.³⁸ Por sua vez, esta linhagem construtivista de Freyre, tributária de um abstracionismo mondrianesco em sua familiaridade com as primeiras paisagens americanas, são marcas deixadas pelo mestre holandês Frans Post sobre Pernambuco.³⁹

Mas também não é coincidência que, no surrealismo, a histórica chegada da indústria cultural, como consequência da imposição de um forte racionalismo econômico, provoque a reação de um inconsciente ótico que vem à tona como um retorno do recalque de artes manuais e manufaturadas (a arte culinária, a olaria, a jardinagem, a arte de bordar, a arte de tecer, a arte de contar histórias, etc)⁴⁰ tributárias de uma presença feminina doméstica que sai às ruas, e que portanto, literalmente desaparece da cena privada. Novamente, cita-se o exemplo de Salvador Dali, pois ele vai combinar imagens femininas de outras épocas, como a sua noção surrealista de invisibilidade feminina ao “espectral” explosivo das “belas pré-rafaelitas”, como ele mesmo expressa, recobertas pelo tecido “geodésico” de músculos e por “pequenas cadeias” de roupas translúcidas e lunares. De fato, ao descrever o seu “método paranóico-crítico”, pouco considerado pelos críticos do surrealismo⁴¹, Dali coloca parâmetros críticos surrealistas muito subjetivos através do nominalismo, porém esclarecedores de uma relação teórico-crítica, operatória e ficcional, entre palavra e imagem, bem própria do surrealismo⁴², que, além de tudo, destilava boa dose de ironia ao nominalismo discursivo acadêmico.

Dali considera o “espectral” contrário ao “fantasmático” virtual, esponjoso e absorvente, resumindo assim as diferenças entre um e outro: se o fantasmático é simulacro de volume, estabilidade obesa, imobilidade ou mobilidade suspeita, de contornos afetivos, perímetro metafísico, silhueta fenomenal e angústia arquitetônica, o espectro é decomposição, destruição de volume ilusório, rapidez luminosa, de contornos viscerais, perímetro físico, ereção exibicionista, dessecação explosiva, instantaneidade histérica de voyeur, terror fino biológico. O fantasmático é esponja e recebe a luz (ex: Freud, Chirico, Greta Garbo, a Gioconda) o espectro é escova e projeta luz (ex: Picasso, Gala, Harpo Marx, Marcel Duchamp).⁴³ Porém, em “O enigma do desejo – Minha Mãe, Minha Mãe, Minha Mãe”, de 1929, Dali homenageia sua mãe com a pintura de uma monstruosa matriz semelhante a uma

esponja dura, cheia de buracos, como os rochedos roídos pela água e pelo vento, mostrando a convivência estética do duro e do mole, assim como da esponja e da escova.⁴⁴

Para este método discriminatório surrealista que consiste precisamente em um “sistema paranóico” de interpretação exclusiva de Dali e reclamado por ele ironicamente como seu autor⁴⁵, a morfologia pré-rafaelita se resume, segundo ele mesmo, na morna gravidade, fraca de “pequenas cadeias depressivas” do tecido fino se adaptando sobre a mais terrífica das vestimentas fechadas, exatas às curvas geodésicas dos corpos esculturais, das carnes turgescerem, perturbadoras, imperialistas. Isto, que define como sensualidade, explica, para ele, em sua “conquista irracional”⁴⁶, o fato de que a mulher espectral seria, enfim, a mulher desmontável. Ou seja: ela se tornaria espectral pela desarticulação de sua anatomia. Mas a desmontagem da mulher não só a objetifica. Antes, a transforma em objetos de desejo, 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 série. A singularidade de cada um dos chapéus, por exemplo, já indica a sua dobra em outra coisa: o chapéu-costeleta, o chapéu-sapato, o chapéu-tinteiro, etc.⁴⁷

Evidentemente, a imagem feminina surrealista que aqui apenas se delinea ao se desmembrar, através da arte de Dali, 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 aperspectivismo⁴⁸, 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 paronomásicas imagens⁴⁹, recortadas em sons ou em letras, como o percebe Barthes⁵⁰.

Mas, é preciso destacar ainda, dentre as múltiplas reversibilidades entre o ler e o ver, o da cabeça pintada da mulher de Magritte com a palavra MONTAGNE estampada na diagonal sobre ela, de título “Paisagem-fantasma” permitindo ao espectador “ver a palavra na sua qualidade de imagem” e ao leitor também “contemplan uma paisagem-fantasma”⁵¹: o rosto feminino. Outro retrato comparável ao de Magritte seria o de Gala, por Dali, que serviu de frontispício à “Mulher Invisível”, obra publicada em 1930 pelas Éditions Surréalistes em Paris com o título “Os Vários Nomes de Minha Mulher”. Neste, a fotografia de Gala em branco e preto vem também com muitas palavras (aqui manuscritas) sobre seu rosto, inclusive uma frase “Regard perçeur de murailles” ou “Olhar perfurador de muralhas”, assinada por Paul Éluard (seu ex-marido).⁵² E no entanto, poder-se-ia objetar que o olhar de Gala neste retrato é tão distraído ou superficial quanto o de qualquer retrato inexpressivo para documentos de identidade ou passaportes. Evidentemente, como o olhar do retrato pintado de Magritte, parece-me que o de Gala torna-se pano de fundo, ou mais uma imagem confundida a um olhar apagado (ironicamente, apesar dos olhos bem abertos). E nem mesmo este seria mais visível, quando o espectador vira leitor. Sem dúvida, a passagem de um olhar perfurador a um olhar apagado indicaria antes, na diferença entre pintura e fotografia, uma mudança na percepção estética que se representa precisamente na dobra intervalar entre um olhar vivo e outro, mecânico: um em sua organicidade perecível e o outro, na frieza metálica reproduzível de uma era industrial.

Esta passagem do visível ao invisível e ao legível, e vice-versa, indicaria, mais uma vez, na discussão entre Foucault e Magritte sobre o famoso quadro de Magritte “Ceci n’est pas une pipe” (“Isto não é um cachimbo”) em sua rica reversibilidade entre palavra e imagem, um intercâmbio entre a literatura e as artes visuais trazido por *Avalovara*.⁵³ E só estas fontes, a de Barthes e a de Foucault, em seu rico potencial de deslocamentos, bastariam para desacomodar um olhar em seus arraigados hábitos, e a despertá-lo para uma estética cognitiva entre um olhar e seu saber corpóreo, político, histórico, econômico e social, sobre o mundo. Entretanto, das muitas imagens fotográficas e pintadas de Gala, sua mulher e sua obsessão artística, “Cabeça rafaesca rebentando” (1951)⁵⁴ de Salvador Dali ilustra muito apropriadamente o sentido monumental arquitetônico de uma cabeça feminina que não serve mais que uma forma de fundo ou um “ponto cego” do olhar para representar um desejo inconsciente de forma arquitetônica em transformação. Tratar-se-ia, pela via lacaniana, de um desejo inconsciente ótico que, por isso mesmo, faz o sujeito se relacionar a uma não-

figura, escrita ao longo de um eixo de castração. Mas o inventário de todos os substitutos deste ponto cego se acumulariam em séries potencialmente infinitas.⁵⁵

Este pano de fundo ou ponto cego, como se emergisse por acaso, no entanto, revela-se, surpreendentemente, citação ou ready-made⁵⁶: a cabeça se baseia no interior em abóbada do Panteão do Campo de Marte, em Roma, consagrado ao culto de todos os deuses, no tempo de Vipsânio Agripa, e no século VII consagrado ao culto cristão.⁵⁷ Salvador Dali faz uma colagem da citação arquitetônica deste panteão abobadado de Giovanni Paolo Panini sobre a qual monta sua cabeça com a mesma forma arredondada em processo de estilhaçamento, o que se dá de modo semelhante a Osman Lins, quando este se baseia na citação anônima do quadrado mágico SATOR-ROTAS para o seu romance. Mais: a cabeça rafaelasca desarticulada de Dali é também simulacro de volume, é esponja (como espectro), e é escova (como fantasma) e ao mesmo tempo, se o seu método paranóico crítico fizer algum sentido dentro de uma paradoxal lei irracional e própria. Similarmente, o *Avalovara* de Lins é um livro cuja forma é simulacro de volume, colagem de “pássaro” e “nuvem de pássaros”, “maquinismo montado” que se deixa reler através de um encadeamento seriado de pássaros, a partir da citação de Mallarmé, ready-made que se acrescenta à série “nuvem” em Hugo, e que se retoma por Butor.⁵⁸ O livro se desfolha em asas de pássaros assim como em sua visão industrial seriada: nuvem. A própria forma do nome do livro é aproximativa da forma do nome de uma divindade budista: Avalokiteshvara.

Ressalta-se em Salvador Dali o desejo arquitetônico através da imagem de Gala ao se transformar de espectador a leitor:

Um só ser atingiu um plano da vida cuja imagem é comparável às serenas perfeições da Renascença. Este ser é Gala, minha mulher, que tive a milagrosa felicidade de escolher. Suas atitudes fugazes, suas expressões, são uma outra Nona Sinfonia e refletem os contornos arquitetônicos de uma alma perfeita, cristalizada na beira da carne, na espuma marinha das hierarquias de sua própria vida. Classificadas e esclarecidas pelos mais delicados sopros dos sentimentos, essas atitudes e expressões se materializam e se ordenam numa perfeita arquitetura de carne e osso. Também posso dizer, de Gala sentada, que ela possui a mesma graça que o Tempietto de Bramante, perto da Igreja San Pietro em Montosio, Roma. E como Stendhal fez com o Vaticano, eu posso, da mesma forma, medir as colunas esbeltas de sua altivez, os balaústres tenros e teimosos de sua infância e as escadas divinas de seu sorriso. Olhando-a furtivamente, sem que perceba, durante as longas horas de trabalho que passo diante do cavalete, eu repito comigo mesmo que ela foi tão bem pintada quanto um Vermeer ou um Rafael, enquanto as pessoas à nossa volta têm o ar tão inacabado, tão mediocrementemente pintado, que parecem, antes, esses sórdidos esboços caricaturais traçados às pressas por um artista subnutrido na varanda de um café.⁵⁹

Está claro, no entanto, que a sua “Metamorfose topológica da Vênus de Milo atravessada por gavetas”, de 1964, não trataria mais de Gala, mas de uma obra-prima escultural grega em forma de mulher, que faria parte do catálogo de obsessões de Dali. Em 1936, com a ajuda de seu amigo Marcel Duchamp, a deusa se tornou “curandeira” da psicanálise, graças às seis gavetas encaixadas em seu corpo monumental, do tamanho do original do Louvre, segundo ele “destinada a simbolizar a passagem do paganismo ao cristianismo”. Além disso, e já que aqui tratamos de cabeças, uma “Cabeça de Vênus otorrinológica” faria parte das doze transformações a que Dali submeteu a Vênus de Milo.⁶⁰ Esta nos chega muito a propósito dos desmembramentos, já que nariz e orelha estão trocados um pelo outro, nesta cabeça. Ou seja, o nariz da Vênus fica no lugar da orelha e esta no do nariz, e daí o apelativo otorrinológica, referente à parte da medicina consagrada ao estudo do ouvido e do nariz. Este apelativo científico torna-se, sobretudo, representativo dos desmembramentos do corpo humano quanto às especializações profissionalizantes pretensamente científicas, porém de fato capitalistas, que modernamente o fragmentam.

Sobretudo é preciso que se chame a atenção para a dimensão alegórica de *Avalovara*. Sobre a linha narrativa “Roos e as Cidades” vale lembrar esta alternância entre ler e ver cidades através de Roos, o que ocorre de modo similar ao de Dali. A paixão de Abel manifesta-se por um corpo arquitetado, feito de cidades, tratando-se aqui especificamente de Veneza:

Oh, estas ruas tortuosas, essas paredes de edifícios sagrados ou profanos, esses canais, esses muros, toda essa arquitetura vária, inclusa no corpo de Roos- e tão afortunadamente não me surpreendo ao ver, no rosto puro e simétrico, luzes vindas de dentro, sim, do sumo da sua carne (não do mundo exterior) e que nascem, por exemplo, dos reflexos do Sol nas águas de Veneza!⁶¹

Mas a contraparte do que se vê decompõe-se no que se lê em uma escritura estilizada, o que, como na cabeça rafaelesca de Dali, ocorre com a despedida de Roos. Ela literalmente explode ao se decompor:

Roos. R-O-O-S. Ravena. Oviedo. Orleans. Salzburgo. Avenidas desertas, cheias de carros estacionados. As janelas fechadas. Um deserto quase igual ao das cidades de Roos. Reno, Riga, Roma, Rodes, Rotterdam, Ródano, Ruão, ruam e rebentem todas. Único ser humano: o que me segue, sombra, Sagres, Salônia, Sena, Salamanca, Samotrácia, Sodoma, Saragoça, Sèvres, Sídón e Siracusa, sumam. Um vento colérico abala esses nomes, solda-os, desagrega-os, atira-os contra outros nomes e outros ventos. Dois gatos se cruzam, ruidosamente, entre os lampiões amarelos da ponte Notre-Dame. O mendigo masturba-se.⁶²

Roos guarda uma secreta intimidade com o pássaro, que age como se sua “mão fosse um ramo, um bebedouro”.⁶³ Esta mão alimenta Abel, “submetido à sua presença” como o “pássaro ferruginoso”, coincidente ao *Avalovara*, ou até como “um corpo de mulher feito de catedrais”.⁶⁴ Se a reversibilidade da imagem arquitetada é comum a Arcimboldo e a Dali, com seus espaços anamorfóticos⁶⁵, a reversibilidade da palavra e da imagem é própria a Osman Lins, ao arquitetar Roos “com proporções gigantescas, como se seu corpo pudesse ser simultaneamente ampliado para conter um continente, e escolhido para representar o papel de uma mulher.”⁶⁶

Analogamente, no plano paronomástico, isto é, no plano auditivo em que as palavras se relacionam simplesmente pela homonímia dos sons, coincidente à dimensão visível palindrômica especular referida por Barthes às lúdicas composições de Arcimboldo, as tocadoras de bandolim Hermenilda e Hermenlinda representariam apenas uma permuta de letras dentro de uma arquitetura alegórica maior, assim como se sua função de dedilhar, como a de tecer, permitisse ver e ouvir ao mesmo tempo. Ou seja: no avesso e no direito da escritura, trabalho de tecelãs, as suas imagens inscritas/tecidas no tapete, são letras ou sons cujas sílabas lin e nil correspondem paronomasicamente a “um sentido alterado pelo movimento de inversão”⁶⁷ especular entre o direito e o avesso deste tapete reversível.

Mais monumental que a estética sensorial do tapete neste maquinismo montado por Osman Lins, é a imagem arquitetada do livro, que contém todas as outras: “como um pássaro ou nuvem de pássaros”, esta catedral antiga que servia como leitura comum a todos durante a Idade Média, se moderniza como corpo feminino na era da reprodutibilidade técnica. *Avalovara*, ao atualizar a forma do livro, torna-se, antes de tudo, o livro desejado por Osman Lins, pois é romance engenhosamente arquitetado em forma de mulher. “Nascida e Nascida” se refere à dupla criação do escritor, à mulher e à escritura, à sua imagem e palavra. Ela não só representa o amor de Abel revelado no ato de escrever o mundo, mas também o ato cúmplice de sua leitura. O amante e o marido, os dois lados desta trama ardilosa – o liberador e o repressor – de um mesmo processo, reflete a imagem feminina da narrativa convencional: a amante adúltera e a esposa conformista.⁶⁸ Mas é precisamente a forma de romance tanto quanto a de livro, que se libera de todas as convenções assim como de todas as “acomodações do olhar”, o que representaria uma ameaça concreta para todo o tipo de poder fundamentado na ignorância e no obscurantismo. Daí tratar-se de romance adúltero e livro adulterado. Romance adúltero porque alegoricamente transgride um poder autoritário repressivo ao revelar a sua história, coincidente à história autoritária do Brasil da ditadura militar de 1964, e, ao liberá-la, a faz proliferar em diversas formas. Livro adulterado porque ao transgredir as leituras convencionais, revela suas múltiplas possibilidades arbitrárias de leitura: de trás para a frente, saltando linhas narrativas para acompanhar uma, ou três delas, etc.,

Livro-palíndromo enquanto espelho de leituras reversíveis, entre palavras e imagens. Porém palíndromo objet trouvé, re-inventado a partir do quadrado mágico SATOR-ROTAS.

Simulacro de volume, livro fechado em cubo, simbólico da própria literatura em seus limites, encerra-se dentro de paredes não mais arquitetônicas, porém arquitetadas⁶⁹, e, ainda mais especificamente que isso, calculadamente engenhadas.⁷⁰ Entretanto, do lado oposto ao deste quadrado delimitador de um espaço racional, mudanças espiraladas estruturais temporais reiteram sua arquitetura “móvil” como a feminina, que o inspira. Ao chamar a atenção para o livro em sua mobilidade, Osman Lins mostra a clara interlocução com o feminino, ao citar a poesia de João Cabral. Para o poeta, ainda que esta interlocução fique implícita, o livro “só se abre”, “se alguém o abre,/E tanto o oposto do quadro na parede,/ aberto a vida toda, quanto da música,/ viva apenas enquanto vivam suas redes./Mas apesar disso e apesar de paciente/ (deixa-se ler onde queiram), severo:/exige que lhe extraiam, o interroguem;/ E jamais exala: fechado, mesmo aberto.⁷¹

Como um olhar sensível à obra de Osman Lins com este singular jogo de cabeças que nunca se acaba⁷², destaco a letra h silenciosa na palavra, em relação às personagens homônimas Hermelinda e Herminilda. Estas mulheres, cujos nomes melódicos emprestam-se, por sua vez, à montagem alegórica de Osman Lins, na analogia entre o silencioso da letra e a invisibilidade da imagem, indicam a mudez em ponto cego, mola propulsora ou desejo artístico, na passagem do manuscrito, que se faz pelas mãos tanto como o ato de dedilhar o bandolim ou como o tecer a malha do tapete, à reprodução industrializada do livro, efetivando a metamorfose entre visível e legível desacomodadora do olhar, resgatando significados adormecidos pela técnica, despertando-nos para a consciência artística da palavra. Exposto aqui, em suas (des)montagens corajosas e surpreendentes, este olhar fascina, horroriza, provoca. Impossível não nos tornarmos seus cúmplices.

NOTAS

* Este texto foi originariamente escrito em 2003 para posfácio do livro de Ermelinda Ferreira, atendendo o seu amável convite para participar da republicação do seu livro de 2000 pela EDUSP que se lança agora, em 2005. Praticamente não foi aproveitado, com exceção de poucos parágrafos, para a orelha. Portanto, em 2003 utilizei-me do texto original: *Cabeças Compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, Rio de Janeiro: O autor, 2000.

¹ Benjamin, Walter. “A arte na era da reprodutibilidade técnica” in *Magia e Técnica*, Vol. I de *Obras Escolhidas*, trad. Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.165.

² Osman Lins publicou crônicas, ensaios e entrevistas cujos títulos são, respectivamente *Do Ideal e da Glória* Problemas Inculturais Brasileiros SP: Summus Editorial, 1965-1977 e *Evangelho na Taba* outros problemas inculturais brasileiros SP: Summus Editorial, 1979, este último editado postumamente por Julieta Godoy Ladeira.

³ Lins, Osman. *Guerra Sem Testemunhas*, (o escritor, sua condição e a Realidade Social), São Paulo: Ática, 1974.

⁴ Machado de Assis, *O Jornal e o Livro* in *Miscelânea, Obras Completas* vol. III, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro: Edições Aguilar, 1992.

⁵ Mallarmé, Stéphane. *Quant ao Livro*. In *Oeuvres Complètes*, Paris: La Pleiade, 1945, p.379: “Jusqu’au format oiseux: et vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s’élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu’une feuille fermée, contient un secret, le silence y demeure, précieux, et des signes évocatoires succèdent, pour le sprit à tout littérairement aboli.” Sobre a desvirginação do cortador de papel, p.381: “Le reploiment vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigne la tranche rouge des anciens tomes; l’introduction d’une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession.” Ver também, Silveira, Paulo. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*, Porto Alegre: Ed. Da Universidade, 2001.

⁶ Maurice Blanchot, em *Le Livre a venir* fala da obra literária moderna, como o leque, animar-se de uma descontinuidade extremada sujeita às mudanças temporais. Os “arrêts fragmentaires” como signo de uma essência nova de mobilidade e as acelerações, são como o tempo que se anuncia: “ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fautive de présent”. Paris: Gallimard, 1959, p.311. Ver também Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses addresses* (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot) Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

⁷ Interrupções mencionadas por Blanchot representam-se na imagem de Grandville, parodicamente: a origem moderna do fragmento, de um lado, mostra um escritor com a pena na mão já em vias de mecanizar o seu trabalho, e de outro, um produto literário que se corta trivialmente em série, por um açougueiro, como “carne de vaca”. A caricatura dos processos industriais da imprensa se intitula *Un autre Monde*, 1844.

- ⁸ Vincent Kaufmann chama a atenção para o fato de Mallarmé ter publicado sob pseudônimo em revistas femininas como *La Dernière Mode*. In *Le Livre et ses addresses* (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot) Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- ⁹ Blanchot, Maurice. *Le Livre a venir* Paris: Gallimard, 1959.
- ¹⁰ Butor, Michel. "O livro como objeto" in *Repertório*, trad. e org. Leyla Perrone Moisés, São Paulo: Perspectiva, 1974, p.216.
- ¹¹ Robbe Grillet, Alain. *Para um novo romance*, trad. Cristóvão Santos, Lisboa: Publicações Europa-America, 1965.
- ¹² Lins Osman. *Guerra Sem testemunhas*, (o escritor, sua condição e a realidade social) São Paulo, Ática, 1974.
- ¹³ No prefácio ao livro de Osman Lins, Antonio Cândido já observa esta falta de medo de Osman Lins em mostrar o livro como livro. *Avalovara*, São Paulo: Melhoramentos, 1973, p.10.
- ¹⁴ Ferreira, Ermelinda, *Cabeças Compostas, A Personagem Feminina na Narrativa de Osman Lins* Rio de Janeiro: O Autor, 2000, p.105. Grifos da autora. A autora mostra inclusive não ser coincidência o fato de Kélio Rodrigues de Oliveira ter montado cabeças à feição de montagens surrealistas nas capas dos primeiros livros publicados por Osman Lins.
- ¹⁵ Dali, Salvador. "Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite" in *Minotaure* n.9, pp46-49, Paris, 15 juin 1936.
- ¹⁶ As mulheres de Burne-Jones, Millais, Hunt e Rossetti, no século XIX nos remetem aos medievais Fra Angélico, Botticelli, Rafael. Esta é uma releitura que transparece na própria Gala pintada por Dali. Consultar *O livro de Arte*, trad. Mônica Stahel, São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ¹⁷ André Breton, *Nadja*, trad. Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Imago, 1999. Ou ainda: "Eu sou uma alma errante," p.67.
- ¹⁸ Bradley, Fiona. "Je ne vois pas la femme" in *O Surrealismo*, trad. Sergio Alcides, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p.46. O título do capítulo se refere a uma imagem muito representativa pois se trata de uma fotomontagem com uma reprodução de um nu de Magritte rodeado por retratos dos surrealistas de olhos fechados. As palavras *Je ne vois pas* em cima da reprodução e *cachée dans la forêt*, embaixo, inscrevem-se no quadro. Eles são reconhecíveis enquanto ela é uma "mulher" genérica, como observa Fiona Bradley.
- ¹⁹ Luis Buñuel escreve sobre a última cena de *Cet obscur objet du désir*: "uma mão de uma mulher cerze cuidadosamente (foi o último plano que filmei) – mobiliza-me sem que possa dizer o motivo, porque ela permanece misteriosa para sempre, até a explosão final". In *Meu último Suspiro*, trad. Rita Braga, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.353-54.
- ²⁰ Aragon, Louis. *O Camponês de Paris*, trad. Flávia Nascimento. Posfácio Jeanne Marie Gagnebin. RJ: Imago Ed, 1995. No posfácio Jeanne Marie considera este "livro-cidade emblemático do surrealismo" e observa: "A cidade como palco do inconsciente não é mais o lugar regado e seguro das certezas racionais (duramente conquistadas, aliás), mas sim a paisagem esburacada e fugidia do desejo: ruínas a serem descobertas e interpretadas como na arqueologia, rastros a serem decifrados e (per) seguidos como num romance de detetive ou de cowboy." (pp. 242 e 248)
- ²¹ Cortázar, Julio. *O Jogo da Amarelinha*, trad. Fernando de Castro Ferro, São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.
- ²² Butor, Michel. *A Modificação*, trad. Oscar Mendes, Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- ²³ Calvino, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*, trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. A 1ª edição italiana é de 1972. Alguns de seus nomes: Eufêmia, Despina, Irene, Moriana, Eusápia, Eudóxia, etc., e até uma Cecília, onde Marco Pólo se engana, pensando ter entrado em uma cidade e não ter saído dela, pois ela está em todos os lugares. Ver Cordeiro Gomes, Renato, "Cidades Ocultas e Cidades Contínuas" in *Todas as Cidades, a Cidade*, pref. Eneida Maria de Souza, Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.56.
- ²⁴ Melo Neto, João Cabral de. "Mulher Cidade" in *Sevilha Andando, Obras Completas*, org. Marly de Oliveira, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.645.
- ²⁵ Melo Neto, João Cabral de, "Sevilha e o Progresso" in *Sevilha Andando*, p.680.
- ²⁶ Benjamin, Walter. "O Surrealismo O último instantâneo da inteligência européia." *Magia e Técnica Arte e Política, Obras Escolhidas* vol I, Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.26.
- ²⁷ Este parece ser o caso por exemplo, das mulheres-objetos e as mulheres-flores em Murilo Rubião, seres plantas construídos através das tramas incongruentes nos enredos burgueses. Ver Schwartz, Jorge, *Murilo Rubião: a poética do urobora*, São Paulo: Ática, 1981. Mas é definitivamente o caso de vários poemas de João Cabral, como se pode constar em formas do nu, de roupas e envólucros, in Curi, Simone, *A escritura nômade em Clarice Lispector*, Santa Catarina: Argos, Chapecó, 2001, p.95-96.
- ²⁸ Dali, Salvador, "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style" in *Minotaure*, n.3-4, p.68-73, Paris, 1933.
- ²⁹ Nitrini, Sandra. *Poéticas em Confronto. Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec/INL, 1987.
- ³⁰ "O Desafio de Osman Lins" Entrevista à Revista *Escrita* reproduzida em *Evangelho na Taba*, p.225. As figuras femininas, em Osman Lins, parecem ir desaparecendo em seus contornos realistas, como a imagem que desaparece em Dali: com exceção de *O Visitante*, romance mais à moda do século XIX, a Teresa de *O Fiel* e

a *Pedra* vai coincidir à escritura e o Bernardo já moldado pelo herói virgiliano, seria um artesão que sopesa as palavras. *Nove, Novena*, *Avalovara* e *Rainha dos Cárceres da Grécia* seguem-se com figuras femininas montadas, confundidas à escritura. Elas passam a configurar, antes, a mola propulsora romanesca.

³¹ Barthes, Roland, et alii. *Escrever... Para quê? Para quem?* Direção Roger Pillaudin, Tradução Raquel Silva, revisão Antonio Lopes Ribeiro. Coleção Signos 8. Lisboa: Edições 70, 1975, p.9-11. A idéia do desaparecimento da literatura está em muitos livros de Blanchot, inclusive em *Le Livre a Venir*.

³² Ferreira, Ermelinda, *Cabeças Compostas*, p.23.

³³ Louis Aragon descreve, "nas proximidades do parque em que está aninhado o inconsciente da cidade, os grandes mensageiros da vida citadina [que] assumem semblantes ameaçadores e surgem acima dos terrenos vagos e de suas cabanas de trapeiros e de hortelãos, com toda a majestade convencional e o gesto condensado das estátuas." In *O Camponês de Paris*, p.162.

³⁴ Andrade, Mario. *A Dona Ausente*, Revista Atlântico, n.3. Lisboa/Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Propaganda/ Depto. de Investigação e Propaganda, 1943, p.9-14.

³⁵ Imagem recorrente nas telas de Magritte.

³⁶ A cana-menina, assim como a cana feminina, de modo geral, é imagem recorrente na poesia de João Cabral de Melo Neto.

³⁷ Imagem recorrente nas telas de Magritte.

³⁸ Resgata-se aqui a participação de Lula Cardoso Ayres no trabalho de Gilberto Freyre, principalmente quanto à passagem da senhora de engenho ao sobrado, o que explica muitas de suas imagens femininas fantasmagóricas. No primeiro volume de *Sobrados e Mucambos* há um quadro de Lula Cardoso Ayres com a legenda *Sobrados patriarcais de centro comercial* na página CXIV, além de duas imagens femininas, uma *Mulher Brasileira do meado do século XIX cujo traje e penteado acusam influências do Oriente em daguerreótipo* à página 131, e uma *Sinhazinha de Sobrado* à p.232. Ainda no segundo volume há um sobrado patriarcal semi-urbano da 2ª. metade do século XIX nas páginas VIII e IX. In *Sobrados e Mucambos Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano* 2 vols. 6ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Câmara dos Deputados, 1981.

³⁹ Oramas, Luiz Peres. "Frans Post, Invenção e "aura" da paisagem" in *O Brasil e os Holandeses*, org. Paulo Herkenhoff, Rio de Janeiro: GMT Editores, 1999, p.219. Percebe-se que as linhas mestras horizontais e verticais de Frans Post em sua familiaridade mondrianesca estão no quadrado de *Avalovara* como figura abstrata de racionalidade europeia em diálogo com a espiral barroca, irracional, latina. Mas a verticalidade e a magreza dos sobrados recifenses também são marcas de urbanidade holandesa, de acordo com Gonsalves de Mello, em seu *Tempo dos Flamengos Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*, Recife/Rio: Topbooks, 2001 p.82.

⁴⁰ Consultar Freyre, *Casa Grande e Senzala*, 12ª. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963. Consultar também Kamenzsaïn, Tâmará. *Historias de Amor y Otros Espacios sobre Poesia*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

⁴¹ Jaqueline Chenieux-Gendron observa que o aspecto da aventura que interessava a André Breton, é na realidade "fictício", pura "invenção". Seu exemplo se atém ao que diz Breton. In *O Surrealismo*, trad. Mario Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.66.

⁴² Jaqueline Chenieux-Gendron vai aludir a esta tendência ao nominalismo operativo por parte dos surrealistas. Cito: "a busca do jorro verbal –puro de linguagem descontrolada – a dar testemunho destes fluxos descontrolados que recobrem e gerem o curso da subconsciência.(...) E essa invenção se torna possível justamente pelo nominalismo surrealista, em seu aspecto operativo" In *O Surrealismo*, p.66.

⁴³ Dali, Salvador. "Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral" in *Minotaure* n.5, pp.20- 22, Paris, février, 1934.

⁴⁴ Néret, Gilles, *Salvador Dali (1904-1989)*, trad. Port. Lucília Filipe, Taschen, 2000, p.23.

⁴⁵ Dali, Salvador. "Aspects phénoménologiques de la méthode paranoïaque-critique, conférence faite à la Sorbonne, Paris, 17 décembre, 1955, in *Oui 2, L'archangélisme Scientifique*, Paris: Denoël/Gonthier, 1971. A vantagem deste método, ou sistema próprio de leitura, a meu ver, é justamente a de não cair nas críticas desgastadas que partem de pontos de vista sociais demarcados, como o heterossexual ou o homossexual, seja ele feminino ou masculino.

⁴⁶ Dali, Salvador. "La Conquête de l'irrationnel", Éditions Surréalistes, Paris, 1935, in *Oui 2, L'archangélisme Scientifique*, Paris: Denoël/Gonthier, 1971, p.56.

⁴⁷ 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. In *Onde estivestes de noite?*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p.73.

⁴⁸ 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 Sem 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*.

⁴⁹ Sobre paronomasia, ver Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, trad. Manuel Barros da Motta e Vera Lucia Avellar Ribeiro, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p.11.

⁵⁰ Muito pertinente a observação de Ermelinda Ferreira 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, Ermelinda, *Cabeças Compostas*, p.99-100.

⁵¹ Ferreira, Ermelinda, *Cabeças Compostas*, p.76.

⁵² Descharnes, Robert, *Dali Monumental*, catálogo publicado para a exposição apresentada no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e no MASP de São Paulo, de 23 de março a 1 de agosto de 1998, p.46.

⁵³ Ferreira, Ermelinda, *Cabeças Compostas*, p.55.

⁵⁴ Esta imagem constitui a capa do livro de Ermelinda Ferreira, *Cabeças Compostas*.

⁵⁵ Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, London/Mass., The MIT Press, 1994, pp.71-73.

⁵⁶ Leenhardt, Jacques. "Duchamp: crítica da razão visual", *Artepensamento*, org. Aduato Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁵⁷ Constata-se esta analogia nas duas imagens, uma ao lado na outra, encontradas em Nèret, Gilles, *Salvador Dali (1904-1989)* trad. Lucília Filipe, Taschen, 2000, p.72.

⁵⁸ Butor, Michel. *Repertório*, p.241.

⁵⁹ Descharnes, Robert, *Dali Monumental*, p.47.

⁶⁰ Descharnes, Robert, *Dali Monumental*, pp.110 e 187.

⁶¹ Lins, Osman, *Avalovara*, p.128.

⁶² Lins, Osman *Avalovara*, p. 229.

⁶³ Lins, Osman, *Avalovara*, p.52. Roos lembra, neste caso, a mulher-pássaro em determinada cena no quarto em *O ano passado em Marienbad*, filme de Alain Robbe Grillet e Alain Resnais.

⁶⁴ Referência à citação de Julieta de Godoy Ladeira em *Era sempre feriado nacional*. São Paulo: Summus, 1984, p.145, apud Ferreira, Ermelinda, *Cabeças Compostas*, p.107.

⁶⁵ A anamorfose no sentido ótico seria a deformação de uma imagem formada por um sistema ótico cuja ampliação longitudinal é diferente da ampliação transversal, segundo o dicionário Aurélio. Porém Ermelinda Ferreira vai discutir mais amplamente esta definição. Ver *Cabeças Compostas*, p.9 e p.109-111, onde há uma imagem de Hans Meyer representativa intitulada "Paisagem Anamorfótica: *Inventio Arcimbaldi*" e uma de Dali, "Rosto Paranóico".

⁶⁶ Ferreira, Ermelinda, *Cabeças Compostas*, p.110.

⁶⁷ Ferreira, Ermelinda, *Cabeças Compostas*, p.131.

⁶⁸ Andrade, Ana Luiza, "A procura de Osman Lins pela mulher-palavra em *Avalovara*", in *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 17 de setembro de 1983. Evidentemente não há aqui espaço para comentar sobre a questão da androgenia ou a reversibilidade entre masculino e feminino apontado por Antonio Cândido no prefácio a *Avalovara*, mas esta também se reportaria ao surrealismo, do que, novamente, Salvador Dali se mostra bom exemplo.

⁶⁹ Esta engenharia montada em círculos concêntricos, já aparece em livro calculado em *Guerra Sem Testemunhas*. Ver em Andrade, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: Hucitec, 1986.

⁷⁰ Como no caso do poeta João Cabral, Osman Lins parece querer mostrar antes de um trabalho arquitetônico, um trabalho de engenharia, solidamente construído, lembrando que Benjamin vai mostrar a modernidade do engenheiro em relação ao arquiteto destacando o crédito pela construção da torre Eiffel que lhe dá o nome: Eiffel é o engenheiro e não o arquiteto que a projetou.

⁷¹ João Cabral de Melo Neto, *A educação pela pedra*, RJ: Ed. do Autor, 1966, p.109, apud Osman Lins, *Guerra sem testemunhas*, p.31.

⁷² Refiro-me ao primeiro nome da crítica que também é Ermelinda, sem *h* e também ao fato de o escritor ter deixado literalmente um romance inacabado cujo título é *A Cabeça Levada em Triunfo*.