

LUVAS DE PELICA

OU DA MÁQUINA INTERSUBJETIVA DE VISIBILIDADE

Nestor M. Habkost (UFSC)

Apresentação

“Luvas de Pelica”, prosa poética composta de “33 fragmentos e um epílogo”* é a origem de uma investigação cujos resultados, longe de alcançarem a clareza das soluções definitivas, apresentam, numa forma embrionária, as características de um conceito que procurei estabelecer com base numa suspeita: a cumplicidade entre a visão poética moderna - consolidada a partir de um horizonte tecnológico - e a construção textual segundo princípios maquinísticos. Como “Luvas de Pelica” é atravessado pelo tema do olhar, nele centrei a investigação. Nas páginas seguintes, esboço, portanto, um conceito de máquina ligado à visão. Trata-se do conceito de máquina intersubjetiva de visibilidade.

* CAMARGO, Maria L.B. *Atrás dos olhos pardos*. São Paulo: USP, 1990. Tese de doutorado. Mimeo. p.250.

Imagens Programa

Olho “Luvas de Pelica” e, como quem está diante de mágica, deixo-me seduzir pelo jogo ágil das palavras. O texto é uma grande valise que, suponho, prefigura uma espécie de máquina de onde saem uma a uma as imagens de uma poesia de viajante.

A máquina comporta um substrato emergente de visibilidades - nelas estão assinalados pontos de passagem¹, ou, mais precisamente, pontos de visão, onde o olhar (do poeta) se revela ao revelar o mundo. Esses pontos mostram o que se vê e como se vê. Em “Luvas de Pelica”, Ana Cristina Cesar mostra como a visão poética se faz: adentrando o mapa do mundo (Lembra que eu abri um mapa e havia planos incontáveis de viagens?), o poeta traça o seu próprio mapa e nele figura como um ponto de cruzamento onde o visível e o dizível se recortam para produzir a imagem inusitada: o poema moderno é um cartão postal.

* * *

O pintor da vida moderna foi para o museu e os fotógrafos tomaram a rua. A máquina de captar instantâneos tornou-se um novo modelo para a escritura². Com ele, o segredo do fazer poético passou a residir nisto: ser tão ágil quanto a máquina ao executar a escrita³, mas saber, como o fotógrafo, escolher e orientar o foco. Fazer o jogo da objetiva, aproximar - afastar o objeto. Ser íntimo da coisa e guardar a devida distância⁴. Semelhante procedimento pode-se ter com o cartão postal: ao partilhar com o outro a imagem que me é próxima (de que o cartão é portador), coloco-o em foco e de certo modo isso me aproxima dele, mas só posso fazê-lo mantendo a distância que nos separa⁵. A escrita inserida no verso⁶ pode ser comparada, neste caso, ao dispositivo de abertura da câmera fotográfica: conecta o objeto (o que se vê), a incidência da luz (o grau de clareza ou obscuridade) e a chapa velada (o suporte vazio da inscrição). Pela escrita, um vazio (ou zona de invisibilidade) é preenchido por zonas de claro-escuro que rebatem na imagem do cartão. Ela ilumina ou obscurece a imagem para o outro, formando o que se pode chamar de dispositivo foto-poético⁷.

* * *

Em “Luvas de Pelica” tudo parece mágica, enquanto não se vê a máquina operando, enquanto não se percebe a virtual cumplicidade de Ana Cristina Cesar com a tecnologia. Ela vê o mundo, vê o outro, mas o faz com um olhar que não é mais humano ou, mais precisamente, um olhar naturalmente humano. Há sempre um acoplamento mediativo interpondo-se ao olhar, conjugando-se com ele, formando, na recorrência de um elemento⁸ a outro, - tal como peças num conjunto operatório - uma espécie de máquina de visibilidade.

* * *

Em “Luvas de Pelica” me deparei com um modo de operar na escrita que me permitiu vislumbrar um conceito que denomino de máquina intersubjetiva de visibilidade. Este conceito refere-se a um conjunto condicionado de operadores de visibilidades intermediantes num circuito definido de trocas subjetivas.

São três características que fundamentam este conceito: a formação de um campo de visibilidade a partir de intermediações postas ao olhar; o modo de operação do conjunto olho-meios de visão; e um circuito de ligação entre as subjetividades, como condicionante do fluxo das imagens.

Acoplamentos Olho-Meios de Visão

A primeira característica da máquina intersubjetiva de visibilidade aparece já no início de “Luvas de Pelica”, pois ali se forma um conjunto recorrente de meios de visão. Ana Cristina Cesar vê a paixão de Reinaldo através de três mediações: uma simbólica - o lago com patos; uma ótica - as vidraças; uma literária - os metafísicos. A paixão, enquanto crueldade, enquanto produtora de dor (“Uma fera” diz Ana Cristina) está ligada por contraposição ao lago com patos⁹ - que simboliza a felicidade conjugal. O lago com patos funciona como peça que desloca a tensão passional, no sentido de que é o sonho desejado que mantém precariamente a fera em sono letárgico (“não queria nada que perturbe este (sonho) lago agora, bem”). A paixão e o meio simbólico formam um duplo do amor que é reforçado pelos procedimentos de criação metafísicos: abstrair do concreto (a paixão crua, dolorida), para atingir uma idealidade essencial (a harmônica

felicidade conjugal). Esses duplos mundos, o do sensível e o do ideal, se tocam apenas como um vislumbre do amor, impedidos que estão por uma barreira invisível (as vidraças).

Esse exemplo é um dentre tantos que se sucedem em “Luvas de Pelica”. Por eles, se pode ver que o olhar (...) mergulha na subjetividade e, ao confrontá-la com o mundo exterior, depara-se com lentes, vidros e vitrines, através dos quais atinge as outras formas de contato mediado com o real: os desenhos, as fotos, a escrita e a leitura¹⁰.

A visão se faz, nesses casos, através do acoplamento de meios de visão ao olho humano. Entre o objeto e o olho há sempre mediações que formam, na recorrência de uma a outra, um campo de visibilidade possível.

Regimes de Operação da Máquina Intersubjetiva de Visibilidade

A segunda característica da máquina intersubjetiva de visibilidade diz respeito ao seu modo de operação. Em “Luvas de Pelica”, vejo que o funcionamento genérico da máquina se dá segundo dois regimes: num, domina um princípio ativo; noutro, um princípio passivo. O primeiro gira em torno de um ponto dinâmico, sempre descentrado, que corresponde, no texto, aos lugares móveis de onde a visão se faz. Trata-se, particularmente, da conexão do olho com os veículos enquanto peças propulsoras do conjunto maquinico. O olho vê-se movendo num conjunto que já é móvel.

As referências a lugares móveis que condicionam o olhar, estão presentes em quase todo o texto. Alguns exemplos permitem precisar este ponto:

“Viajo num minibus pelo campo inglês. Muitas horas, olhando, quieta.”

“(...) dentro do automóvel, cidade adentro, uma cidade sem contorno, de noite, uma cidade grande, com trânsito noturno, faroletes vermelhos, e um fala-fala que não termina mais, uma consideração de casos e desencontros que vai ficando confusa e de repente o carro pára e eu estou entorpecida e seduzível e num ponto cego, e acordo com a aflição que bateu dentro do carro...”

“No dia do meu aniversário pegou fogo na linha férrea e eu vinha lendo A Man and Two Women e tive de mudar de cabine de tanto que me irritou a mulher que não falava uma palavra, feia apontando pro livrinho, e o velho prestativo se inclinando e abrindo a boca para falar mais. Sai da cabine e procurei um canto vazio mas não tinha. Horas paradas esperando. Troquei de trem e o inglês falando bem das minhas botas, minha roupa errada.”

Esses exemplos que ilustram o primeiro regime de operação da máquina intersubjetiva de visibilidade e que é determinado por um princípio ativo - permitem perceber que a visão se faz, nestes casos, por entre as coisas, o olhar penetra o mundo abrindo sua tessitura e instituindo o campo de visibilidade. As imagens surgem de um ponto que conjuga a mobilidade da máquina à do mundo.

O segundo regime de operação da máquina intersubjetiva de visibilidade gira em torno de um ponto fixo e centrado, correspondente no texto poético ao lugar imóvel. O olho, conectado a uma peça de contenção, condiciona o conjunto maquinico a um campo de visibilidade pré-formado ou instituído.

“Quero te passar o quarto imóvel com tudo dentro e nenhuma cidade fora com redes de porentela. Aqui tenho máquinas de me distrair, tu de cabeceira, fitas magnéticas, cartões postais, cadernos de tamanhos variados, alicates de unhas, dois pires e outras mais.”

“Fico esperando na janela - fazendo uma figura - você vê? - com truques: as árvores maiores no fundo e as árvores menores na frente, os carneiros na mesma ordem, e a mulher debruçada na janela com uma vela na mão que acende o charuto do anão no morro em frente, e um céu à régua, um rio, dois homens pescando, todos os trechos certos da paisagem e a perspectiva toda errada.”

“(...) está vendo aquele lago com patos? Não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais outro país.”

Nesses exemplos, o olhar circunscrito a um espaço fixo e fechado vê apenas o que uma abertura para o exterior permite, ou aquilo que chega por ela. As imagens se apresentam ao olhar e ele reage a elas.

Há que considerar, ainda, uma acentuada distinção entre um olhar por dentro e um olhar para fora. O que se dá ao olhar no lado interior é, em se tratando das coisas que permanecem as mesmas, uma contínua revisão; a imagem e as coisas se confundem numa repetição cotidiana que engendra a nível perceptivo a necessidade de captar o mínimo afastamento entre a ordem representativa e a ordem das coisas; impassível às coisas, o olhar se detém a registrá-las.

Quando, por outro lado, se trata daquilo que se modifica no espaço fixo interior, o olhar se deixa levar pelas coisas, se distrai com elas.

Relacionado ao fora, o olhar se contém no limite da abertura do espaço fixo; o que se pode ver é o que penetra no campo de visibilidade instituído, o olhar aguarda a presença das coisas, elas entram e saem do campo de visibilidade, como que a configurar uma espécie de passarela do visível. O olhar se põe a passear com elas.

Os dois regimes de operação da máquina intersubjetiva de visibilidade guardam, como procurei mostrar, uma intrínseca relação com as peças que chamei de propulsora e de contenção, uma peça modificante e uma fixadora. Essas duas peças, apesar da distinção fundamental a que estão reservadas no funcionamento do conjunto maquínico, mantêm entre si uma característica similar: ambas são espaços fechados com a predominância de uma abertura única para o exterior. Basicamente, essa característica comum permite associar essas peças ao princípio operatório da máquina fotográfica.

O Circuito de Interdependência Subjetiva

A terceira característica da máquina intersubjetiva de visibilidade é que ela possui um circuito explícito de trocas subjetivas que agencia a circulação de imagens. Chamo este circuito de circuito de interdependência subjetiva. Digo que ele existe, num texto literário, quando houver um procedimento explícito de escritura que engendre necessariamente a participação de outrem.

Em “Luvas de Pelica” constato um entrecruzamento de três circuitos distintos: um circuito de viagem, onde cenas de lugares e situações se sucedem, indicando pontos de passagem e formando, asism,

um mapa de viagens; o diário, enquanto circuito de registro das imagens íntimas do cotidiano; e a correspondência.

Embora considere que esses três circuitos estão articulados na forma única de um conjunto expressivo - o diário íntimo é também uma espécie de diário de bordo cujo ponto de ligação com o outro ou com o de fora é dado pela correspondência me interessa, aqui, o circuito da correspondência. Presente de modo explícito no texto de Ana Cristina Cesar como bem se pode ver nestas passagens:

"Querida,

Hoje foi um dia pouco instável em Paris.

Recebeu meu primeiro cartão postal?

(me dei ao luxo de ser meio tipo hermética, 'assim você se expõe a um certo deboche', amoroso sem dúvida, na mesa do jantar)."

"Chegou outra carta no último quarto de hora.

'Escreve devagar e conta a vidinha tipo dia-a-dia e os projetos de volta'."

"A única coisa que me interessa no momento é a lenta cumplicidade da correspondência. Leio para mim as cartas que vou mandar: 'Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar carinho'."

Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com que foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de néo-realismo, na veia."

"Querida,

É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta."

"Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo. Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno de notas seis meses depois."

“A próxima canção que eu vou cantar é Me Mysself I (...) que neste verão quero dedicar a você que não me escreve mais e é diretamente responsável pelo meu flerte com o homem dos correios. (...) estou mestre em abrir envelopes.”

“Mudei de cidade e ainda ouço a caixa do correio tremer e fazer - Klimt.”

“Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência.

Em vez dos rasgos de verdade embarcar no olhar estetizante (...).

Ou ser repentina e exclamar do avião - não me escreve mais suave.”

“Desci ainda do avesso e tinha correio, envelope chique com colagens de fotos ('cena de abril', se chamava), cartão com flores de neon, finesse de poucas palavras e um abuso de entrelinhas.”

é ele (o circuito da correspondência - remetente - correio - destinatário) que estabelece o fluxo das imagens poéticas entre dois pólos subjetivos. Num pólo, Ana Cristina Cesar, poeta em viagem, vasculhando o mundo e emitindo imagens como recortes fotográficos. No outro, os seus correspondentes¹ que recebem o mundo poético de Ana Cristina Cesar (ou as imagens que o compõem) pela abertura fixa do correio.

De um ponto a outro algo se mostra; são visibilidades num espaço intersubjetivo.

Considerações Finais

Essas três características expostas acima deixam subentendido:

- 1) que não existe “visão pura”, toda visão é sempre mediada; entre o olho e o objeto há sempre um algo que faz ver isto ou aquilo, que opera um recorte do exterior precisando o que se chama perspectiva;

- 2) que a visão se faz de modo geral a partir de espaços fechados com uma única abertura para o exterior¹², o que a meu ver associa a imagem da visão ao sistema fotográfico;
- 3) que o olhar é essencialmente fragmentário. O que ele reflete não é uma totalidade organizada, de antemão estabelecida, mas uma série heterogênea de fragmentos: são fotografias, quadros, cartões postais e desenhos que formam um mundo fora de pauta, o que reforça a associação com o sistema fotográfico.

Quanto ao conceito de máquina intersubjetiva de visibilidade propriamente dito, e ao qual as três características se referem, digo que ele é, em síntese, a **configuração textual que condiciona o que se vê (as imagens) a elementos mediadores (meios de visão), operando em condições determinadas (condições produtoras das imagens) ligadas a um circuito explícito de interdependências subjetivas (interdependência entre o eu e o outro) por onde circulam as imagens.**

Considerando que este conceito foi esboçado a partir e apenas de “Luvas de Pelica”, seria conveniente, num outro momento, fazer o caminho inverso: aplicar o conceito em outros textos da autora para testar o seu grau de alcance e de operacionalidade teórica.

Notas

- 1 – Chamo pontos de passagem as referências que constam no texto a territórios, produções culturais e procedimentos afetivos.
- 2 – Talvez o procedimento literário dos surrealistas tenha mais afinidades com a máquina fotográfica que com a técnica psicanalítica.
- 3 – Há que considerar um lado lento, indispensável neste modelo: o trabalho de laboratório.
- 4 – Este movimento de afastar-aproximar, ser íntimo e guardar distância, corresponde também ao jogo poético ver-não ver presente na poesia de Ana Cristina Cesar.
- 5 – O cartão postal só pode, efetivamente, assim ser chamado, após percorrer o circuito da correspondência e sofrer os registros que lhe são inerentes. Isto garante a componente distância.

- 6 – A escrita inserida no verso tem a mesma função que a legenda nas fotografias. A legenda, diz Walter Benjamin, é "introduzida (...) para favorecer a literalização de todas as relações de vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. (W. Benjamin. Pequena História da Fotografia. In: Magia e técnica arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.107)".
- 7 – É evidente que o fato de haver escrita no verso de um cartão não significa necessariamente que se formou um dispositivo foto-poético.
- 8 – O elemento a que me refiro, é a unidade mínima de natureza específica que se sobrepõe ao olhar. Quando vários elementos mediativos se acoplam, criando um circuito de interdependência a partir do qual um campo de visibilidade se forma, digo que aí a visão está sendo maquinada.
- 9 – O pato, e mais exatamente o casal de patos mandarins (...), é em todo extremo oriente o símbolo da união e da felicidade conjugal, às quais se acrescenta por vezes a noção de força vital. Isso decorre do fato de que o macho e a fêmea hadam sempre harmonicamente juntos. (Jean Chevalier e Alain Chevrillant. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, p.692).
- 10 – CAMARGO, M.L. de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Tese de Doutorado. Mimeo. São Paulo: USP, 1990.
- 11 – No circuito da correspondência, remetente e destinatário são pólos intercambiáveis na medida em que ambos se referem somente à direção do fluxo dos objetos no circuito considerado.
- 12 – Sobre esta referência ver CAMARGO, M.L. de Barros. Op.cit., p.260.

Bibliografia

- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: Bazin, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp.19-26.
- BAZIN, André. Pintura e Cinema. In: Idem, *ibidem*, pp.172-177.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp.91-107.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Idem, *ibidem*, pp.165-196.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: Adauto Novas (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. pp.65-87.
- CAMARGO, M.L. de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: USP, 1990. (Tese de doutoramento defendida junto ao Departamento de Línguas

Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP - mimeo.)

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUI, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. In: Adauto Novaes (org.). **O olhar**. Op.cit., pp.31-63.

CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editores, s/d.

EULÁLIO, Alexandre. **Literatura e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HABKOST, Nestor M. **Propósito de cartas**. Florianópolis: UFSC, 1990. (Trabalho apresentado como monografia conclusiva da disciplina LLV 3164 do Curso de Pós-Graduação em Letras. Literatura Brasileira da UFSC).

LYOTARD, Jean François. **Sobre uma figura de discurso**. In: **Dispositivos pulsionais**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. pp.115-145.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1980. pp.83-111.

OSTROWER, Fayga. **A construção do olhar**. In: Adauto Novaes (org.). **O olhar**. Op.cit., pp.31-63.

PRAZ, Mário. **Mnemosina: paralelo entre la literatura y las artes visuales**. Caracas: Monte Avila Editores, s/d.

