

O ESPETÁCULO BARROCO: OSMAN LINS ENTRE IMAGENS

João Guilherme Dayrell¹

RESUMO:

O presente artigo visa explorar, ou melhor, especular acerca da idéia/conceito de um *espetáculo barroco*. Este caracterizar-se-ia, de um lado, por uma vida eminentemente sensível, sensorial, *i.e.*, imersa em imagens, como encontramos no que Eugênio D'ors chamaria de uma *cultura do barroco*. Associa-se tal reflexão, anacronicamente, ao momento presente – da *Sociedade do Espetáculo*, segundo Guy Debord – tendo em vista que a imagem, aqui, está no centro, no entanto, como esfera de ação do poder espetacular que se caracteriza, por sua vez, pela "seleção das imagens que compõe o sensível". Por fim, recorreremos a dois contos de Osman Lins, quais sejam, "Conto barroco ou unidade tripartida" e "Um ponto no círculo", presentes em *Nove novena*, para investigar como este debate se insere de modo profícuo na literatura do escritor e como o último articula tais noções.

PALAVRAS-CHAVE: espetáculo; barroco; Osman Lins.

ABSTRACT:

This paper aims to explore, or rather, speculate about the idea/concept of a *baroque spectacle*. This would be characterized on the one hand, for an eminently sensible life, sensorial, *i.e.*, immersed in images, as found in what Eugênio D'ors would call a culture of the baroque. Such reflection is associated, anachronistically, to the present moment – from the *Spectacle's Society*, according to Guy Debord – considering that the image here is in the center, however, as the sphere of spectacular action's power that is characterized, on the other hand, by the "images's selection composing the sensitive." Finally, we will call upon two Osman Lins's tales, which are, "Conto barroco ou unidade tripartida" and "Um ponto no círculo", present in *Nove novena*, to investigate how this discussion fits so fruitful in the writer's literature and how he articulates such notions.

KEY-WORDS: Spectacle, Baroque, Osman Lins.

Introdução

O que inaugura Franz Kafka salvo seus precursores, isto é, o que lhe é mais original senão o olhar lançado justamente sobre o passado? Em poucas linhas, Jorge Luis Borges² mostrava-nos a coexistência do passado no presente, que, por meio de um contumaz jogo entre diferença e repetição, aclara o modo de

¹ João Guilherme Dayrell é doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), concentrando sua pesquisa nas relações entre homem e natureza/animalidade na obra de Osman Lins. E-mail: chicodms@gmail.com

² BORGES, 1999. Texto de 1951.

concomitância e subsistência de outras temporalidades, aparentemente distantes, no tempo no qual nos encontramos. Perante a similar ensejo teórico, Georges Didi-Huberman reivindica, quase como programa metodológico, um ponto de vista anacrônico³. Contudo, duas décadas e meia antes do historiador francês, perante uma querela não menos consubstancial, não é possível para Severo Sarduy, poeta e ensaísta cubano, encetar seu movimento de resgate e demarcação da pertinência da arte barroca no contemporâneo sem antes evocar a figura da *Cámara de Eco*. Nesta, contestando o entendimento do tempo como retilíneo e messiânico, no qual o passado é irreversível, teríamos a “história lida ao revés ou dispersão da história sancionada”⁴, em proximidade com aquilo que Deleuze e Guattari, seis anos depois, outorgariam traçando a figura do rizoma⁵.

Apontar proximidades entre aspectos de contextos aparentemente distantes deve nos servir tanto para ungir o presente quanto para delinear singularidades que condizem, justamente, com os específicos lugares de enunciação⁶ dos quais partem os enunciados. Destarte, selecionamos, para o presente artigo, dois contos de Osman Lins, quais sejam, “Conto barroco ou unidade tripartida” e “Um ponto no círculo”, presentes na obra *Nove Novena*, de 1966, para investigarmos, por meio dos citados textos, aspectos teóricos subjacentes ao que se entende como cultura do barroco, no que tange sua retomada e releitura por Osman Lins, vinculada, por sua vez, à noção “contemporânea” de Espetáculo, destrinchando no autor pernambucano, por fim, de que forma e por que tais instâncias se relacionam.

O espetáculo barroco

O vínculo entre a cultura do barroco, valendo-nos de uma expressão de Eugênio D’ors⁷ e a “Sociedade do espetáculo”, é realizado no fragmento 189 da obra homônima de Guy Debord, na qual se deflagra espécie de diagnóstico –

³ DIDI-HUBERMAN, 1999.

⁴ SARDUY, 1999, p. 1197. Texto de 1974.

⁵ DELEUZE; GUATTARI, 2007. Texto de 1980.

⁶ FOUCAULT, 1972.

⁷ D’ORS, s.d. O autor também não reconsidera o barroco sem antes problematizar o tempo na sua tese de doutorado, de 1913, *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo* (2009).

unicamente pessimista, sublinhamos – do mundo ocidental pós-68⁸. A referida concatenação de Debord emana da verificação de que, irrompendo da abjuração dos mitos da Idade Média, “o barroco é a arte de um mundo que perdeu seu centro”, sendo, logo, uma “arte da mudança”, que transpõe aquilo que flagra no mundo: o efêmero⁹. O citado prejuízo do uno se coadunaria, para o filósofo, ao “consumo atual da totalidade do passado artístico”, tendo em vista que o espetáculo é “o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”. Numa espécie de injunção de uma celeuma, por meio do acúmulo, o espetáculo tudo absorve, entretanto, paradoxalmente, na mesma medida em que separa.¹⁰ Subjazendo relações interpessoais por imagens efêmeras, o capitalismo espetacular “conhece o primeiro poder de classe que se confessa despojado de qualquer qualidade ontológica”.¹¹ Portanto, seria o espetáculo o espaço no qual “o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele”, ao passo em que se faz “reconhecer como o sensível por excelência”¹². O espetáculo se vale da perda do objeto – tendo em vista a relação de paridade estabelecida entre o sujeito consciente e o objeto a ser designado por este no mundo segundo o *penso, logo existo*, de René Descartes¹³ – deflagrada, primeiramente, pelo barroco, e, assim, ele seria um poder produtor, que cria as imagens que compõe nosso sensível, *i.e.*: em que nossa subjetividade é a mercadoria, conforme Debord.

Ora, ainda que proferido de um lugar bastante distinto, Affonso Ávila nos descrevia a “vida barroca” que, para o autor, se estabelecia nas Minas Gerais dos seiscentos, marcada, por sua vez, pela forte presença, manifestada por meio da arte, de “êxtase festivo e de agonidade (*sic*) existencial”¹⁴. Os homens, então, eram “atraídos permanentemente para a vertigem do instante fugidio, para a miragem de deter ainda que ilusoriamente o espetáculo que passa.”¹⁵ A literatura

⁸ Optamos pela data, pois ela é um marco no entendimento das mudanças infra-estruturais do mundo ocidental. Lembramos, porém, das *Mitologias*, de Barthes, de 1957, obra na qual o termo espetáculo está proficuamente presente na análise dos mitos disfarçadamente presentes nos produtos midiáticos.

⁹ DEBORD, 1997, p. 120. Escrito em 1967.

¹⁰ *Ibidem*, p. 21;

¹¹ *Ibidem*, p. 121.

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ O enunciado, um dos mais célebres da filosofia ocidental, pode ser encontrado nas seguintes obras do filósofo, quais sejam: *O discurso do método* (1637) e *Princípios da filosofia* (1644)

¹⁴ ÁVILA, 1971, p. 37.

¹⁵ *Ibidem*, p. 57.

valia-se de “letras e símbolos”, antes unidades sintáticas de função linguística, usando-as para “proposição plástica, de concepção não-verbal”, “pictórica”. Em meio a espetáculos pirotécnicos dispendiosos, a vivência imagética caracterizava a vida pelo “recreio sensual dos olhos”.¹⁶ Assim, Ávila destinava a Gregório de Mattos a condição de precursor direto da Tropicália.¹⁷

Bom, o que é uma imagem e, quais corolários possíveis de se viver em meio a uma pletera delas? Emanuele Coccia diria que “onde a forma está fora de lugar, tem lugar uma imagem”¹⁸, ou, invertendo sua fórmula, a imagem seria, portanto, a aparência de algo fora de seu lugar. Ela surge do contato de estâncias sensórias – a mão, o olho etc – com a matéria, formando aquilo que Coccia denomina como sensível. Portanto, nossa vivência, ou, precisamente, nosso modo de estar no mundo se dá por meio de imagens formadas na concomitância entre a ubiquidade do contato com o mundo exterior e as formulações da memória, assim como as transformação que aquele propõe a esta e vice-versa. Vilém Flusser, por sua vez, concordaria com o filósofo italiano neste aspecto, e nos acrescenta: a escrita – e também a matemática – decodifica as imagens, tornando-as lineares e descritíveis, passando da letra – uma imagem – à sintaxe. Concebemos em tal ato “conta e conto”, diria o pensador tcheco-brasileiro. Contudo, ao condensar tenazmente os cálculos, *i.e.*, as estruturas lineares, acabamos por criar unidades inimagináveis e inconcebíveis, como os *pixels* e *bits*, de onde, por sua vez, surgiriam as imagens técnicas. São estas imagens, por fim, que povoam nossa época, “invertendo a história em espetáculo”.¹⁹ Tais imagens, para Flusser, “não junta os indivíduos, mas os separa”, colocando, por fim, outro problema: como, por excelência, as imagens técnicas provêm de “lugar nenhum” – unidades inconcebíveis –, é bastante comum que elas gerem idolatria, como numa mágica.

Como escrevia Gilles Deleuze, em momento bastante distinto, “o sentido não existe, mas subsiste e insiste”²⁰, alertando-nos que a imagem, por exemplo, é jamais um vazio absoluto, sendo, antes, uma singularidade, um resto. Capturando-a, o poder, por ter como objeto uma “pura forma sem conteúdo”,

¹⁶ *Ibidem*, p. 212.

¹⁷ *Ibidem*, p. 219.

¹⁸ COCCIA, 2010, p. 23.

¹⁹ FLUSSER, 2008, p. 57.

²⁰ DELEUZE, 2009, p. 34.

opera por meio da modulação²¹, ou seja: não visa fixar um molde definido, uma subjetividade preestabelecida que lhe interesse – como teríamos no início da era moderna –, mas, antes, produz uma variação correlata à variação do objeto em vista de uma captura contumaz – e daí a pertinência da constatação de Debord. A modulação, todavia, para Deleuze, era, justamente, a marca conspícua do barroco, marcado, por sua vez, pelas dobras levadas ao infinito²². Logo, se conforme Michel Foucault, no quadro *As Meninas*, do pintor barroco Diego Velázquez, pela primeira vez elidia-se “o sujeito da representação”, permitindo a “representação se dar como pura representação”²³, haveria, então, duas modulações, e somente a segunda delas comprazer-se-ia à fala de Foucault: “trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sobre a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito”, estando na última, uma “perspectiva barroca”²⁴, conforme Deleuze.

Eugênio D’ors, ao início do século XX, assinalava que o “barroco não (é) um estilo histórico, mas um estilo de cultura”²⁵, que manifestar-se-ia, por exemplo, por meio do carnaval e das férias, instituições barrocas, segundo o ensaísta catalão. No entanto, é na festa, no dispêndio ocioso do homem – sua inoperância –, marca de nossa existência – a contemplação do “vazio”, ou o ato de colocarmos nossas percepções, que são imagens, enquanto tais, como na embriaguez ou na arte – em que Giorgio Agamben vislumbra a ação do poder. Para ele, a “Sociedade do Espetáculo” é uma sociedade em que o poder em seu aspecto “glorioso” – em semelhança à idolatria que apontava Flusser – se torna indiscernível com relação à *oikonomia*, ou seja, da administração da vida²⁶. A *oikonomia* do poder põe em seu centro, na forma de festa e glória, aquilo que aparece diante de seus olhos como a “inoperosidade do homem e de Deus”²⁷.

É no miolo deste torvelinho que gostaríamos de pensar a escrita de Osman Lins. Atentemos à questão: como o autor trabalha as imagens? Em “Conto

²¹ DELEUZE; GUATTARI, 2003.

²² DELEUZE, 1991. As dobras são virtualidades criadas por multiplicações. Quando da perda do objeto, como falávamos ao início do texto, o que se tem - estratégia que o barroco potencializa - é uma inflexão, que já mais é estancada a partir da substituição que postula uma nova paridade. Ou seja, metamorfose e não metáfora.

²³ FOUCAULT, 2001, p. 21.

²⁴ DELEUZE, 1991, p. 40.

²⁵ D’ORS, s.d, p. 86.

²⁶ AGAMBEN, 2011, p. 10.

²⁷ *Ibidem*, p. 268.

barroco”, um capanga-narrador anônimo – figura portadora da faculdade de fazer morrer, porém, submissa a uma estrutura de poder que lhe sobrepuja – desce de Pernambuco às cidades históricas mineiras, nas quais se encontra a arte barroca, portando em mãos a fotografia de sua vítima. Porém, malgrado os retratos que portava, a personagem confessava não poder descobrir aquele cuja feição constava nas imagens, pois elas “havia adquirido existência falsa, nascida dos retratos”²⁸. A azáfama era correlativa ao nome da vítima que, segundo a prostituta negra, ex-amante e delatora daquele a ser morto, tratava-se de José Gervásio. Mas, como explica a mulher, “sendo impossível fazer essa visita, manda José Pascásio”²⁹, e, ainda, finalmente, como revela a própria vítima, seu nome era Artur.

Ao ter a negra como efêmera amante, o narrador confessa a necessidade de ter que deixá-la, pois ela passara a “ser”, e, para o bandido, “uma puta, uma vítima, não podem existir.”³⁰ Sua subjetividade não pode ser firmada, como num molde fixo na pedra. Deve-se, assim como para a vítima, mantê-la sob uma feição inexistente, abrindo-a à possibilidade de ter qualquer rosto, ser uma pessoa qualquer. A captura do bandido opera, pois, por modulação, se colocando em variação, neste caso, de acordo com os ímpetos do sujeito soberano: o próprio narrador. Processo similar se dá em relação às cidades – trata-se de um texto citadino, ou seja, excessivo em correlação a este aspecto do espaço urbano –, tendo em vista que o capanga desembarca em Ouro Preto, e parte da narrativa se dá Tiradentes e em Congonhas, até um momento em que já não se sabe o espaço em que corre a trama. As descrições são realizadas por meio de uma escrita saturada de imagens, como acontece, por exemplo, nas insólitas metamorfoses que recheiam as passagens aparentemente fortuitas do conto. Num desses estratos, temos o curioso aspecto fantástico que toma conta da personagem/narradora/assassino quando suas lembranças começam a vir à tona. Tratando-se de alguém que se esforça em ter com a vida alheia a relação de máximo desprezo, assumindo-se – após ouvir a amante negra chamar-lo de assassino –, como “um carrasco, em todo caso nada mais que um funcionário

²⁸ LINS, 2004, p. 121.

²⁹ *Ibidem*, p. 122.

³⁰ *Ibidem*, p. 124.

exemplar"³¹, no momento em que suas memórias afloram, em especial, da sua convivência com sua irmã, curiosamente, o texto faz advir uma plethora de imagens de animais e plantas:

Minha irmã sentada na sua cadeirinha, as tranças sobre o peito. Surge um cachorro, leva-a consigo e casa-se com ela. Faz um bolo de terra, enfeitando-o com rubis e ossos, para que minha irmã o coma. Ela se recusa, meu cunhado traga o bolo e o prato. Volta, para a nossa casa, minha irmã. Tomamos café juntos. Arranco um pedaço de pão e levo-o à boca. Minhas irmã aponta o pão no meio da mesa. É um menino! Você vai comê-lo? Respondo que não é um menino e sim um escorpião. Nossos pratos e xícaras vivem transbordando jacarés, lacraias, búfalos, cavalos, mães e flores, que devoramos sorrindo. (LINS, 2004, p. 126)

Numa espécie de contrarreacção ao comportamento austero e completamente desprezível à vida alheia pela qual opta o assassino, a partir da sua auto-proibição em fixar na memória a existência de outrem assim como sua capacidade de fazer morrer, quando da insurgência de sua memória, é como se a imaginação jorrasse. Tudo advém numa plethora de vida, transformações, e conexões – vide que a existência do assassino visa somente a separação entre os seres por meio da morte. Quando ele, anônimo, resgata sua vida passada, tudo se conecta numa devoração contumaz. O mesmo ocorre quando a negra tenta atraí-lo para a relação sexual. Neste momento "as borboletas, jambos descorados, papoulas, magnólias, violetas e tranças"³² fecham-se repentinamente em torno do narrador. Como dizia Benjamin, "é próprio do barroco que cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra"³³

As conexões, por outro lado, desdobram-se na estrutura geral da narrativa. A descrição das cidades denotam em qual espaço desenrola-se a trama. Temos, ao início do conto, tal descrição, que assim se conforma: a diluição no leão aos pés de Daniel, no adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, marca Congonhas; o sombrio cortejo de funeral, no qual separa-se em filas paralelas homens e mulheres, por entre os casarões e ladeiras de pedras, característica de

³¹ *Ibidem*, p. 125

³² *Ibidem*, p. 125.

³³ BENJAMIN, 1984, p. 55.

Ouro Preto, e, por fim, a silenciosa Tiradentes das casas fechadas, de cães e galos mudos³⁴. Porém, há uma curiosa estratégia textual: após uma determinada situação se dar em um dos espaços, por meio de um “ou” somos levados a outra possibilidade. Valendo-se deste jogo, o poder de captura do bandido, ou a capacidade de discernir sobre qual espaço se dão as ações das personagens, por exemplo, se alquebram na modulação textual, que, ao permitir que os fragmentos se conectem uns aos outros – caracterizados, por sua vez, pela incompletude –, da lógica o “ou” passamos ao “e”. De tal sorte, Gervásio, a vítima pela qual procura o narrador/capanga, seu pai ou a prostituta negra seriam assassinados pelo bandido, ou mesmo, nenhum deles sucumbiria, seja em Ouro Preto, ou Tiradentes ou em Congonhas. É aviltada a capacidade de decisão do bandido-narrador, gerando, como corolário, sua anomia – e o próprio texto – postulada enquanto tal: não há soberania e, sim, infinitas montagens, dobras barrocas levadas ao infinito, possíveis enredos virtuais. A escrita poderá ser montada pela leitura, assim como o encaminhamento da narrativa. De forma bastante interessante, se temos em vista as considerações de Flusser, nota-se que o ato de romper o fio linear, tal qual ocorre em "Conto barroco" por meio da conjunção "ou", transforma a escrita em um conjunto de imagens, isto é, de virtualidades que emergem a partir de um corte. Mas há de se notar uma outra instância produtora de imagens, desta vez, as técnicas, ainda em acordo com Flusser, presente em "Conto barroco".

Tal intrigante figura conecta “Conto barroco” a “Um ponto no círculo”: trata-se do olho de vidro. Na primeira narrativa, a flagramos na face do pai de Gervásio, que, quando de seu assassinato pelo bandido, ao olho que faltava em sua face – substituído por um de vidro –, soma-se um terceiro, na testa.³⁵ É um olho que falta, e, no entanto, que continua a existir após a morte: que tudo vê. Em “Um ponto no círculo”, temos um quadrado, figura geométrica – mas também imagem – designadora do gênero masculino, em contraposição ao triângulo, singularidade da personagem feminina, e ambos se encaminham ao encontro amoroso-sexual em um quarto localizado na Rua Gervásio Pires, em Recife, espaço no qual triângulo e quadrado se subsumiriam ao ponto que penetrará o

³⁴ LINS, 2004, p. 123-124

³⁵ *Ibidem*, p. 136.

circulo, concedendo ao último, espécie de eixo firme de basculação. Isto, pois a figura feminina assim se entende:

Quanto à minha vida, tento convertê-la em circulo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia. (LINS, 2004, p. 23)

Como corolário de uma espécie de inconstância de sua alma que constata, esta mulher fracassa ao imitar os egípcios que, por sua vez, “transmudam a índole mutável dos animais do Rio Nilo através da escrita”³⁶, lapidando e capturando a inconstância dos animais por meio da grafia na pedra. Para a mulher, o olho humano do parceiro colhe sua “imperfeição, o que sou de inacabado e portanto de contíguo à sua natureza.” Já no olho de vidro, “apaga-se meu lado mortal.”³⁷ O olho de vidro contempla o eterno com exatidão e objetividade, concedendo à mulher oportunidade de sublimar a anátema de seu dever, como ela diz: “assim talvez não se perca, diante deste homem, meu lado geométrico”³⁸. O olho, então, é bastante correlato ao que Dziga Vertov³⁹, em 1922, pregava com seu cine-olho, dizendo: “(...) libertar a câmera reduzida a uma lamentável escravidão, submetida que foi à imperfeição e à miopia do olho humano”⁴⁰. Trata-se de um exímio exemplo do espetáculo um filme como *O homem com a câmera*, concebido quarenta anos antes da constatação de Debord: tudo pode ser visto por meio das imagens técnicas, tudo pode ser presentificado. Similarmente procede o olho de vidro de Osman Lins. No entanto, tal perenidade e rigidez deste olho máquina parece se arrefecer ao final do conto. Neste, a mulher encontra com o homem, e ela nota que tudo mudava pela ação do tempo, mas “o hino era o mesmo”. Todavia, esse hino não é senão “um hino

³⁶ *Ibidem*, p. 25.

³⁷ *Ibidem*, p. 27.

³⁸ *Ibidem*, p. 27

³⁹ VERTOV, 1983. Aos filmes de aventura americanos, esses filmes cheios de dinamismo espetacular, com *mise en scène* à Pinkerton, o kinok diz obrigado pela velocidade das imagens, pelo primeiros planos.” (p. 247) De um eu pego os braços, mais fortes e mais velozes, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito” p. 256

⁴⁰ VERTOV, 1983, p. 253.

atormentado"⁴¹ que atravessa o espírito, já que eles compõe a cena final com uma dança entre ambos, na qual um se abre ao corpo do outro, tornando ambos uma mistura na qual a singularidade de cada um torna-se indiscernível. Há uma diluição de suas subjetividades, mas, aqui, como conexão com o outro, como desdobramento de um no outro. Assim, a rigidez, como temos no olho de vidro, é arrefecida pela aspecto vário, múltiplo e movente que ambas as figuras adquirem, propondo que o texto nos mostre a verdade de sua variação, ela posta enquanto tal.

A escrita que rompe com o fio linear gera fragmentos, imagens. Se eles, no entanto, formam um todo maior, acreditamos tudo poder ver, como nos faz crer o espetáculo potencializado pelas imagens técnicas. Todavia, se as partes juntam-se em lapsos, logo desvencilhando-se e abrindo-se a conexões outras – dobras –, elas não apenas dissolvem os mitos, verdades últimas, como nos mostram que por de trás da linguagem, e mesmo das imagens, nada reside, como acontece em "Conto barroco" a partir da estratégia do "ou". Osman Lins nos mostra o vácuo primevo, sem, entretanto, simplesmente afirmar o vazio tal qual fazia Debord com sua alternância entre tela preta e branca, na qual Agamben vê o maior dos gestos éticos⁴². Sua escrita, aqui, no meio das imagens, permite, numa oscilação latente, capturar o mundo por meio da descrição linear ao passo que dissolve esta captura valendo-se das imagens. Mas resta-nos, sobretudo, a imagem de uma dança, ou de suposições infinda sobre o encadeamento final do um conto, sobre quem teria sucumbido ao assassino – todos morrem, assim como nenhum deles é assassinado, sendo o final do conto irresoluto. As imponentes imagens técnicas, então, se abrem a uma legibilidade, mas leituras sem fim. O olho do pai que morre e continua a observar não poderá ver, senão, algo inconcluso, em variação, inconstante. Trata-se de um texto aberto às leituras futuras, e que potencializa as diferenças entre elas. Assim como o olho de vidro sucumbe a uma inconstância, sobretudo, corporal, sensível, desejante. E, se o que temos como constituição do sensível são imagens, tanto a narrativa permutativa de "Conto barroco" como a dança de o final de "O ponto no círculo" são imagens trazidas novamente ao corpo, seja no primeiro como a imaginação do próprio leitor, seja no segundo

⁴¹ p. 29.

⁴² AGAMBEN, 1995. Referimo-nos a tal película de Debord que consiste somente neste gesto mostrando, segundo Agamben, que por de trás da imagem nada reside.

como faz as personagens.

Talvez, a retomada do barroco no contemporâneo sirva como espécie de encaixo de modos de se lidar, ou de resistir à atual predominância das imagens técnicas. Tratar-se-ia de uma postura ética para que, no lugar (do) vazio – como são as imagens espetaculares –, coloquemos o excesso, a multiplicação infinita das conexões e dos sentidos, uma dissolução que se dê por meio de uma plethora das formas – de vidas – possíveis e seus atrelamentos, ao contrário da paixão pela destruição, pelo simples de ato de mostrar que as imagens são mentiras por meio de quadros em branco, ou a simples oscilação entre uma tela preta e uma tela branca, que tanto continua animar as vanguardas. As capturas do poder, como, no caso do espetáculo, temos na produção de estereótipos imagéticos nos quais as subjetividades devem subsumir-se, ou no aspecto narcisista que a imagem técnica confere ao homem provendo-o a pseudo impressão de tudo poder ver, podem ser dissolvidas, como nos atenta Osman Lins, não por meio do rechaço, mas das conexões infindas. Multiplicar tais imagens, conectá-las de maneira barroca, é uma forma de trazermos as imagens ao uso, aos nossos corpos, de resgatá-las do poder espetacular para uma vida eminentemente sensível, na qual saboreamos as nossas sensações, nossos corpos, as imagens: como numa dança.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. *Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*. IN: *Osman Lins. O Sopro na Argila*. São Paulo: 2004. p. 69-112.
- _____. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987
- AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória. Uma genealogia teológica da economia e do governo. Homo sacer II, 2*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011;
- _____. *O Cinema de Guy Debord*. Tradução do francês Antonio Carlos Santos. Conferência em Genève, Nov 1995.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. IN: *Outras inquisições. Obras completas*. vol. 2. São Paulo: Globo, 1999.
- BUCK-MORS, Susan. *A Tela do Cinema como Prótese de Percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010
- COCCIA, Emanuele. *A Vida Sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia V. 1*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34. 5ª reimpressão, 2007.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El Punto de Vista Anacrónico*. Revista do Occidente. p. 25-40. Marzo 1999.
- D'ORS, Eugenio. *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-*

- tiempo*. Ed. R. Parellada. Madrid, Encuentro, 2009.
- _____. *O Barroco*. Tradução Luís Alvez da Costa. Vega e Herdeiros de Eugenio D'ors: Lisboa, s.d.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Nove Novena*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- SARDUY, Severo. *Obra Completa: edición crítica*. Coordinadores: Gustavo Guerrero e François Wahl. 1º edición. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999.
- VERTOV, Dziga. *Resolução do conselho dos três em 10-4-1923*. IN: XAVIER, Ismail. Org. *A experiência do cinema*. Antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983.