

OSMAN LINS, PAVEL FLORIENSKI E OS SENTIDOS DO APERSPECTIVISMO

OSMAN LINS, PAVEL FLORENSKY AND THE SENSES OF NON-PERSPECTIVISM

João Vianney Cavalcanti Nuto*

Resumo: Este ensaio confronta as ideias de Osman Lins sobre o aperspectivismo na arte moderna, apresentadas em seu estudo *Lima Barreto e o espaço romanesco*, e as reflexões de Pavel Floriensi sobre as distorções da perspectiva – explícitas na Idade Média e sutis no Renascimento. Osman Lins vê, na abolição da perspectiva na arte moderna, a superação do olhar humanista promovido pelo Renascimento. PávelFlorienski defende que as distorções de perspectiva utilizadas pelos artistas medievais não resultavam de falta de conhecimento, mas era intencional, com o objetivo de expressar melhor a visão teocêntrica do mundo. Em suas análises de quadros, Floriensi observa que também os pintores do Renascimento frequentemente violavam as leis de perspectiva a fim de conferirem melhor expressão aos seus quadros. Seguindo esse confronto, analiso alguns elementos que caracterizam o aperspectivismo da narrativa de Osman Lins a partir da coletânea de contos *Nove, novena* (1966) e nos romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Entre os elementos que contribuem para o aperspectivismo na narrativa de Osman Lins, destacamos a ambientação ornamental, como representação cósmica; a representação de um mesmo personagem simultaneamente em três fases da vida; e a oscilação de foco narrativo.

Palavras-chave: Osman Lins, Pavel Floriensi, aperspectivismo, perspectiva inversa.

Abstract: This essay confronts Osman Lins ideas about aperspectivism in modern art presented in his book *Lima Barreto and the space in the novel*, and Pavel Florensky's reflections on the distortions of perspective - explicit in the Middle Ages and subtle in the Renaissance. Osman Lins sees in the abolition of perspective in modern art the overcoming of the humanist view promoted by the Renaissance. Florensky argues that the distortions of perspective used by medieval artists did not result from lack of knowledge, but it was intentional, in order to a better expression the theocentric view of the world. In his analysis of paintings, Florensky observes that Renaissance artists often violated the laws of perspective in order to give their achievements better expression. Following this comparison, I analyze some elements that characterize the aperspectivism of Osman Lins' narrative art from the collection of short stories *Nove, novena* (1966) and in the novels *Avalovara* and *The Queen of Prisons in Greece*. Among the elements which contribute to non-perspectivism in the narrative of Osman Lins, we highlight the ornamental ambience, as cosmic representation; the representation of the same character simultaneously in three phases of life; and the oscillation of narrative focus.

Keywords: Osman Lins, Pavel Florensky, non-perspectivism, reverse perspective.

* Professor Adjunto de Teoria da Literatura na Universidade de Brasília (UnB); pós-doutor pela Universidade de São Paulo (USP); líder do Grupo de Estudos de Literatura e Cultura.

A partir de *Nove, novena* (1975 [1966]), Osman Lins inaugura um modo de narrar que, seguindo sugestão do próprio escritor, denomino aperspectivista. Trata-se de uma maneira descentralizada de construção do mundo ficcional, que rompe radicalmente com a linearidade (não apenas alterando a ordem cronológica das ações, como já se fazia desde Homero, mas explorando sentido de simultaneidade). Essa nova maneira de narrar impõe mudanças drásticas na estrutura discursiva de sua ficção, entre as quais destaco as mudanças bruscas de tempo e espaço; a oscilação (não simples alternância) ou mesmo mistura, de focos narrativos; e o recurso ao ornamento tanto na ambientação quanto na caracterização, em que se explora o caráter cósmico do corpo grotesco.

Essa virada no seu trabalho artístico resulta das atentas e sistemáticas observações da arte medieval, trabalho disciplinado que realizou quando viajou à Europa como bolsista da Aliança Francesa. Osman Lins não apenas constatou a ausência, ou alteração, da perspectiva na Arte Medieval, mas também, contrariando preconceito arraigado, avaliou-a de positivamente, associando-a à situação do mundo contemporâneo. A partir de então buscou maneiras de expressar a representação aperspectivista do mundo, procurando representar a simultaneidade, nessa arte essencialmente temporal, que é a narrativa.

Em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins, lembrando uma observação de Philippe Hamon sobre o foco narrativo, comenta o problema da perspectiva nas artes visuais associando-o aos elementos da narrativa. Lins destaca a relação entre perspectiva e visão de mundo, associando o aperspectivismo à visão religiosa da Idade Média e a perspectiva à visão humanista do Renascimento. Citando Anatol Rosenfeld, Osman Lins observa que o mundo contemporâneo já não mantém a mesma fé nos valores renascentistas que contribuíram para o desenvolvimento da perspectiva, o que enseja, a partir do século XX, um novo aperspectivismo nas artes visuais. Sobre essa nova situação, afirma o autor:

A visão não perspectivica, expansão e transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea. Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço, com o que não mais serão indispensáveis os recursos plausíveis – janela aberta, visita etc. – que Philippe Hamon

enumera. Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança na “posição privilegiada da consciência humana em face do mundo” e que os criadores do Renascimento erigem em dogma. (LINS, 1976, p. 94).

Muito antes de Osman Lins, o matemático, teólogo, físico, geólogo, engenheiro elétrico, historiador da arte e padre ortodoxo russo Pavel Floriensi escreveu um ousado trabalho com o intuito de reinterpretar e revalorizar o aperspectivismo na pintura medieval. Seu ensaio, intitulado *A perspectiva inversa*, foi escrito em 1919, mas as vicissitudes políticas que levaram à execução do autor em 1937, impediram sua publicação antes de 1967. Para Floriensi, a deformação ou ausência de perspectiva na pintura medieval não decorria de primitivismo nem ingenuidade de seus artistas, mas resultava de um desígnio estético consciente. Floriensi afirma que a perspectiva linear não é invenção do Renascimento, pois remonta aos estudos sobre composição do cenário teatral pelo filósofo pré-socrático Anaxágoras e tem suas bases teóricas nos trabalhos de Euclides e Vitruvio. Ao comentar a inovação do uso dos princípios da perspectiva por Giotto, Floriensi indaga: “Mas poderia a pintura desconhecê-los? É difícil imaginar, já que os *Elementos* de Euclides eram conhecidos” (FLORIENSKI, 2012, 62). Mesmo na antiguidade mais remota, entre os egípcios, Floriensi considera improvável – dadas as realizações arquitetônicas – que a perspectiva fosse inteiramente desconhecida. Semelhante é o caso da Idade Média, cuja ausência ou deformação da perspectiva na pintura era, segundo Floriensi, deliberada:

Desta forma, a presença ou a ausência da perspectiva na pintura de todo um período histórico não podem ser consideradas como algo equivalente à habilidade ou inabilidade, mas estão radicadas mais profundamente no significado da vontade primordial, cujo impulso criativo se dirige a uma ou outra direção. Nossa tese – à qual voltaremos novamente – afirma que o motivo pelo qual há períodos na história da criação artística nos quais não se aplica o uso da perspectiva não se deve ao fato de que seus artistas figurativos “não sabiam” como empregá-la, mas porque *decidiram* ignorá-la. Ou, para sermos mais exatos, preferiram usar *outro* princípio de representação, distinto daquele da perspectiva; e se esse era o seu desejo, é porque o gênio de sua época percebia e compreendia o mundo de tal maneira que *esse procedimento* de representação lhe era imanente. Ao contrário, durante outros períodos, as pessoas esquecem o sentido e o significado de uma representação não perspectiva, perdem sua sensibilidade para ela, já que a completa transformação da compreensão do tempo conduz à representação perspectiva do mundo. (FLORIENSKI, 2012, p. 53-54).

Contudo, mesmo a utilização sistemática e generalizada da perspectiva pelos artistas do Renascimento não chega a abolir completamente as violações da perspectiva. Que esses artistas tinham pleno conhecimento das leis da perspectiva atesta o fato de que muitos deles também foram autores de tratados sobre o assunto, como é o caso de Filippo Brunelleschi, Paolo Ucello, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Donatello e Albrecht Dürer. Todavia as análises muito acuradas de quadros de Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio, Paolo Veronese, El Greco, Albrecht Dürer e Peter Paul Rubens por Floriensi demonstram que esses artistas permitiam-se violações como a da unidade perspectica¹ (embora essas fossem violações disfarçadas, em vez de assumidas, como na pintura medieval). Negando a noção arraigada de que o olhar perspectico é o mais natural, Floriensi comenta:

A verossimilhança perspectica, se é que de fato existe a verossimilhança, assim o é não por causa da sua semelhança externa, mas por causa do desvio de si mesma, isto é, no seu sentido interno, pois ela é simbólica. Ademais, sobre qual “semelhança” podemos falar que há entre, por exemplo, uma mesa e a sua representação perspectica, já que os contornos evidentemente paralelos são representados por linhas convergentes; os ângulos retos como agudos e obtusos; os segmentos e os ângulos iguais entre si como tendo dimensões desiguais e as dimensões desiguais como iguais? A representação é um símbolo. Qualquer representação, tanto perspectica como não perspectica, qualquer que seja, é um símbolo. E as imagens das artes visuais sempre diferem umas das outras, não porque algumas são simbólicas e outras são supostamente naturalistas, mas porque sendo igualmente não naturalistas, no fundo, são símbolos de diferentes lados de um objeto, diferentes percepções do mundo, diferentes graus de síntese. As diversas formas de representação distinguem-se uma da outra não como um objeto se diferencia da sua representação, mas sim no plano simbólico. (FLORIENSKI, 2012, p. 94-95)

Para Floriensi, o pintor do Renascimento vale-se da perspectiva não para copiar o referente com todo o rigor naturalista. Tampouco compõe seu quadro para ilustrar princípios da geometria, mas para criar atmosferas, acentuar impressões, transmitir valores. Associando esse procedimento aos conceitos de Osman Lins sobre o espaço no romance, podemos dizer que o pintor renascentista distorce sutilmente a perspectiva para criar determinada ambientação, pois, como afirma o escritor brasileiro, “para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor,

¹ A unidade perspectica é violada quando o pintor utiliza mais de um ponto de fuga no mesmo quadro.

impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” LINS, 1976, p. 77). Analogamente, podemos dizer que, para apreciar um quadro renascentista, com suas sutis distorções de perspectiva, não basta o conhecimento da geometria, mas a capacidade de interpretar a “ambientação”.

Prosseguindo a analogia entre a pintura e a narrativa, pergunto: de que maneira Osman Lins elabora a visão aperspectivista em seu próprio trabalho de ambientação? Recordemos a classificação da ambientação pelo autor. A ambientação franca é aquela que se constrói pela “introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p. 79), podendo, ser “levemente mediada pela presença de um ou mais personagens” (p. 80). A ambientação reflexa é aquela que resulta das impressões do ambiente sobre o personagem, sendo muitas vezes projeções dos estados psicológicos dos personagens em sua relação com o espaço como ambiente. A ambientação oblíqua, ou dissimulada, é aquela que decorrer das ações do personagem, sendo geralmente apresentada por fragmentos à medida que se realiza a ação, esta sempre em primeiro plano. Contudo, para a análise do aperspectivismo na narrativa de Osman Lins, proponho acrescentar outro tipo de ambientação (ou talvez uma subdivisão da ambientação franca), que é a *ambientação ornamental ou cósmica*.

Denomino ambientação ornamental, ou cósmica, aquela que estabelece associações entre o acontecimento humano individual e a representação do cosmos. O adjetivo “ornamental” justifica-se porque, para Osman Lins, o ornamento teria esse papel de representação cósmica, jamais reduzindo-se a simples adorno. Em “Perdidos e Achados”, por exemplo, a narrativa sobre um menino desaparecido na praia é intercalada por descrições do mundo animal há milhões de anos, como esta:

Escorpiões verdadeiros, ancestrais dos que existem hoje e precursores da vida nos continentes desertos, apareceram no siluriano. Então, de malacacheta, lama, luz refratada, escuridão e sal, formam-se os peixes, vorazes desde o começo. Entredevoram-se e a cada milênio são mais numerosos. Grandes convulsões modificam a terra, promontórios submergem, lagos ficam secos. Mares esvaziam-se. (LINS, 1975, p. 214)

O mesmo tipo de descrição introduz cada um dos capítulos (chamados mistérios), em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, como esta abertura do Primeiro Mistério:

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e

de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol, os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela universal balança, com o pólen num prato, no outro, as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, os números. (LINS, 1975, p. 87).

Semelhante sentido tem a descrição do tapete, em *Avalovara*:

Mas, se no tapete eu visse o Todo, também veria além dos limites, e, então, nada mais veria. Tenho aqui o mundo, sim, porém, ainda inviolado e por isso não existe, nas flores abertas, nas aves despreocupadas, nas lebres alheias a eventuais perseguidores, a mínima sombra de destruição e qualquer gênero de horror. Paira em tudo um ar de imunidade e mesmo o olhar distraído bem depressa adivinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais. O tapete é o Paraíso e, com os sons da cidade, em torno da muralha constituída pela quintupla barra, ruge a morte. (LINS, 2005, p. 331).

Ambientações ornamentais como essas (no caso, variações da ambientação franca) podem parecer disfuncionais à primeira vista, sobretudo os dois primeiros exemplos, já que parecem não se integrar inteiramente com as ações das personagens. No caso do "Retábulo de Santa Joana Carolina", essas introduções puramente descritivas precedem o discurso propriamente narrativo, lembrando as iluminuras dos livros antigos. Mas esse tipo de descrição, às vezes puramente estático, como em "Retábulo de Santa Joana Carolina", longe de ser mero cenário acrescenta um sentido cósmico relacionado com as ações narradas. Em *Avalovara*, esse sentido cósmico ultrapassa a ambientação, participando também da caracterização de algumas personagens, cujos corpos compostos por meio de uma profusão heteroclita remetem a uma associação com o cosmos, o que analiso em outro trabalho (NUTO, 2016).

Contudo a ambientação cósmica não é o único traço do aperspectivismo na obra de Osman Lins. Características importantes são a alternância de pontos de vista, chegando à oscilação brusca, como encontramos em "Um ponto no círculo" e "Perdidos e achados". Em "Os confundidos", esse aperspectivismo de foco narrativo é levado ao extremo, pois os pontos de vista das duas personagens não apenas oscilam, mas fundem-se. Em "Noivado", o aperspectivismo mistura temporalidade e caracterização, ao apresentar, simultaneamente, o mesmo personagem em três fases diversas de sua vida (valendo-se também do estilo grotesco de caracterização física): "Os dois antigos Mendonça, hoje tão silentes, erguem-se, dão-me adeus. É sempre assim: nunca se vão ao mesmo tempo este Mendonça e os outros, nunca chegam

juntos e eles jamais aparecem sozinhos” (LINS, 1975, 198). O aperspectivismo espaço-temporal é muito acentuado no romance, em *Avalovara*, cujos parágrafos alteram, de um período a outro, o espaço, o tempo e o foco narrativo. Essa oscilação é ainda mais acentuada no conto “O pentágono de Hahn”, em que pontos de vista e temporalidades oscilam no interior do mesmo período. Em comentário que podemos associar à representação aperspectivista, afirma uma das personagens de *Avalovara*:

Pode ser que tudo exista simultaneamente e que tenhamos do tempo não uma ideia correta ou verdadeira, mas sim uma que preserve nossa integridade. Temos de crer que somos um ponto, não um traço reto ou sinuoso: aprendemos as coisas, não a soma de seus deslocamentos (LINS, 2005, p. 134).

Já no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, o aperspectivismo aparece na representação espaço temporal do romance de Julia MarquezimEnone, em uma descrição que, rejeitando o naturalismo, funde a cidade de Recife com a de Olinda e a contemporaneidade com o período da ocupação holandesa em Pernambuco, criando a impressão de simultaneidade *espaço-temporal*, ou *espaços sobrepostos*, como denomina Marcia Rejany de Mendonça, em estudo sobre *Nove, novena* (MENDONÇA, 2008). Como afirma o personagem narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, sobre a presença de elementos do Pernambuco colonial no Recife contemporâneo representado no romance de Julia MarquezimEnone:

Esses soldados em armas não alteram em nada a fábula; mas alteram significativamente a natureza do espaço. Sem eles, a operação imaginária com que Julia MarquezimEnone torna surreal o cenário do livro ignoraria o tempo, ficaria limitada a uma única categoria; com eles, trânsfugas de uma época passada, nasce uma temporalidade ubíqua, da qual o espaço todo vai impregnar-se. Às conciliações móbil/fixo, líquido/sólido, sobrepõem-se o *hoje* e o *ontem*, simultâneos. As fachadas lisas das construções recentes coexistem com o geométrico entrelaçamento dos mudéjares; as paredes revestidas de adobe; as vias asfaltadas de agora, com becos lajeados de outrora, sinuosos e sem ândito, grande balcões sobreando-os. (LINS, 2005, p. 129).

Assim como o aperspectivismo e a inversão de perspectiva parecem defeitos para o olhar acostumado a tomar como parâmetro a representação pèrspectica, ignorando possíveis outros sentidos buscados pela representação aperspectivista, também os oscilações persentes na obra de Osman Lins podem parecer incoerentes ou enigmáticas para um leitor acostumado a linearidade da narrativa – e do discurso

verbal em geral. Osman Lins associa a representação perspéctica ao olhar profano e o aperspectivismo ao sagrado. Pavel Floriensi também associa a aperspectivismo à visão divina. Quanto à perspectiva, Floriensi considera que suas primeiras motivações foram suscitadas não pela pintura, mas pela cenografia, tanto no teatro antigo como medieval, tendo seus princípios já estudados pelos filósofos. O humanismo renascentista contribuiu para o uso intenso e sistemático da perspectiva, sem contudo evitar que esta fosse violada para fins de representação artística.

Osman Lins, ao mencionar a abolição do perspectivismo na arte contemporânea, afirma que isto evoca “uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval” (LINS, 1976, p. 94). A espiritualidade medieval era baseada no teocentrismo, ao qual Floriensi associa o recurso às distorções de perspectiva. Contudo, observa Floriensi que o aperspectivismo não serve somente a uma representação do sagrado. Cabe, observando o clima espiritual da contemporaneidade, verificar se este realmente se assemelha ao clima espiritual da Idade Média. De fato, a tecnologia contemporânea sugere uma visão aperspectista, presente em canais de televisão que podem ser trocados rapidamente por controle remoto (*zapeados*); na alternância de páginas da internet abertas no computador; em câmeras de vigilância que permitem visualizar vários recintos ao mesmo tempo; na própria noção de que a tecnologia pode ser utilizada como um panóptico. No entanto, essa impressão de oscilação ou simultaneidade, embora associada ao aperspectivismo, é completamente profana. Diríamos que não é o aperspectivismo que aproxima a arte contemporânea da espiritualidade da Idade Média, mas a própria obra de Osman, grande admirador da arte medieval, que se aproxima daquela espiritualidade, ao valer-se do aperspectivismo e do ornamento para articular o acontecimento mundano com o cosmos e o sagrado.

REFERÊNCIAS:

FLORIENSKI, P. *A perspectiva inversa*. Tr. Neide Jallageas e AnastassiaBytssenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

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

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MENDONÇA, M. R. *Representações do espaço em narrativas ficcionais de Osman Lins*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Goiás, 2008.

NUTO, J. V. C. *Corpos-mundo: forma e função do grotesco em Avalovara*. In: NITRINI, S. (org.). *Nove, novena, noventa: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec Editora, 2016. p. 144-160.