

ILUMINURAS VERBAIS OSMANIANAS: *O RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA*

O brilho existente em certas obras humanas é duradouro,
permanecendo como um halo, ainda quando
já ninguém no mundo é capaz de reconstituí-las.
Osman Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”

Resumo: A preservação de traços da cultura medieval na arte nordestina é evidente. Importada e transplantada pelos conquistadores no início da colonização brasileira, essa cultura entranhou-se no comportamento, na produção e no pensamento do homem do Nordeste, favorecendo-se de seu longo isolamento nos rincões de uma geografia árida e de uma história ainda mais inóspita. Osman Lins enfatiza e discute a peculiaridade desta influência em suas obras, mostrando como a pobreza da experiência resulta numa riqueza de símbolos. O preciosismo de seus textos, permeados de medievalismo, revelam de maneira crítica e criativa as particularidades regionalistas da cultura resultante desta influência, enquanto reciclam, à maneira contemporânea, elementos do próprio período medieval. Pode-se dizer que Osman Lins realiza em suas narrativas um exercício de copista numa oficina pós-moderna de recriação de temas e de técnicas medievais, fazendo convergir para a página escrita elementos tão díspares quanto vitrais, tapeçarias, retábulos e iluminuras, através de técnicas retóricas como a *Ekphrasis* e a Hipotipose.

Palavras-chave: Osman Lins; “Retábulo de Santa Joana Carolina”; Gêneros medievais; *Ekphrasis*; Hipotipose.

Abstract: The preservation of traces of medieval culture in northeastern art is evident. Imported and transplanted by the conquerors at the beginning of Brazilian colonization, this culture became ingrained in the behavior, production and thoughts of people from the Northeast, taking advantage of their long isolation in the corners of an arid geography and an even more inhospitable history. Osman Lins emphasizes and discusses the peculiarity of this influence in his works, showing how the poverty of experience results in a wealth of symbols. The preciousness of his texts, permeated by this medievalism, critically and creatively reveal the regionalist particularities of the culture resulting from this influence, while recycling, in a contemporary way, elements from the medieval period itself. It can be said that Osman Lins performs in his narratives an exercise as a copyist in a post-modern workshop recreating medieval themes and techniques, making elements as diverse as stained glass, tapestries, altarpieces and illuminations converge onto the written page, through techniques rhetorics such as *Ekphrasis* and *Hypotiposis*.

Keywords: Osman Lins; “Retábulo de Santa Joana Carolina”; Medieval genres; *Ekphrasis*; *Hypotiposis*.

ILUMINANDO O RETÁBULO: COMPOSIÇÕES EKPHRÁSTICAS

Tenho, ignorante que sou, uma sensação de agraciado, certo de que nessa jovem triplamente iluminada - pelo sol da tarde, pelas chamas das velas, pelo meu êxtase -, ligando-me a ela, aposso-me de grandezas que não entenderei e que nem sequer adivinho. Arpoado em minhas profundezas pelo seu olhar, ofereço-me com a máxima candura.

Osman Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”

A obra de Osman Lins é eminentemente ornamental, sobretudo os três últimos livros de sua produção: *Nove, novena, Avalovara* e *a Rainha dos cárceres da Grécia*. Em *Nove, novena* encontramos alguns exemplos de reconstrução do estilo de antigos gêneros das artes plásticas que prosperaram na Europa medieval. Esta técnica se destaca sobretudo na narrativa “Retábulo de santa Joana Carolina”. Escrita em homenagem à avó paterna que o criou após o seu nascimento e a morte de sua mãe por ocasião do parto, a história traz o peso deste trauma advindo da biografia do autor: um biografema, pois, transfigurado por elementos estruturais diversos, com os quais ele ressignifica completamente a sua primeira tentativa de prestar um tributo à mulher no conto “A partida”, publicado na coletânea de sua juventude: *Os gestos*.

Enquanto em “A partida” o foco recai sobre o neto e seu dilema pessoal ao afastar-se de sua região natal, de sua casa, de sua família e sobretudo de sua avó idosa, em busca de novos horizontes; no “Retábulo” o foco migra para aquela mulher simples do povo, a avó deixada para trás, com a intenção de resgatar sua vida do nascimento à morte, a fim de consagrá-la poeticamente num texto que se constrói literalmente como um quadro. Esta confluência da palavra com a imagem caracteriza a narrativa em questão como portadora de um caráter eminentemente *ekphrástico*. Segundo James Heffernan em *Museu de palavras*, *ekphrasis* é a “representação verbal de uma representação visual”. Ao contrário do que ocorre com o processo mais comum de tradução intersemiótica - a passagem do texto escrito para o texto visual, como nas adaptações cinematográficas de obras literárias -, na *ekphrasis* traduz-se um texto visual num texto escrito.

Na sua leitura do *Laokoon*: sobre os limites da pintura e da poesia, W. J. T. Mitchell, observa a confusão que G. E. Lessing estabelece entre *genre* e *gender*. Em seu livro *Iconologia*: imagem, texto, ideologia, Mitchell rela-

ta as oposições que regulam o discurso do crítico alemão, concluindo que, para ele:

As pinturas, como as mulheres, são idealmente silenciosas, belas criaturas destinadas à gratificação do olhar, em contraste com a sublime eloquência da arte masculina da poesia. As pinturas estão confinadas à estreita esfera de exibição externa de seus corpos e do espaço que ornamentam, enquanto os poemas são livres para percorrer um reino infinito de ação e expressão potenciais, o domínio do tempo, do discurso e da história. (Mitchell, 1987, p. 110, tradução nossa)

Retomando Mitchell, Heffernan comenta que a *ekphrasis* poderia, sob este aspecto, ser considerada um modo de escrita no qual o discurso “masculino” responde confusamente a uma imagem tipicamente vista como “feminina”: uma imagem que excita tanto a “esperança *ekphrástica*” - o desejo de união - quanto o “medo *ekphrástico*” de ser silenciado, petrificado e até *emasculado* pelo efeito medusante do ornamento:

Profundamente ambivalente, a poesia *ekphrástica* celebra o poder da imagem mesmo quando tenta circunscrevê-la com a autoridade da palavra. O contraste é da ordem dos gêneros: a voz do discurso masculino tentando controlar a imagem feminina que, simultaneamente, seduz e ameaça; a pressão da narrativa masculina tentando anular o impacto obsessivo da beleza imobilizada no espaço. (Heffernan, 1993, p. 108, tradução nossa)

Umberto Eco, no item destinado ao estudo da *ekphrasis* no capítulo “Fazer ver”, de seu livro *Quase a mesma coisa*, comenta sobre o grande prestígio que o exercício gozava na Antiguidade, e menciona inclusive a importância deste exercício na preservação da memória de muitas obras desaparecidas. Exemplos insígnies são as *Imagines* de Filostrate e as *Descriptions* de Callistrate. Segundo ele, hoje não se pratica mais a *ekphrasis* como exercício retórico, mas como instrumento de atração da atenção menos para o dispositivo verbal do que para a imagem que se pretende evocar ao utilizar a técnica. As análises detalhadas de quadros feitas por críticos de arte, por exemplo, como a descrição da pintura *As meninas*, de Velázquez, por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* é um exemplo disto. O escritor oulipiano Georges Pérec, por sua vez, concebeu uma novela eminentemente *ek-*

phrástica - “A coleção particular” - praticamente composta pelas descrições que os especialistas fazem das obras de arte adquiridas por um rico (porém rude) protagonista, para os catálogos de leilões onde eram postas à venda. Embora essas obras, provavelmente, fossem todas imaginárias, o processo retórico é exemplarmente utilizado, constituindo um dos principais argumentos da intenção autoral: mostrar como o discurso pode silenciar e até invisibilizar a imagem tornada mercadoria, simulando “traduzi-la”. O comentário de John Berger explica o processo *ekphrástico* da crítica de arte de propaganda, voltada para o comércio das obras:

Na linguagem da pintura a óleo, essas vagas referências históricas, poéticas ou morais estão sempre presentes. O fato de serem imprecisas e, em última análise, sem significado é uma vantagem: não convém que sejam inteligíveis, pois devem ser simples reminiscências de lições culturais semiaprendidas. (Berger, 1972, p. 144)

Eco também distingue a retórica *ekphrasis* clássica, *evidente*, segundo ele - ou seja, que exigia ser reconhecida como tal -, da *ekphrasis oculta*, de utilização mais moderna, quando o autor não menciona que o texto nasce da descrição de uma obra das artes plásticas:

Se a *ekphrasis evidente* queria ser julgada como tradução verbal de uma obra visual já conhecida (ou que pretendia se tornar conhecida), a *ekphrasis oculta* apresenta-se como dispositivo verbal que quer evocar na mente de quem lê uma visão, o mais precisa possível. Basta pensar nas descrições proustianas dos quadros de Elstir, para ver como o autor, fingindo descrever a obra de um pintor imaginário, inspirava-se efetivamente na obra ou obras de pintores de seu tempo. (Eco, 2007, p. 246)

Nesta narrativa, Osman Lins evoca a *ekphrasis* clássica ao designá-la desde o título como um “retábulo”, ou seja, uma obra das artes plásticas, de arquitetura ou marcenaria, que serve de moldura a um painel pintado, ocupando a face interior de uma capela, em geral atrás do altar de uma igreja. Ao tornar evidente a referência, assume sua intenção com os prováveis efeitos pretendidos a partir do espaço narrativo: em primeiro lugar, contar de forma resumida a trajetória da personagem a ser canonizada, em doze quadros chamados “Mistérios” onde serão tratados seus supostos milagres - à semelhança do que acontece com as vidas dos santos ilustradas nos re-

tábulo religiosos; e em segundo, produzir uma história até certo ponto estática como as pinturas, onde as cenas podem ser “vistas” em seu aspecto descritivo, mais do que “lidas”, a fim de eternizar o conto numa aura de sacralidade. Para isto, ele também utiliza na construção do tempo narrativo da história a alusão aos doze signos do zodíaco, o que não só exerce a função de inserir um lado profano no processo da canonização pretendida ao evocar o tema pagão; como também estabelece o espaço de um ano, limitado, portanto, a doze meses, em consonância com os doze quadros do retábulo, para narrar a história. Além disso, a astrologia, enquanto uma antiga gama de práticas divinatórias baseada na interpretação das posições relativas dos corpos celestes e suas influências sobre o ser humano e seu *habitat*, transfere para o processo de sacralização desta mulher uma amplitude cósmica, mística, que ultrapassa a dimensão cultural da canonização católica dos santos.

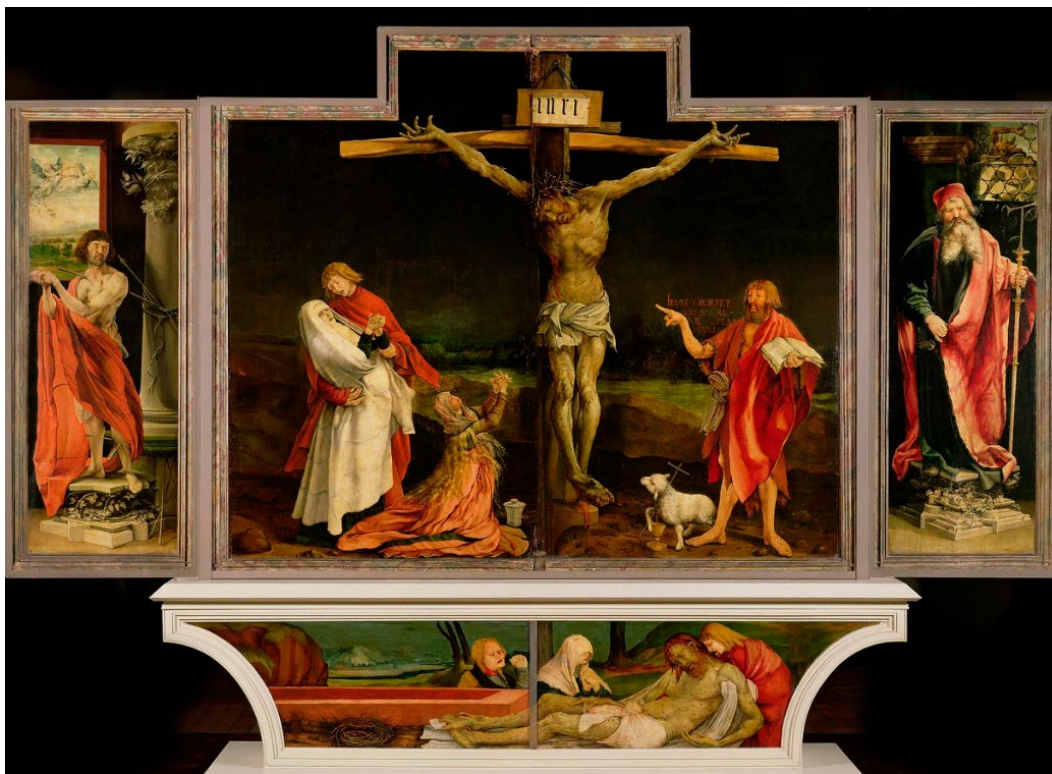


FIG. 1. MATTHIAS GRUNEWALD. RETÁBULO DE ISENHEIM

Apesar da evidência posta na objetividade do retábulo como referência para a construção da narrativa, Osman Lins não elabora uma *ekphrasis* perfeita por não identificar um retábulo específico como ponto de partida para a sua criação. Assim, entendemos que o conto é uma “representação verbal de uma representação visual”, como diz Heffernan, em termos do gênero plástico a ser imitado, claramente especificado, ainda que apenas

como a moldura do painel. Não se trata, portanto, de uma “tradução” literária de um qualquer conteúdo pictórico preexistente - como ocorreria numa *ekphrasis* clássica -, mas da criação de imagens originais que ocuparão os espaços deste suporte, o retábulo, em sua reconfiguração verbal. Isto, portanto, o aproximaria mais da *ekphrasis* oculta, segundo Umberto Eco, na qual se observa o desejo de provocar uma visão, o mais precisa possível, de cenas imaginadas ou lembradas, alusivas (ou não) a obras plásticas específicas não identificadas.

A plurivocidade dos narradores é muito curiosa nesta composição, pois estabelece uma ampla e generosa mundividência a respeito da hipótese central da história, que indaga - como caberia a um autêntico Advogado do Diabo - sobre a legitimidade da suposta santidade de Joana Carolina. Religiosa e laica, sagrada e profana, a mundividência que atravessa o conto inclui, assim, os depoimentos de familiares, amigos e inimigos (todos identificados por símbolos gráficos criados pelo autor), os quais testemunham, unanimemente, a respeito da singularidade daquele ser cuja imagem vai adquirindo contornos e se imprimindo no painel do retábulo à medida em que percorremos os doze quadros narrativos.

Estes, por sua vez, analisados individualmente um a um, recuperam a simbologia dos manuscritos iluminados ou iluminuras, produzidos principalmente nos conventos e abadias da Idade Média. A elaboração de iluminuras era um ofício refinado no contexto da arte do medievo, envolvendo um tipo de pintura decorativa com desenhos, arabescos, miniaturas e grafismos aplicada principalmente às letras capitulares e às margens dos códices de pergaminhos medievais. Supõe-se que o termo seja derivado de “iluminar” (do verbo latino *illuminare*), por alusão às cores vibrantes e ao uso de ouro e prata nos elementos decorativos, que se destacavam na página escrita. O estudo da pintura da Idade Média mostra que a iluminura precedeu muitos séculos a pintura de quadros. A essa indiscutível prioridade de tempo agregam-se ainda outras vantagens, como o número prodigioso de obras vindas à atualidade em excelente estado de conservação, além da variedade dos assuntos. Menos vigiado pelos teólogos, o iluminista medieval podia juntar aos temas religiosos tradicionais cenas familiares que se convertem em documentos valiosos para a história do mobiliário, trajes e costumes antigos, tornando esses pergaminhos um verdadeiro campo de experiências da pintura.

Na tentativa de sacralizar a pessoa de uma simples professora primária do interior do Nordeste, viúva com cinco filhos (um deles Teófanês, seu pai) - em meio a uma estrutura que mostra a quebra do vínculo entre

homem e natureza -, Osman Lins estabelece na página uma separação entre os “ornamentos” (lugar das revelações), e as “narrações” (lugar dos testemunhos). Os primeiros aparecem sob a forma de adivinhas, jogos de linguagem, poemas em prosa e poemas concretos, emoldurando o texto narrativo. Esta “guarnição” decorativa posta nas cercanias da história narrada evoca a estrutura das iluminuras medievais. Sua simbologia se inspira no mundo orgânico natural, como parte do ornamento - considerando as alusões aos elementos da natureza, água, fogo, terra, ar -, celebrando um humano em processo de extinção, que perde o contato com o meio ambiente e com suas origens, mas também com os valores da vida em sociedade: éticos, de afeto, solidariedade e justiça; passando a ser definido pelos imperativos de uma sociedade artificial, devotada à tecnologia, ao consumo e ao simulacro. Tendo como foco a possível busca de uma transcendência telúrica, fundamentada nos princípios de uma religiosidade pós-cristã, em consonância com o macrocosmo (o universo) e o microcosmo (a casa, a praça, a cidade, o campo), Osman Lins elabora um diálogo rico com a tradição antiga e medieval, convocando textos bíblicos e afins para redigir um texto poético, por assim dizer, “sagrado”.

Em seu livro *Poéticas em confronto*, Sandra Nitrini ressalta o domínio do código das artes visuais nas descrições ornamentais de Osman Lins, mostrando como o “Retábulo de Santa Joana Carolina” apresenta-se “dividido em duas partes”:

A primeira, caracterizada pela ausência de elementos que remetem à enunciação, pela apresentação sob forma tipográfica diferente (Mistérios VII e IX), pelo modelo discursivo da adivinha (Mistérios VI e XI) e pela predominância de lexemas nominais que se referem à natureza e a atividades técnicas, corresponde aos ornatos, elementos fundamentais da poética osmaniana. A segunda, emitida por um, dois ou vários eu narradores, encerra no seu interior uma verdadeira micronarrativa, correlacionada com uma fatia da vida de Joana Carolina. Sua organização discursiva interna funda-se, em geral, no jogo entre dois tipos de enunciados: os estáticos, com o verbo no presente, constituindo uma espécie de quadro figurativo; os dinâmicos, remetendo a acontecimentos que transcendem o quadro, situados anterior ou posteriormente aos nele fixados. (Nitrini, 1987, p. 104)

Além de visualmente instalada no espaço do “Retábulo”, a narrativa osmaniana, ao pretender recontar a vida de uma santa, também evoca um gênero literário praticado pela Igreja Católica: a Hagiografia. Basicamente, uma hagiografia é a biografia de um santo. A diferença é que, em vez de simplesmente descrever a história das vidas dos biografados, o grande intuito destas narrativas surgidas na Idade Média era enaltecer suas virtudes aos fiéis, tendo em vista a grande influência da religião — sobretudo o catolicismo — no cotidiano das pessoas naquele período. Suas vidas deveriam servir de modelo a quem almejasse a salvação divina, de acordo com o pensamento religioso medieval. Nas hagiografias, o santo é o herói que tem sua força medida pela sua capacidade de transmutação da realidade e de comunicação com o mundo sobrenatural (com o divino). De caráter exemplar, indica o caminho da virtude, ilustrando o modelo a ser seguido. Há, portanto, uma grande diferença entre uma obra hagiográfica e uma obra histórica ou biográfica. Numa obra hagiográfica, especialmente na medieval, não se pode procurar uma história completa da pessoa segundo os moldes de uma biografia moderna. O hagiógrafo medieval não estava interessado em fornecer a história da pessoa com o máximo de informações detalhadas, mas de selecionar os aspectos desta vida que poderiam se constituir num modelo de santidade aos fiéis.

Daí se entende, na construção desta história, a seleção de eventos específicos e pontuais na longa vida de Joana Carolina, a fim de compor os doze quadros exemplares contendo os Mistérios: 1. O milagre do nascimento de Joana, filha abençoada de Totônia, cuja natureza se destaca do caráter maligno do pai, herdado pelos irmãos: Suzana, atacada pela luxúria; João Sebastião, pela soberba; Filomena, pela avareza; e Lucina, pela ira; 2. O milagre da Caixa de Almas, no qual Joana, aos 11 anos, enfrenta escorpiões; 3. O milagre da cura de Joana, adolescente, e seu encontro na procissão com o futuro marido Jerônimo José; 4. O milagre do enfrentamento da primeira doença, as bexigas, que acomete a família e leva a primeira filha Maria do Carmo; 5. O milagre de Joana como amparo de sua mãe na vida adulta, e a dor da morte do marido; 6. O milagre da resistência, integridade e dignidade da viúva Joana frente ao seu perverso patrão e a todas as dificuldades por ele impostas; 7. O milagre da sobrevivência de Joana sozinha com seus filhos, como professora da escolinha do Engenho Serra Grande; 8. O milagre da concessão, pelo patrão cruel, do carro de bois para levar o corpo de Totônia ao cemitério, graças à autoridade de Joana; 9. O milagre da intercessão de Joana em defesa do casal de jovens apaixonados; 10. O milagre do salvamento do filho de Floripes, a dona do Engenho Queimadas, por Joana,

já idosa, que serrou as pernas do banco em que ele dormia, fazendo-o escapar de uma bala perdida; 11. O milagre da extrema-unção de Joana, quando o padre tem a visão de uma chama em seu rosto; 12. O milagre do cortejo fúnebre de Joana, para o qual convergem sequências de enumerações de nomes e sobrenomes diversos, destacando-se os que se originam dos nomes de árvores e flores, numa procissão panteísta, ecopoética, que desfaz a separação do lugar das revelações do lugar dos testemunhos, unindo-os num mesmo texto.

A MARGINALIA

Pela única vez em toda sua vida, ergueu o punho, um punho incrivelmente frágil, numa revolta breve contra aquelas estradas cento e oitenta vezes percorridas. “Sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno. Parece sentença escrita num livro”. Ergueu a mão espalmada e passou-a diante da paisagem, com o mesmo gesto que fazia ao quadro-negro, apagando o que já fora ensinado e aprendido.

Osman Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”

A possível inspiração *ekphrástica* no modelo dos manuscritos medievais fica mais clara no ornamento do “Nono Mistério”, cujo caráter especular (em *mise en abyme*) duplica a estrutura espacial pensada para os doze quadros do *Retábulo*. Através de um curioso arranjo verticalizado das palavras escritas em letras maiúsculas, ao lado de pequeno texto dissertativo, em tipologias diferentes daquela usada no texto narrativo, a fim de demarcar bem os espaços e suas funções, Osman Lins simula (com palavras) o efeito decorativo que as iluminuras tradicionalmente exerciam às margens do texto manuscrito na Idade Média. Além da beleza da montagem em si, observa-se a clara separação entre os parágrafos-molduras e os parágrafos-motivos.



FIG. 2. FÓLIO DA BIBLIOTECA DOS JERÔNIMOS, CUJAS ILUMINURAS RESSALTAM O PAPEL DOS ESCRIBAS.

NONO MISTÉRIO

P A L A V	Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do
R A C A P	nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais
I T U L A	sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o
R P A L I	aparecimento do universo; mas quando a consciência do
M P S E S	homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou,
T O C A L	ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou re-
I G R A F	flexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito,
I A H I E	o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente en-
R Ó G L I	quanto não nomeada: então, investe-se da palavra que a
F O P L U	ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente estabi-
M A C Ó D	lidade. Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome
I C E L I	gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo. Assim, gêmea
V R O P E	inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece,
R C A M I	é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutua-
N H O A L	ção que a circunda e salvando o expresso das transforma-
F A B E T	ções que acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto de
O P A P E	um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, enquanto
L P E D R	subsistir o nome que os designou (Byblos, Carthago, Su-
A E S T I	méria), a palavra, sendo o espírito do que — ainda que
L E T E I	só imaginariamente — existe, permanece ainda, por incor-
L U M I N	ruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo
U R A E S	transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua
C R I T A	original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: et-la.

⊕ Nós dois de braços dados, as caras entrançadas, parecemos olhar, ao mesmo tempo, um para o outro e os dois para a frente. As nossas costas, de flanco, os pescoços cruzados, uma cauda para a esquerda e outra para a direita, brancas, largas, arrastando no chão felto vestidos de noiva, nossos dois cavalos. Brilhando sobre nós, duas estrelas, grandes e rubras. Δ Uma sobre a cabeça de Miguel; parece uma rosa. ○ Outra sobre a cabeça

FIG. 3. PÁGINA DO "NONO MISTÉRIO" DO "RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA", DO LIVRO NOVE, NOVENA, DE OSMAN LINS

Reforçando a intenção autoral, o próprio conteúdo do texto reflete, de maneira icônica e metalinguística, sobre o processo utilizado. O tema da ilustração verbal, à semelhança do que acontecia com as iluminuras, remete ao tema do texto sério; incluindo, porém, uma interpretação livre, poética, lúdica. As palavras sobrepostas no texto-moldura são reveladoras da autorreferencialidade da proposta, remetendo todas a um mesmo repertório: “palavra, capitula, palimpsesto, caligrafia, hieróglifo, pluma, códice, livro, pergaminho, alfabeto, papel, pedra, estilete, iluminura, escrita”. A separação visualmente demarcada, na página, entre o texto que narra a história e o texto que a ornamenta, parece conferir a este último, como dissemos, o caráter de cercadura ou caixilho. Ora, uma tal construção não é invenção de Osman Lins, mas encontra seu modelo explícito nas iluminuras que envolvem o texto oficial dos manuscritos com desenhos coloridos, de aspecto decorativo. A circunstância de se colocar à margem do texto escrito, porém, aliada às características peculiares de que tais ilustrações se revestem, tornam essas molduras muito mais interessantes e significativas do que a princípio podem parecer.

Na verdade, manuscrito e iluminura - texto e imagem - travam uma batalha ferrenha no corpo da obra medieval. Relegada a uma posição marginal, colocada nas bordas da escritura, a imagem não parece conformada com a função meramente decorativa que lhe tentam atribuir. Por isso, quando a página do manuscrito deixou de ser um discurso linear direto, tornando-se uma matriz de signos visuais, o lugar da margem, antes reservado apenas à anotação e à suplementação, passou a ser também um espaço reservado à discordância e à justaposição de ideias: em outras palavras, ao que os escolásticos chamavam de *disputatio* (Camille, 1992, p. 21).

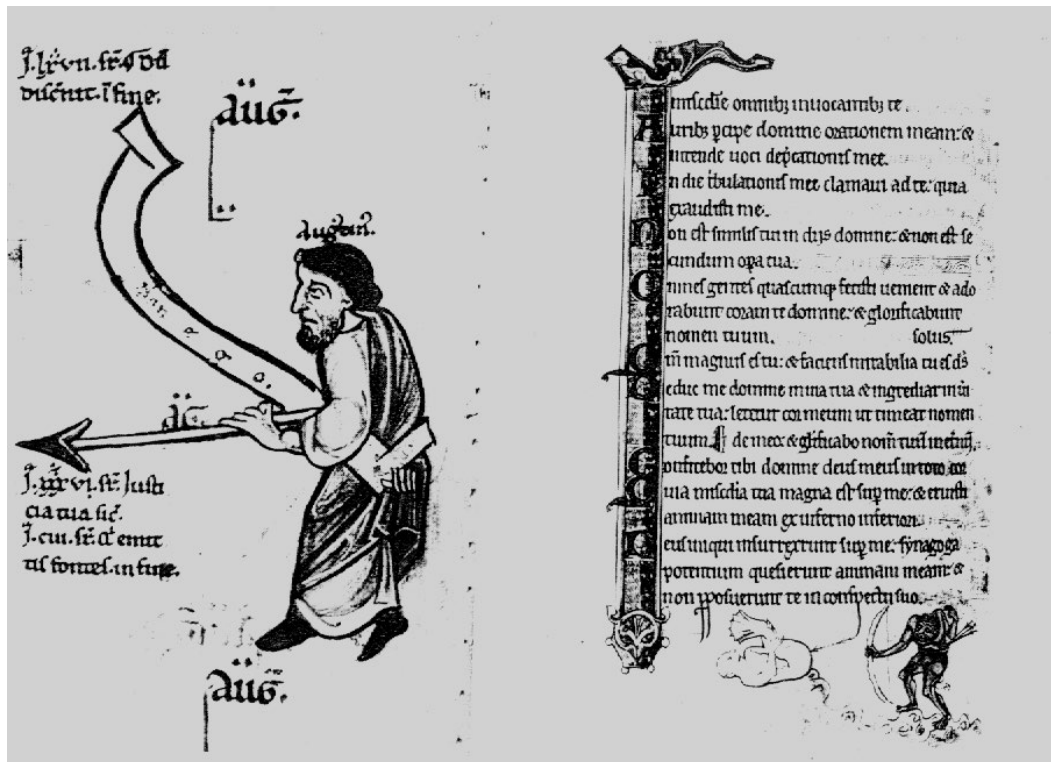


FIG. 4. GLOSSÁRIO DOS SALMOS, DE PETER LOMBARD. A ILUSTRAÇÃO REPRESENTA SANTO AGOSTINHO DISCORDANDO DO TEXTO. FIG.



5. O SALTÉRIO DE RUTLAND. A ILUSTRAÇÃO MOSTRA A INTERVENÇÃO DA PALAVRA NO "CORPO" DA IMAGEM.

É o que acontece nestes exemplos de manuscritos do século XIII, que apresentam o tipo de abordagem mencionado. No primeiro, uma página do *Glossário dos Salmos*, de Peter Lombard, a figura de Santo Agostinho aparece apontando uma seta para o comentário onde seu nome é citado,

enquanto segura um pergaminho já meio desenrolado onde se lê: “non ego”, como se afirmasse: “Eu não disse isso”. Em outro livro de Salmos da mesma época, *O Saltério de Rutland*, ocorre o contrário. Se, no primeiro exemplo, a imagem fala *contra* o texto, no segundo, o texto parece responder de volta, no modo como a letra *p* da palavra latina *conspectu* (“ver ou penetrar visualmente”) penetra no ânus de um homem-peixe, confundindo-se com a seta lançada por um arqueiro no desenho à margem. Para Michael Camille, provavelmente o artista que ilustrou essa página terá feito esta brincadeira de modo a “sugerir ao escriba o que ele poderia fazer com a sua pena”.

Este antagonismo ou incompatibilidade entre o texto e a imagem deve-se, segundo Camille, a importantes mudanças ocorridas na produção do manuscrito. Enquanto no século XI o escritor e o iluminador de um texto eram a mesma pessoa, a partir do século XII essas atividades foram se especializando progressivamente, entre indivíduos ou grupos diferentes. Cabia ao iluminador seguir o escritor, um procedimento que relegava sua atividade a uma posição secundária, mas que, por outro lado, dava-lhe a chance de contradizer ou questionar a autoridade da palavra.

Para entendermos a relação entre texto e imagem nos manuscritos medievais, porém, é preciso voltar à ideia do carnaval. Diz Bakhtin em seu estudo, que os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas, a oficial e a carnavalesca; e de dois aspectos do mundo, um piedoso e sério e o outro cômico. O homem da Idade Média era perfeitamente capaz de conciliar a assistência piedosa à missa e a paródia ao culto oficial na praça pública:

Esses dois aspectos, portanto, coexistiam na sua consciência, e isso se reflete claramente nas páginas dos manuscritos dos séculos XIII e XIV, por exemplo, nas lendas que narram a vida dos santos. Na mesma página, encontram-se lado a lado iluminuras piedosas e austeras, ilustrando o texto, e toda uma série de desenhos quiméricos (misturas fantásticas de formas humanas, animais e vegetais) de inspiração livre, isto é, sem relação com o texto, diabretes cômicos, acrobatas realizando malabarismos, figuras mascaradas, enfim, imagens puramente grotescas. (Bakhtin, 1987, p. 83, grifos nossos)

No caso da narrativa osmaniana, o papel das margens ou dos ornamentos parece ser menos o de contestar o texto do que reforçar, numa dimensão a-histórica, lírica e sensorial, quicá *feminina*, a percepção da in-

fluência abrangente, abraçada pela natureza e pela cultura nordestina, da santidade de Joana Carolina em sua posição emblemática de mulher, mãe e mestra num contexto de grande adversidade.

FIGURAS RETÓRICAS: LABORATÓRIO DE TROPOS

A superfície da página, assim como a consciência do homem da Idade Média, englobava os dois aspectos da vida e do mundo. No entanto, como enfatiza Bakhtin, “mesmo nas artes decorativas da Idade Média, uma fronteira interna clara delimita os dois aspectos: mesmo existindo paralelamente, eles não se confundem, não se misturam”. Copiando este processo, Osman Lins elabora uma página complexa e divertida que ora alude à composição dos manuscritos, ora tenta transcriar com palavras os efeitos paródicos, satíricos e críticos das imagens na dita marginalia dos textos medievais.

Quando os parágrafos ornamentais ou molduras são assinalados por impressão tipográfica diferente obtém-se um efeito visual mais acentuado, mais decorativo, como é o caso do Nono e do Sétimo Mistérios do “Retábulo”. Mas há parágrafos ornamentais que se estruturam como adivinhas, e funcionam como figuras metafóricas ou metonímicas. A exemplo do fogo, descrito metaforicamente como um animal selvagem:

O que é, o que é? Leão de invisíveis dentes, de dente é feito e morde pela juba, pela cauda, pelo corpo inteiro. Não faz sombra no chão; e as sombras fogem se ele está presente, embora sejam, de tudo o que existe, a só coisa que poupam sua ira e sua fome. A pele, mais quente que a dos ursos e camelos, e mesmo que a dos outros leões, aquece-nos de longe. Ao contrário dos outros animais, pode nascer sem pai, sem mãe: é filho, às vezes, de dois pedernais. Ainda que devore tudo, nada recusando a seus molares, caninos e incisivos, simboliza a vida. Domestícável se aprisionado, é irresistível quando solto e em bandos. nada o enfurece mais que o vento. (Lins, 1987, p. 129)

Ou da água, descrita metonimicamente como os seres que a habitam ou que dela são feitos:

A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza. Pode ser um bicho, peixe imenso, que tragou escuridões e abismos, com to-

das as conchas, anêmonas, delfins, baleias e tesouros naufragados. Desejaria ter, talvez, a definição das pedras; e nunca se define. Existem os ciclones, as trombas marinhas. E também as nuvens, frutos que, maduros, tombam em chuvas. O peixe as absorve e cresce. Então este peixe, verde e ramal, de prata e sal, dele próprio se nutre? Bebe a sua própria sede? Come sua fome? Nada em si mesmo? Não saberemos jamais sobre esse ente fugidio, lustral, obscuro, claro e avassalador. Tenho-o nos meus olhos, dentro das pupilas. Não sei, portanto, se o vejo; se é ele que se vê. (Lins, 1987, p. 96)

Tais descrições assemelham-se, em termos composicionais e temáticos, aos quadros de Giuseppe Arcimboldo, como os correspondentes *Fogo* (Fig. 6) e *Água* (Fig. 7), também concebidos como figuras retóricas, como diz Roland Barthes:

A retórica e suas figuras: desta maneira o Ocidente, durante mais de dois mil anos, meditou sobre a linguagem, surpreendendo-se sempre com o fato de haver, nas línguas, transferências de sentidos (metáboles), e com o fato destas poderem ser codificadas a ponto de serem classificadas e nomeadas. À sua maneira, Arcimboldo é um retórico: através de suas cabeças, lança no discurso da imagem um grande número de figuras da retórica: a tela se transforma em um verdadeiro laboratório de tropos. (Barthes, 1990, p. 123)



FIG. 6. *Fogo*, DE GIUSEPPE ARCIMBOLDI;



FIG. 7. ÁGUA, DE GIUSEPPE ARCIMBOLDO

Não sabemos até que ponto Osman Lins conheceu realmente as obras de Arcimboldo, mas é um fato que as suas descrições ornamentais muitas vezes assumem um caráter *ekphrástico* oculto, na acepção de Umberto Eco, como se procurassem aprisionar as imagens compósitas do pintor numa articulação linguística semelhante, capaz de produzir o mesmo impacto visual. Tal relação, contudo, se estabelece no plano da citação implícita e da homenagem, não havendo em nenhum momento uma referên-

cia direta ao pintor ou qualquer alusão explícita aos seus quadros, como aconteceria no caso de uma *ekphrasis* clássica. Na verdade, as criações linguísticas osmanianas não competem com a imagem plástica; elas buscam inspiração na pintura, no desenho e na geometria com o propósito de atingir uma plenitude expressiva textual essencialmente literária. A especularidade ou reversibilidade de ambas, porém, é inegável na página, onde o verbal remete ao visual e vice-versa.

Barthes (1990, p. 127) comenta que fabricar imagens reversíveis foi uma moda no período barroco: invertido, o quadro arcimboldesco do papa transforma-se em bode, por exemplo. Em retórica, esta figura chama-se *palíndromo*. Ora, o palíndromo *Sator Arepo Tenet Opera Rotas* é exatamente a construção linguística central na composição do grande romance *Avalovara*, que Osman Lins escreveu logo após seus exercícios narrativos experimentais, postos nos contos de *Nove, novena*. Barthes afirma que Arcimboldo não elabora palíndromos verdadeiros, porque as imagens revertidas nunca apontam para o Mesmo, mas para um Outro. Assim como nos palíndromos arcimboldescos, a literatura de Osman Lins também é construída sobre o princípio especular da inversão, garantindo possibilidades de leituras em várias direções. No entanto, a especularidade não comparece para afirmar que “tudo é sempre idêntico”, mas para concluir que “tudo pode tomar um sentido contrário”, isto é, tudo tem sempre um sentido, qualquer que seja o tipo de leitura, porém este sentido nunca poderá se afirmar como uma verdade única e imutável. Trata-se, por isso, de um efeito mais precisamente *enantiomorfo*, ou seja, criado a partir da simetria de dois objetos que não podem se sobrepor. Um exemplo simples de enantiomorfismo é a imagem de um objeto formada no espelho, ou a imagem invertida de um objeto na câmera escura da fotografia.

HIPOTIPOSES: INVENTÁRIOS DE COISAS

Joana, a professora, me afasta com a régua e a palmatória na mão, fazendo com os dois instrumentos uma espécie de compasso aberto; a outra protege os cinco filhos. Vinha, de dentro dela, uma serenidade como a que descobrimos nas imagens de santo, as mais grosseiras. ... Acabei achando que ela foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério.

Osman Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”

A busca por efeitos de atemporalidade é uma característica marcante na segunda fase da produção osmaniana, produzida através de um jogo narrativo que trata as histórias como já acontecidas, como imagens impressas em pergaminhos, tapeçarias ou vitrais eternizados no tempo da duração. Ao simular traduzir uma imagem ou um quadro, estas construções se assemelham ao que poderíamos chamar de “*ekphrasis* do invisível”, ou mais especificamente, a *hipotiposes*, uma vez que o efeito de plasticidade não se vincula a representações pré-existentes das artes visuais. Segundo Eco:

A hipotipose é o efeito retórico através do qual as palavras podem, justamente, tornar evidentes fenômenos visuais. Infelizmente, todas as definições da hipotipose são circulares, ou seja, definem como hipotipose aquela figura mediante a qual se apresentam ou se evocam experiências visuais através de procedimentos verbais (e isso em toda a tradição retórica). Existem hipotiposes por *denotação* (como quando se afirma que entre um lugar e outro há vinte quilômetros de distância), por *descrição detalhada* (como quando se diz de uma praça que tem uma igreja à direita e um palácio à esquerda, embora a técnica possa adquirir estágios de extrema minúcia e refinamento), por *listagem* (a exemplo do catálogo realmente bulímico dos objetos contidos na cozinha de Leopold Bloom no penúltimo capítulo do *Ulisses*), por *acúmulo de eventos ou de personagens*, que fazem nascer a visão do espaço onde tais coisas acontecem (excelentes exemplos podem ser encontrados em Rabelais). (Eco, 2007, p. 232)

Ao serem observadas, tais construções verbais produzem menos enunciados dinâmicos do que estáticos, como se o observador/narrador não pertencesse ao quadro e apenas pudesse emitir comentários baseados na memória das pessoas e eventos nelas retratados. Entretanto, todos os narradores são, de fato, personagens importantes das doze narrativas, participando ativamente, em algum momento, dos eventos descritos. Suas narrações, porém, acontecem através de articulações temporais como *analepses*, *prolepses*, *flashbacks* e *flashforwards*, que quebram a linearidade da narrativa realista sequencial produzindo uma impressão de inércia, de serenidade. Assim, a descrição das cenas migra do gerúndio para o participio e vice-versa, como se os envolvidos estivessem simultaneamente dentro e fora, perto e longe dos eventos narrados, ou como se fossem ora partícipes,

ora meros observadores dos quadros que se descortinam a partir de seus discursos.

Consideremos o trecho do “Sétimo Mistério” que narra as vicissitudes de Joana Carolina durante os “sete anos, sete meses e sete dias” em que viveu no Engenho Serra Grande com suas crianças, até o dia em que pode, afinal, partir para uma realidade menos sacrificada. A narração em primeira pessoa cabe à filha Laura, identificada por um símbolo:

Éramos sete correndo para nossa avó Totônia, aos berros, quando ela apontava, de chale, bata, saia comprida, pé firme, o falar descansado, como se viesse de perto e não de longe. Chegaria, uma vez, para adoecer e morrer com poucos dias, quando ainda vagava pela casa o cheiro das comidas que mamãe fizera para alegrar a sua vinda. Nesse tempo, éramos apenas eu, Téo e mamãe. Nô e Álvaro tinham ido embora, haviam conseguido emprego numa loja, começavam a vida; Maria do Carmo, Carminha, irmã querida, minha companhia verdadeira, porque mulher, morrera naquela doença cujo nome não soubemos. Nela é que mamãe está aplicando o clíster, com a bexiga de boi na extremidade do canudo de carrapateira. Assemelha-se, minha irmãzinha, a um grotesco soprador de vidro. Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téo não aparecem. Mas estavam aí, amontoados conosco nessa peça, todos queimando de febre. (Lins, 1987, p. 110)

A complexidade desta narração é notória. Num mesmo parágrafo, vários momentos se entrelaçam num ir e vir que exige do leitor uma constante atividade de busca dos fios das histórias que se rompem e voltam a se ligar ao longo de uma espiral temporal. O que se conta no presente é o episódio de uma febre que acomete todos os filhos de Joana, levando à morte da caçula, a segunda Maria do Carmo. Laura, que não é nomeada como narradora embora exerça este papel, se identifica para o leitor com o distanciamento de alguém diante de uma fotografia: “Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téo não aparecem. Mas estavam aí...”. Não aparecem onde? No recorte da cena que Laura observa, de dentro e de fora, de perto e de longe: a de sua mãe aplicando um clíster em sua irmã. Uma cena da qual as presenças dos irmãos escapam, resvalando para fora das molduras, mas sendo recuperadas pelo seu testemunho.

“Nesse tempo, éramos apenas eu, Téo e mamãe. Nô e Álvaro tinham ido embora”. A qual tempo Laura se refere agora? A um tempo futuro,

distante da cena da doença, o tempo da morte de sua avó Totônia, quando os filhos mais velhos haviam partido e a filha Carminha estava morta. Trata-se de um *flashforward* em que os dois episódios distantes estabelecem uma espécie de *enjambement* próprio da poesia, ou seja, o encavalamento de uma unidade sintática que, rompida entre duas estrofes distintas, recupera sua unidade semântica na leitura. A unidade seria a cena do acampamento onde os cinco doentinhos ardem em febre, embora na descrição apareçam apenas as duas meninas, contaminada que está a narrativa pelas ausências antecipadas de Nô e Álvaro, vindas do futuro. Mas a complexidade do quadro não para por aí. Há um *flashback* sobre a referência à visita que levou à morte da avó, no qual se assiste a uma projeção rápida e feliz de crianças e animais correndo animadamente em direção à Totônia - tal como um refrão poético de risos, cheiros e sabores associados às suas frequentes chegadas ao Engenho ao longo dos anos.

Toda a narrativa deste mistério se constrói mediante esses estratagemas próprios do funcionamento natural das lembranças, sempre fragmentadas e superpostas, em que cenas aterradoras são contrabalançadas com curtos períodos de intenso prazer ligados a livramentos, pequenos alívios, cores e sabores, para se concluir com o resumo de Laura: “Tive saudade desses precários momentos. Avareza ou zelo da memória que, mesmo na adversidade, guarda em seus alforjes todo grão de bonança” (Lins, 1987, p. 112).

A impressão de que estamos diante de quadros estáticos ou verdadeiras pinturas se acentua em certas passagens, como no “Oitavo Mistério”, que narra a morte de Totônia, mãe de Joana Carolina, a partir da voz em primeira pessoa da mulher negra sem nome que acompanha a protagonista ao longo de toda sua vida, e que também é identificada por um símbolo:

Totônia deitada, pálpebras descidas, as mãos sobre o lençol. A cabeça do Touro, com suas aspas recurvas, ocupa quase todo o quadrado da janela. Conduzindo uma bacia de estanho, inclino-me para a doente. Ao pé da cama (as três formando uma espécie de cruz florenciada) Lucina de joelhos, vestida de branco, Suzana às suas costas, de azul, com os punhos levantados e, no reverso do grupo, também ajoelhada, Filomena, de quem só os braços abertos, com as fofas mangas vermelhas, são visíveis. À esquerda, Joana Carolina, prostrada, toca o soalho com a fronte e as palmas das mãos. Pela porta aberta, Laura espreita-nos. Através das paredes, brilhando sobre o campo, o dia claro de maio e ondulações de terra, sobrele-

vadas por grandes pássaros brancos, as amáveis cabeças guarnecidas com um chifre, a claridade pesando em suas asas. (Lins, 1987, p. 113)

Sobrepõe a imagem do velório uma figura: uma “cruz florenciada” construída com os corpos e vestes coloridas das filhas Lucina, Suzana, Filomena e Joana, capturadas imóveis como em uma pintura ou fotografia. Também conhecida como cruz de Florença ou cruz de Malta é um símbolo que tem uma longa história e uma variedade de significados em diferentes contextos. Com raízes na época das Cruzadas, uma série de campanhas militares cristãs empreendidas pelos cavaleiros templários entre os séculos XI e XIII, com o objetivo principal de recuperar a Terra Santa do controle muçulmano⁰¹, a cruz, pertencente à Ordem dos Hospitalários de São João de Jerusalém, é uma “cruz paté”, que tem extremidades semelhantes a pontas de lança ou folhas, com braços iguais e em proporções equilibradas. As extremidades dos braços podem ser lisas ou possuir pequenos ornamentos, como a flor de lis. Muitas vezes, é representada em vermelho sobre um fundo branco, mas também pode ser encontrada em outras cores e variações de *design*.

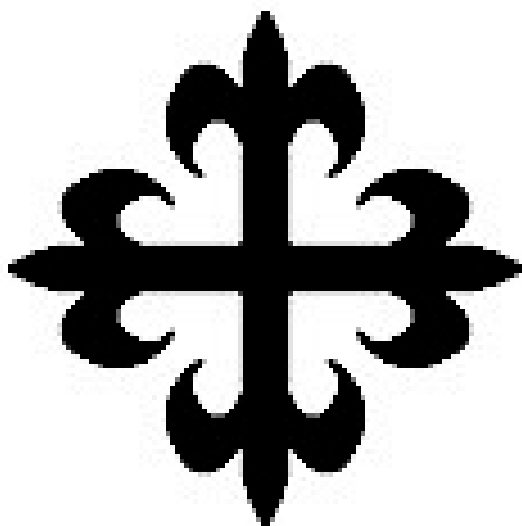


FIG. 8. CRUZ FLORENCIADA;

01 Apesar dessa referência à cruz florenciada dos Cruzados, é curiosa a posição em que Joana Carolina é capturada na cena, ajoelhada e com as mãos e a fronte tocando o solo, algo que remete flagrantemente à posição que os muçulmanos assumem em suas orações, como símbolo de reverência e submissão a Alá.



FIG. 9. *MELANCOLIA I*, GRAVURA DE ALBRECHT DÜRER (1514). HÁ SUGESTÕES DE QUE ESTE TRABALHO FOI INFLUENCIADO PELO TRATADO *DE OCCULTA PHILOSOPHIA*, DE HEIRICH CORNELIUS AGRIPPA, POPULAR ENTRE OS HUMANISTAS DO RENASCIMENTO. NA OBRA, O AUTOR CLASSIFICA O QUE CHAMA DE "INSPIRAÇÕES MELANCÓLICAS" E AS RELACIONA COM O TRABALHO ARTÍSTICO. ENTRE ELAS VÊ-SE, ALÉM DO COMPASSO E OUTROS SÍMBOLOS, UM QUADRADO MÁGICO, MOTIVO USADO POR OSMAN LINS NA COMPOSIÇÃO DE SEU ROMANCE *ÁVALOVARA*.

Assim, além das alusões sagradas tradicionalmente cristãs evocadas por intermédio de uma espacialidade buscada aos gêneros representativos da Igreja Católica utilizados no conto, como retábulos, hagiografias e iluminuras; e da sugestão profana e contraditória, astrológica e panteísta, da temporalidade zodiacal da história, há ainda fortes indícios de uma intervenção esotérica no processo de sacralização de Joana Carolina por Osman Lins, muito evidente nesta citação explícita à "cruz florenciada" - conferindo, mais uma vez, um caráter *ekphrástico* a esta descrição. Tal simbologia, porém, aparece outras vezes na mesma narrativa, diluída

em objetos como, por exemplo, o "compasso" que Joana performatiza com a régua e a palmatória escolares empunhadas numa de suas mãos e brami-das contra o dono do Engenho - figura do opressor identificada no alfabeto retórico do autor pela imagem de um tridente diabólico. Encena-se, ali, uma verdadeira batalha entre o bem e o mal; entre a frágil mulher, porém destemida guerreira, armada com seus instrumentos de trabalho pela educação e defesa das crianças; e o covarde e monstruoso agressor, o patrão e senhor do Engenho, movido pela cupidez lúbrica e pelo embotamento espiritual, que aparece armado com um poder patriarcal abusivo que lhe confere a sua posição privilegiada naquele espaço, naquele tempo.

O compasso é um instrumento de desenho que faz arcos de circunferência e também serve para tomar e transferir medidas. É o símbolo do espírito, do pensamento nas diversas formas de raciocínio, e também do círculo (o relativo) dependente do ponto inicial (o absoluto). Os círculos traçados com o compasso representam as lojas na simbologia maçônica. Portanto, o símbolo mais básico alcançado pelo compasso é o círculo com um ponto no centro, que representa o sol -  - e que aparece em destaque nas narrativas osmanianas (constituindo, inclusive, o título de uma delas no livro *Nove, novena*: "O ponto no círculo"). No "Retábulo", esta figura se faz presente identificando justamente a personagem narradora Totônia, mãe de Joana Carolina, no início dos parágrafos que demarcam as suas falas; e em *Avalovara* ela reaparece para designar uma das protagonistas da história: a mulher sem nome.

Na descrição acima, o homem tirano é evocado pela "cabeça do Touro"⁰², com suas aspas recurvas", que "ocupa quase todo o quadrado da janela". Os chifres do animal pertencente ao patrão - cujo ataque foi responsável pelo derrame cerebral que matou Totônia neste episódio - são traduzidos no texto, literal e iconicamente, como sinais de pontuação, como as aspas

02 Numa alusão ao mês de Abril em que se passa a narrativa, o Touro em questão também remete ao horóscopo e à simbologia do Minotauro, que representa o indivíduo consumido por desejos e conflitos entre os lados humano e bestial. O monstro precisava ser preso e o rei mandou Dédalo construir o labirinto: um palácio complicado na Ilha de Creta, a fim de que não fosse invadido, e também um mosaico desenhado no chão onde se dançava em honra dos deuses da fertilidade. Até hoje, ambos existem em Creta. Então, o Minotauro, preso no labirinto, exigia carne humana de jovens atenienses para comer de nove em nove anos, representando o homem obcecado por um apetite animal, devorador e insaciável.

que assinalam uma "citação" no contexto. Ele, o assassino sombrio (não o animal, mas o seu dono a quem remete o touro aspeado), comparece à cena bloqueando a entrada do sol pela janela. Na outra extremidade, lembrando a posição do enigmático personagem ao fundo do quadro *As meninas*, de Velázquez, comparece a neta Laura, ainda criança, espreitando por uma porta aberta como uma promessa de luz na escuridão.

A SAGRAÇÃO TELÚRICA

Que morresse depois... e iria haver tempo para palavras como essa.
/O amanhã, o amanhã, outro amanhã./ Todos os nossos ontens
iluminaram para os tolos/A estrada da empoeirada morte./Fora!
apaga-te, candeia transitória!/A vida é vulto errante, é um pobre
ator/Que se exhibe por uma hora no palco,/e não mais se ouve. É
uma história/Contada por um idiota, cheia de som e fúria,/ Sem
sentido algum.⁰³

Shakespeare. *Macbeth*, Ato 5, Cena 5

Como vimos, este é, afinal, o efeito alcançado por Osman Lins em seus experimentos com a forma ou o espaço verbal, que procuram conscientizar o leitor de um duplo nível de apreensão de uma obra de arte, seja ela literária ou plástica: a percepção de um sentido sugerido ou imposto pelo código e por suas normas, e a percepção de um sentido construído pelo sujeito, a partir de seu acréscimo ao trabalho do artista, que, por sua vez, nunca cessa de se recompor enquanto se revela capaz de contribuir para a formação do próprio observador.

⁰³ “She should have died hereafter./There would have been a time for such a word./Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow/Creeps in this petty pace from day to day/To the last syllable of recorded time./And all our yesterdays have lighted fools/The way to dusty death. Out, out, brief candle./Life’s but a walking shadow, a poor player/That struts and frets his hour upon the stage,/And then is heard no more. It is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing.” (Shakespeare. *Macbeth*, Act 5, Scene 5)

Ao discutir a categoria da ambientação espacial em sua tese de doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, escrita ao mesmo tempo em que redigia o romance *Avalovara*, Osman Lins oferece uma lúcida explicação sobre a sua intenção com a referencialidade medieval e *ekphrástica* em sua obra:

A visão não perspectívica, 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. 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)

Assim como em *Avalovara* o plano da narrativa se confunde com o plano da representação plástica de um tapete ornamental que alude ao Paraíso (do *Gênesis* e da *Divina Comédia* de Dante Alighieri), também no “Retábulo” o plano da narrativa que tece a história de Joana Carolina se confunde com o plano da representação plástica do quadro de altar. Os amantes mortos no instante do júbilo e do êxtase sexual adquirem, subitamente, a natureza artificial, artesanal e manufaturada do bordado sobre o qual se amavam. Cessa o efeito realista e temporal da narrativa; o casal assume a natureza impassível de figuras de papel escritas no livro, e das figuras de lã bordadas no tapete. Já não é possível, portanto, *ler* a história, mas apenas apreciar a sua representação. Da mesma forma, no “Décimo Segundo Mistério” do “Retábulo”, o cortejo fúnebre de Joana Carolina promove um apagamento das fronteiras entre o lugar dos ornamentos e o lugar dos testemunhos, fazendo escorrer o encantamento e a graça do primeiro para o segundo, produzindo um efeito de hipotipose “por listagem”, como indica Umberto Eco.

Este último relato conduzido no coletivo, em primeira pessoa do plural representando “os ninguéns da cidade”, ocorre no mês de setembro que inunda a narrativa com o desabrochar vivificante da primavera. Nele, Osman Lins emprega a técnica da enumeração que lhe é tão cara, estabelecendo *listas*: de cenas, de pessoas, de frutas, de flores e de árvores, o que

aponta para a inutilidade dos verbos. Nada mais acontece, nada mais pode acontecer, talvez nada nunca tenha de fato acontecido. Joana está morta, foi canonizada e celebrada como santa: “Viveu seus anos com mansidão e justiça, humildade e firmeza, amor e consideração. Nunca de nunca a rapinagem alheia liberou ambições em seu espírito. Nunca o mal sofrido gerou em sua alma outras maldades. Morreu no fim do inverno. Nascerá outra igual na próxima estação?” (Lins, 1987, p. 137).

Como leitores, somos apresentados a um palíndromo visual, uma composição ambígua que promove a transmutação da cena tridimensional do cortejo humano em movimento para uma pintura bidimensional de pessoas-árvores imóveis, e vice-versa, a partir da enumeração de seus nomes e sobrenomes: “Cedros e Carvalhos, Nogueiras e Oliveiras, Jacarandás e Loureiros”, que nada mais são que palavras sobre a página em branco, palavras entretanto capazes de evocar a Cena 5 do Ato 5 da peça *Macbeth*, de Shakespeare, quando ele olha ao longe e pensa ver a Floresta de Birnam avançando firmemente para Dunsinane, no cumprimento da profecia do seu fim.

No “Retábulo” assistimos a uma igualmente fantástica passeata humana, animal e vegetal que se ergue silenciosamente contra os tiranos em torno da santa, ao mesmo tempo em que nos damos conta de que os manifestantes não estão na vertical, mas na horizontal. A cena se refere, na verdade, aos túmulos de um cemitério, ornamentados por suas lápides. Cada integrante da “passeata” jaz, portanto, inócuo em sua campa, em decomposição - cansados que estão de aguardar o Esperado (o Salvador?) que tarda a voltar, não desejando, talvez, se desprender das imagens retabulares das igrejas. Entretanto, conjurados pela força necromante da beleza das palavras no texto osmaniano, e pela magia dos elementos da natureza sugerida em seus nomes, este cortejo parece deslocar-se destemidamente em nossa direção como a floresta shakespeariana, para no momento seguinte adquirir a imobilidade de um *tableaux vivant* - que nada mais é que uma *ekphrasis* teatral (um grupo de atores ou modelos que simulam uma obra pictórica preexistente ou inédita):

Reunião estranha: todos de lábios cerrados, mãos cruzadas, cabeças descobertas, todos rígidos, pálpebras descidas e voltados na mesma direção, como expectantes, todos sozinhos, frente a um grande pórtico através do qual alguém estivesse para vir. ... Tarda o Esperado, e os pedaços desses mudos, desses imóveis convivas sem palavras vão sendo devorados. Humildemente, em silêncio, Joana Carolina toma seu lugar, as mãos unidas, entre Prados, Pu-

mas e Figueiras, entre Açucenas, Pereiras e Jacintos, entre Cordeiros, Gamboas e Amarílis, entre Rosas, Leões e Margaridas, entre Junqueiras, Gallos e Verônicas, entre Martas, Hortências, Artemísias, Valerianas, Veigas, Violetas, Cajazeiras, Gamas, Gencianas, entre Bezerras, e Peixes, e Narcisos, entre Salgueiros, e Falcões, e Campos, no vestido que era o das tardes de domingo e penetrada do silêncio com que ficava sozinha. (Lins, 1987, p. 138)

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- CAMILLE, Michael. *Image on the edge*. The margins of medieval art. London, Reaktion, 1992.
- CURTIUS, Ernst. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro, Ed. INL, 1957.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- HEFFERNAN, James. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo: um mágico maneirista*. Lisboa, Taschen, 1993.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva). São Paulo, Iluminuras, 1998.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- _____. *Avalovara*. São Paulo, Melhoramentos, 1973.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1986.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. Brasília, Hucitec, 1987.
- PÉREC, George. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RANDALL, Lillian. *Images in the margins of gothic manuscripts*. Berkeley, 1966.
- TEIXEIRA, Igor Salomão (Org.). *História e historiografia sobre a hagiografia medieval*. São Leopoldo: Oikos, 2014.

