

**O RETRATO  
PERDIDO  
NA ORIGEM  
DA CRIAÇÃO  
DA PERSONAGEM  
OSMANIANA**

**Resumo:** *Adélia, Albertina, Anita, Canária, Cecília, Celina, Ercília, Floripes, Giselda, Gorda, Helônia, Hermelinda, Hermenilda, Inês, Isabel, Joana Carolina, Julia, Lucina, Lucinda, Maria, Narcélia, Natividade, Roos, Teresa, Tyche, Totônia, Zilda, Z.I., Zerbina,* ☹ ... nomes de mulheres, mulheres-nomes, mulheres-palavras, mulheres-signos, mulheres-símbolos: labirintos. O corpo feminino é uma interrogação e um mistério que Osman Lins transforma em personagem, retrato de uma busca, busca de um retrato. Na sua tentativa de preencher o vazio de um rosto nunca visto, o silêncio de uma voz nunca escutada, o calor de um regaço nunca sentido, Lins acaba por encontrar uma escrita ornamental, cálida, cromática, musical, uma escrita da morte e do amor, má e terna - *materna* - com a qual descreve e na qual inscreve os seus múltiplos retratos de mulheres. Ao fazê-lo, põe em causa a linguagem, a imaginação, a representação. Compõe retábulos, molduras, telas, tapetes, enfim, quadros para ler. Cabeças compostas levadas em triunfo na superfície do corpo verbal, por meio das quais é possível entrever não uma imagem justa, mas justamente uma imagem: tênue, imprecisa, sugestiva, bela. Como um gesto.

**Palavras-chave:** Fotografia; Pintura; Estudo da personagem; Osman Lins; Giuseppe Arcimboldo; René Magritte.

**Abstract:** *Adélia, Albertina, Anita, Canária, Cecília, Celina, Ercília, Floripes, Giselda, Gorda, Helônia, Hermelinda, Hermenilda, Inês, Isabel, Joana Carolina, Julia, Lucina, Lucinda, Maria, Narcélia, Natividade, Roos, Teresa, Tyche, Totônia, Zilda, Z.I., Zerbina,* ☹ ... names of women, women-names, women-words, women-signs, women-symbols: labyrinths. The female body is an interrogation and a mystery that Osman Lins transforms into a character, a portrait of a search, a search for a portrait. In his attempt to fill the void of a face never seen, the silence of a voice never heard, the warmth of a lap never felt, Lins ends up finding an ornamental, warm, chromatic, musical writing, a writing of death and love, evil and tender - *maternal* - with which he describes and in which he inscribes his multiple portraits of women. In doing so, it calls into question language, imagination and representation. He composes altarpieces, frames, canvases, rugs, in short, pictures to read. Composite heads carried in triumph on the surface of the verbal body, through which it is possible to glimpse not a fair image, but precisely an image: tenuous, suggestive, beautiful. Like a gesture.

**Keywords:** Photography; Painting; Character study; Osman Lins; Giuseppe Arcimboldo; René Magritte.

Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: “É gente ou é homem?”

Osman Lins

O que eu perdi não foi uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma qualidade (uma alma): não o indispensável, mas o insubstituível.

Roland Barthes

A relação do escritor Osman Lins com as artes visuais é um dos aspectos mais curiosos de sua obra. Pintura, escultura, tapeçaria, geometria e ornamentalismo são temas frequentes em seus textos, que se notabilizaram por explorar exaustivamente os limites entre a palavra e a imagem. De todas as artes que concorrem para o enriquecimento de sua narrativa, há uma que volta insistentemente, sob a forma de reiteradas alusões em meio às suas histórias: a fotografia. Não uma fotografia qualquer, mas uma fotografia desaparecida, que se inspira num episódio verídico de sua biografia:

O traço fundamental da minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Cumprida essa tarefa morreu, um ano depois de casada. Coisa estúpida. Sempre achei que isso me dava uma espécie de responsabilidade. Morreu aquela garota para que eu nascesse. Fui criado pela minha avó, por outros parentes. Não podia fazer da minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la por aí. (Lins, 1979, p. 211)

O íntimo abalo do autor com este que deve ter sido o evento mais traumático de sua existência apareceria nas declarações prestadas em entrevistas, quando era solicitado a falar da mulher que “veio ao mundo, parece, com o único encargo de ser minha mãe”:

Osman Lins passou trinta anos procurando uma fotografia da mãe, que não chegou a conhecer. Quando, finalmente, uma tia escreveu dizendo que estava com a fotografia em casa e Osman foi até lá para apanhá-la, a fotografia já tinha sido devolvida à dona. E quando Osman chegou à casa da dona, ela tinha morrido, e todas as fotografias haviam sido distribuídas entre os parentes. Foi uma procura inútil: a fotografia nunca mais apareceu. (Lins, 1979, p. 174)

Dispondo apenas dos relatos verbais de conhecidos e familiares, e de um cartão, já muito danificado, por ela enviado à sogra Joana Carolina - no qual se vê a estampa de uma outra jovem sorridente envolta numa braceda de flores - é possível dizer que, desde a infância, Osman Lins preocupou-se em compor, no escuro, a imagem de uma figura feminina:

Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. Nunca vi um retrato seu: ela não gostava de fotografias, embora conste que fosse bem bonita. Já tive oportunidade de dizer que isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe. Isso talvez tenha me conduzido a suprir, de algum modo, através da imaginação, essa ausência. O tema aparece em *O fiel e a pedra*, em *Nove, novena* (na história “Perdidos e achados”) e o herói de *Avalovara* anda pelo mundo feito um doido, procurando o que não perdeu. (Lins, 1979, p 176)

Assim é que o relato da frustrante procura de uma suposta fotografia que dela teria restado entre os papéis da família acaba se tornando conto e entrando no enredo de seus romances. Ao longo do tempo, seus textos vão-se convertendo cada vez mais em histórias de busca, nas quais corpos e rostos de mulheres são esboçados, apagados, fragmentados, montados e remontados, em ensaios de grande plasticidade, como se o autor tentasse compor com as imagens femininas feitas pela pintura através dos séculos, a imagem nunca satisfatória daquele rosto perdido.

Na sua biografia de Osman Lins, Regina Igel comenta:

Seria de interesse inerente a este tipo de análise transliterária a averiguação que teve, na vida do escritor, a conscientização da perene ausência de sua mãe natural, a jovem que falecera pouco depois de ter-lhe dado nascimento. Não se poderia descartar, então, a hipótese de que um trauma psicológico resultante daquela perda prematura tenha influído na formação de suas personagens femininas. (Igel, 1988, p. 28)

Segundo esta autora, uma breve revisão da obra de Lins é suficiente para revelar que a personagem feminina é prefigurada pela imagem arquetípica da mãe e transfigurada em atributos pessoais, como, por exemplo,

a Celina, de *O visitante*, a Gorda e Cecília, de *Avalovara*, e Joana Carolina, de “Retábulo de Santa Joana Carolina”:

Ao se revelarem como figuras reiterativas de um arquétipo universal, as três primeiras mulheres lhe agregam uma particular característica comum, a frustração de cada qual: Celina, como mãe abortiva; a Gorda, mãe prolífica e desiludida, e Cecília, a quase-mãe na sua acepção genética. Sobressai-se, por sua afeição positiva excepcional, Joana Carolina, que poderia ser o símbolo da mãe-coragem. Em qualquer hipótese, este tema poderia ser desenvolvido sob um enfoque edipiano que enfatizaria as metamorfoses da mãe na conjuntura da obra ficcional de Lins. (Igel, 1988, p. 28)

Tal não é, contudo, a proposta deste ensaio, que não pretende investigar, com base nos conflitos existenciais do autor, a composição dos eventuais desdobramentos fictícios do arquétipo da mãe presentes em sua obra. Nosso objetivo é considerar a importância da ausência desta imagem feminina original como uma possível motivação para seus experimentos intersemióticos de criação literária, sobretudo nas suas três últimas obras: *Nove, novena, Avalovara e A rainha dos cárceres da Grécia*. Pois é fugindo aos modelos que o autor consegue escapar às determinações estereotipadas da concepção da mulher e de todos os elementos narrativos a ela relacionados, como o espaço e o ornamento. Obras anteriores, porém, como *O visitante, Os gestos e O fiel e a pedra*, ainda apresentam uma narrativa convencional e pouca inovação sobre a personagem, concebida segundo um padrão realista.

No entanto, as personagens femininas nos romances da segunda fase da obra osmaniana tornam-se veículos de uma poética que defende a impossibilidade da representação mimética na literatura. Assim, é possível dizer que seus três últimos livros, o primeiro um conjunto de narrativas que não se querem “contos”; o segundo, o romance-síntese de sua poética; e o terceiro, um ensaio bem-humorado sobre os percalços da teoria da literatura moderna são, em linhas gerais, histórias de mulheres, histórias de olhares e histórias de amor, onde os critérios de beleza e de poder travam uma acirrada e interessante disputa na página escrita.

Uma das mais importantes teorias da fotografia, *A câmara clara*, de Roland Barthes, também surgiu, segundo seu autor, de um trauma pessoal muito aproximado: a sua busca febril, em álbuns de família, da fotografia que lhe restituiria a sensação da presença querida de sua mãe, para

sempre roubada pela morte. Apesar de, contrariamente a Osman Lins, ter convivido estreitamente com ela por muitos anos, e de dispor de inúmeras imagens de vários períodos de sua vida, ele relata uma angústia similar na recomposição fragmentária de sua imagem: “Na Mãe, havia um núcleo radiante, irreduzível: *minha mãe*. Acham que sofro mais porque vivi toda minha vida com ela; mas minha dor provém de quem ela era; e é porque ela era quem ela era que vivi com ela. À Mãe como Bem, ela acrescentara essa graça de ser uma alma particular” (Barthes, 1984, p. 112). E, no entanto:

Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres e, no entanto, não a “reencontrava”. (Barthes, 1984, p. 99)

Barthes relata, afinal, haver se deparado com o objeto de sua busca numa imprevisível foto muito antiga de sua mãe, aos cinco anos, num Jardim de Inverno; reconhecimento este que o leva à teoria do *Punctum* - “o acaso que, numa foto, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)”. Sua teoria nascida de um biografema<sup>01</sup>, portanto, mostra que, sem a intervenção pessoal, subjetiva, do observador, que pode ver nela muito mais do que a impressão realista, ou a mensagem codificada (o *Studium*), a fotografia ficaria limitada ao registro documental. Graças ao *Punctum*, porém, uma foto pode se singularizar para um observador específico, revelando sensações não necessariamente partilhadas com os demais observadores. Por esta razão, Barthes guarda para si a imagem da criança que o tocou tão profundamente.

---

01 *Biografema* é um conceito forjado por Roland Barthes que se configura como a tomada de uma característica, um detalhe, um evento da vida de um sujeito como metonímia para a narração dessa vida. Longe de um retrato totalizante, o que o biografema oferece do biografado é sempre um olhar superficial, disperso e fragmentário: uma biografia em estado precário, em eterna construção. Da vida que está sendo escrita, só são capturados os detalhes, os traços que mais interessam e mais encantam o biógrafo.

Nem para Barthes, nem para Lins, a fotografia parece exercer um papel meramente histórico ou cultural, apesar de ser um registro mecânico, reproduzido com uma mínima intervenção humana. A recepção dessas imagens, para eles, é investida de *afeto*: sua percepção depende da captura daquele detalhe que pode tornar única, irrepetível, qualquer reprodução da realidade registrada pelo disparo da máquina: “Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer*. Esta *alguma coisa* deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*” (Barthes, 1984, p. 77). Não há como negar o componente do imaginário que este “satori” pode determinar no sujeito, abrindo espaço, no ato de observar uma fotografia, para a atividade criativa e até mesmo narrativa.

Para Osman Lins, contudo, a realidade do *Punctum*, do reconhecimento, do resgate simbólico da pessoa através do afeto é vedada não só pela ausência do convívio, mas pela inexistência do registro. Por isso, o que ele busca incansavelmente neste vazio fotográfico parece ser algo que, contraditoriamente, é próprio da fotografia, mas que não é da mesma natureza daquilo que incomoda Barthes: a confirmação da *verdade*, que arrancaria a sua mãe do estado fantasmagórico em que teria sido lançada na sua experiência. Assim, ambos buscam uma *verdade* que se apresenta de maneiras distintas: o que para Barthes representa o reconhecimento pessoal e emocional de alguém, que escapa ao registro maquínico; para Lins representa a confirmação objetiva da veracidade do próprio referente, que o registro maquínico poderia proporcionar. Afinal,

Na fotografia a presença da coisa jamais é metafórica. ... Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo. Ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno. Mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*” (Barthes, 1984, p. 118).

Diante da decepção de não poder confirmar esta evidência, porém, Osman Lins dedica-se a investir imaginariamente, em suas experimentações ficcionais, na construção de um retrato igualmente afetivo/efetivo da

figura feminina para sempre impressa num suporte que nunca virá a ser revelado. Sua atividade criativa funciona não como a restituição do que foi abolido (pelo tempo, pela distância), mas como um exercício de meditação e especulação sobre a natureza do referente que existiu numa outra dimensão temporal. Algo que seria como a reconstituição legível de um hipotético *Punctum* de uma fotografia invisível. Uma *ekphrasis*<sup>02</sup> oculta, talvez:

Pois o noema “isso foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; *a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela*. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada. (Barthes, 1984, p. 121)

O “vínculo umbilical” com a verdade, proporcionado pela fotografia, transforma-se na obra osmaniana numa busca de substituições, suplementações e acréscimos artesanais para a construção de uma personagem feminina compósita, capaz de lhe restituir a alegria de um encontro. Demorando-se a registrar em sua escrita a natureza de sua aflição transfigurada nos relatos de falhas, ausências e fios perdidos, ele vai dando forma, a partir das sombras, ao ser nunca visto. Vejamos alguns exemplos.

No romance *O fiel e a pedra*, um menino de olhos azuis divaga sobre os espólios da figura paterna, e sobre a carência dos registros de sua

---

02 Segundo o *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, *Ekphrasis* é um termo grego que significa “descrição”, aparecendo em primeiro lugar na retórica de Dionisos de Halicarnasso. O *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (*Ilíada*, 18, 483-608). Virgílio seguiu o mesmo modelo para a descrição do escudo de Eneas na *Eneida* (8, 626-731). O termo foi delimitado, por alguns estudiosos, à descrição verbal de objetos específicos, reconhecíveis, das artes visuais. Seria, portanto, um exercício de retórica que permitiria a vívida “tradução” de um *médium* em outro, funcionando como uma “ponte” entre duas esferas artísticas diferentes. Modernamente, Umberto Eco ampliou o conceito, admitindo como *ekphrasis* “evidente” o exercício descritivo de um referente real, e a como *ekphrasis* “oculta” a descrição expressiva, vivaz, de um referente imaginário (Eco, 2007, p. 245).

mãe. Não se trata apenas de fotografias, o menino sente que a falta de objetos, das coisas que ela teria usado ou que teriam entrado em contato com ela contribui para a ilusão de sua pessoa, a vacuidade de seu corpo:

Do pai, era certo, havia retratos no álbum: de chapéu de palhinha, paletó escuro e calças brancas, sentado e de pernas cruzadas, ou então de pé, com a mão no espaldar de uma cadeira, às vezes só, às vezes com um amigo, o rosto barbeado, fino. E restavam lembranças dele nos gavetões da avó: coletes e gravatas, cartas recebidas, chaves, livros de encadernação rajada, uma bengala, jornais. *Mas a mãe...* Por que as suas roupas e todos os seus pertences haviam desaparecido? Era como se, em vida, ela houvesse sido muito pobre, uma criatura sem bens de espécie alguma - e talvez invisível, transparente. (Lins, 1979, p. 64)

No romance *Avalovara*, um jovem de olhos azuis está na casa de sua namorada Cecília folheando um álbum de fotografias antigas, que lhe foi entregue pelas duas velhas e excêntricas tias da moça, Hermelinda e Hermenilda, tocadoras de banjolin. A moldura desse capítulo é dada pela própria descrição feita pelo rapaz a partir de suas impressões:

Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da Primeira Comunhão. Homens de c éu e bengal lado a lado, uma pe na estendida e o o ar distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, otovel apoiado numa esa de és etorcidos; fechando graciosamente um leq entre as ãos; moças de meias n gras e longos vesti claros, grande ç branco nos cabelos, sustendo um livro com uma frol entre as páginas e os o os voltados para mim; outras em meio a pedras e almeiras reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famí s reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de al vestidos de mar , segurando um ar (Lins, 1986, p. 102).

O que chama visualmente a atenção neste texto são as suas falhas. Observa-se que a ordem gramatical e a ortográfica foram completamente alteradas: algumas letras são removidas das palavras, e palavras inteiras são removidas das frases. Abel, um escritor, tenciona certamente reproduzir no discurso o estado danificado dos retratos, onde o amarelamento do

papel e os danos das traças comprometeriam a percepção integral das imagens retratadas. O processo utilizado leva o leitor a compreender este fato não porque ele lhe foi dito, mas porque ele pode *vê-lo*, literalmente, no texto. Através de Abel, Osman Lins usa a *hipotipose* para dar mais expressão ao discurso. Assim, ao contrário de dizer que “havia uma flor amassada entre as páginas de um livro”, por exemplo, o autor literalmente “amassa” a palavra “flor”, ou seja, produz um *metaplasmo*: “frol”. Da mesma forma, em vez de explicar que “era impossível identificar quem estava ao lado dos cães, na fotografia”, o autor apenas substitui as palavras por um espaço em branco, e assim por diante. Como se percebe, a desorganização textual serve, neste caso, a um deslocamento da percepção temporal da história para uma percepção espacial da escrita, de modo a obter-se um efeito estilístico único. Trata-se de um dos muitos experimentalismos plásticos com a linguagem presentes nas narrativas de Osman Lins.

É interessante que um tal exercício simultaneamente verbal e visual tenha como ponto de partida o motivo da fotografia, através da emblemática busca de um retrato perdido. A fotografia não se presta como elemento de inspiração para criações plásticas e ornamentais com a linguagem, como a pintura. Ao contrário da pintura, presente no mundo em sua qualidade de objeto, a fotografia é sempre invisível em si mesma. Como diz Roland Barthes, “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, não é ela que vemos”. O referente adere à fotografia, de maneira que o que vemos, comumente, é o modelo, o objeto desejado, o corpo querido. O referente fotográfico não é uma coisa facultativamente real para a qual remete uma imagem ou um signo, mas uma coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem a ter visto; o discurso pode combinar signos com referentes quiméricos. Na fotografia, porém, não há como negar que a coisa *esteve lá*.

Para Walter Benjamin, esse culto da saudade, “consagrada aos amores ausentes ou defuntos”, é o que torna o rosto humano fotografado a “última trincheira” do valor de culto na arte. Cada vez mais emancipada do seu uso ritual na modernidade, e tendo alterada a sua própria natureza pela reprodutibilidade técnica, a arte sucumbe progressivamente ao valor de exposição:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto

humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. (Benjamin, 1987, p. 174)

No âmbito das artes plásticas, a poética de Osman Lins parece encontrar um paralelo à altura no quadro *A tentativa do impossível*, de René Magritte, que se autorretrata pintando no espaço um corpo de mulher, como se procurasse infundir-lhe vida, trazendo-a para a dimensão da realidade. Tanto quanto para o escritor, a busca da imagem feminina é uma constante na obra deste pintor. É interessante mencionar que Magritte também viveu na infância uma experiência trágica: o suicídio de sua mãe Regina, que se afogou num rio quando ele tinha treze anos. Mais do que a morte, porém, o que parece ter impressionado o menino para sempre foi o fato de sua mãe estar com o rosto coberto na ocasião, tema que se repete em muitas de suas pinturas.



FIG. 1. RENÉ MAGRITTE. A TENTATIVA DO IMPOSSÍVEL: O PINTOR TRAZ À REALIDADE UMA FIGURA DESNUDA, SUSPENSA ENTRE A EXISTÊNCIA E O NADA.



FIG. 2. MAGRITTE SE FAZ FOTOGRAFAR NO ATO DE PINTAR O QUADRO *A TENTATIVA DO IMPOSSÍVEL*, A PARTIR DE UMA MODELO REAL, REPLICANDO A CENA E CRIANDO UM EFEITO ABISSAL.



FIG. 3. UMA DAS MULHERES COM O ROSTO COBERTO, COMUNS NA OBRA DE MAGRITTE, QUE EVOCAM A ÚLTIMA VISÃO DE SUA MÃE MORTA.

A tentativa de resgate do real na representação é um marco na obra deste artista, cuja atenção não se volta para o universo onírico ou absurdo de seus contemporâneos, os surrealistas, mas para o universo habitual do cotidiano: o lugar onde se esconde e de onde nos espreita verdadeiramente o insólito e o surpreendente. Freud denominava tais acontecimentos como da ordem do “infamiliar” (*Das Unheimliche*), já que a inquietante estranheza seria a experiência psicológica de um evento ou indivíduo que não é simplesmente misterioso, mas sinistro exatamente pelo grau de familiaridade que conserva, apesar do contexto perturbador em que se insere.

No quadro em questão, embora o retrato seja tão perfeito quanto uma fotografia, o título funciona como um veredicto paradoxal, chave de sua estética que afirma a interdição à representação mimética na pintura. O incômodo talvez advenha do impulso “pigmaliónico”<sup>03</sup> do tema do duplo (*Doppelgänger*): réplica, sócia, cópia, e mais modernamente, *clone* de uma pessoa, por vezes retratado como um fenômeno fantasmagórico ou paranormal e geralmente visto como um prenúncio de má sorte. Os *doppelgängers* aparecem em várias obras literárias de ficção científica e literatura fantástica, nas quais são um tipo de metamorfismo que imita uma pessoa ou espécie específica.

O domínio do criador (masculino) sobre a criatura (feminina) é um dos aspectos da lenda de Pigmalião, que influenciou inúmeras adaptações literárias e cinematográficas, desde, por exemplo, o conto *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffman (1816), que apresenta na boneca Olímpia, amada por Natanael, a figura do autômato precursor dos andróides; passando pela peça de Bernard Shaw (1913), na qual um culto professor de fonética realiza um treinamento com uma simples vendedora de flores, transformando-a numa mulher da alta sociedade; até o es-crachado filme *A pele que habito* (2011), de Almodóvar, onde um conceituado cirurgião plástico vingá-se do suposto estuprador de sua filha convertendo-o, pela manipulação de seu corpo, num duplo de sua mulher falecida.

---

03 Segundo a lenda narrada por Ovídio em *Metamorfoses*, Pigmalião era um famoso escultor na Ilha de Chipre. Para se entregar inteiramente à sua arte e indignado com a prostituição das mulheres da cidade de Amatonte, onde se erguia um templo a Afrodite, resolveu viver em rigoroso celibato. A deusa do amor, sentindo-se ofendida com a atitude de Pigmalião, fê-lo apaixonar-se loucamente por uma estátua de marfim, prodígio de graça e de beleza saído do seu cinzel: Galateia. Comovida pelas súplicas do desventurado, acabou animando a estátua com o fogo da vida. O “Pigmalionismo” é uma parafilia, que consiste na atração sexual por estátuas. Pode ser considerado parte da Agalmatofilia, que estende o fetiche para bonecas, manequins e outros objetos figurativos semelhantes.



FIG. 4. RENÉ MAGRITTE. A VIOLAÇÃO (1934);



FIG. 5. A MULHER ESCONDIDA (1929)

A questão do domínio e manipulação do inventor sobre sua invenção é flagrante, aludindo à presença da mulher tanto na pintura como na literatura ocidental dos séculos XVIII e XIX como um objeto decorativo, uma musa submetida aos olhares e julgamentos masculinos. Esta atitude de representação é parodiada por René Magritte na fotomontagem *A mulher escondida*, capa do último número da revista *A revolução surrealista*, na qual uma mulher nua aparece no centro de uma moldura feita da colagem de fotografias dos surrealistas parisienses que se recusam a observar e a “consumir” a modelo em questão como o fazem os leitores da revista. A palavra “*femme*” (mulher) sequer é mencionada, sendo substituída pela imagem que completa a frase: “*Je ne vois pas la ..... caché dans la forêt*”. A vulnerabilidade da figura é discutida por Fiona Bradley:

Nos retratos, os artistas recusam-se deliberadamente a ver a mulher, que no título está escondida, mas que surge com toda a nitidez para os leitores da revista, convidados a preencher a lacuna da inscrição feita no quadro. De olhos fechados, pode-se dizer que os homens estão em estado de transe ou dormindo, mais em comunicação com o seu interior individual do que em contato com os leitores. A mulher parece distante, e uma série de oposições se estabelece entre ela e os homens: eles são muitos, ela uma só; eles estão vestidos, ela está nua; eles são indivíduos reconhecíveis, ela é indiferenciada, uma mulher genérica. (Bradley, 2001, p. 46)

Como diz John Berger em *Modos de ver*:

Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo mesmas. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino; a vigiada, feminina. Assim a mulher transforma-se a si mesma em objeto - e muito especialmente um objeto visual: *uma visão*. (Berger, s/d, p. 51)

No quadro *A violação*, inspirado numa cabeça arcimboltesca, Margritte denuncia ainda mais radicalmente a presença do nu feminino na tradição artística europeia através de uma figura compósita na qual o rosto de uma mulher é substituído pelo seu corpo: os olhos são os seios, o nariz o umbigo e a boca o púbis. Transfigurada na imagem de um objeto de posse sexual para o prazer masculino, a mulher perde sua identidade: sua face, seus órgãos perceptivos, sua voz, sujeita ao ato de extrema violência que dá título à obra.

O tema do retrato perdido, quase obsessivo nos textos osmanianos, parece voltado a ensaísmos experimentais de fuga deste mecanismo de representação abusiva do feminino na arte e na literatura. Z.I., personagem de “Perdidos e Achados”, de *Nove, novena*, cujo pai desaparecido no mar não teria chegado a ver o último filho, “nascido três semanas após a sua morte”, conta como vinte anos depois seu irmão:

compelido a fixar num rosto seu repentino amor pelo pai nunca visto, iniciaria uma procura atrás de uma fotografia que soubera existir em Serinhaém, Goiana e Flores do Indaiá, terras natais de

meu pai, onde meio século antes ele fizera a Primeira Comunhão, ao mesmo tempo que vários outros meninos. Desse acontecimento, havia uma pose em sépia, vinte e cinco rapazinhos de branco, hoje quase todos desaparecidos. (Lins, 1987, p. 211)

A mesma cena do romance *Avalovara* desdobra-se neste conto: o rapaz na sala de visitas, entre os velhos móveis de duas antigas beatas da cidade, Anita e Albertina, tocadoras de órgão e rabeca, interroga-as sobre o rosto do pai enquanto vasculha álbuns antigos à procura do retrato perdido:

Surgem descrições que se misturam, todas imprecisas... O resto são estampas coloridas, recortes de revistas, postais de aniversário. Congregadas marianas em torno do vigário, avisos de falecimento, Guy de Fontgalland, vestidos brancos, negros, botas de cano alto, cachos, bancos de vime, portões de ferro, cães, cadeiras, ramalhetes. As duas virgens de branco quase nada sabem, confundem nosso pai com outros meninos. (Lins, 1987, p. 216)

A impressão deste amontoado de imagens e mensagens na composição da figura invisível reproduz-se no texto na descrição de um objeto com o qual o namorado de Z.I. a presenteia em seu aniversário:

Um álbum com desenhos de rosas, no centro das enormes folhas de papel, sobrepostas às denominações latinas, *fusca superba, corona rubrorum, gemma rubra, omnium calendarum, glauca, virginalis, scandens, balearica, reclinata, rubra, hispida, sulphurea, corimbosa, mutabilis. Mutabilis*. (Lins, 1987, p. 226)

A mesma técnica da enumeração evoluirá finalmente para o que será a definição da própria personagem Z.I., figura de mulher e composição ornitológica: “Então vejo, vi, vejo que ela é feita de bichos ajustados. Ouço um rumor frouxo, um ruflar de asas, Z.I. *desfaz-se em pássaros noturnos, vespas, mariposas, besouros e morcegos*” (Lins, 1987, p. 195). Z.I. é, assim, a primeira de uma série de experimentos similares de colagens heterogêneas usadas na composição da figura feminina, semelhantes à técnica empregada pelo pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo, famoso pela construção das suas pinturas intituladas *Cabeças compostas*, mais tarde fonte de inspiração para os pintores surrealistas. A cabeça “Flora”, por exemplo, com a sua enumeração visual de flores, tão bem retratadas individualmente que

quase se pode *ler* os seus nomes na imagem parece, ora simultânea, ora alternadamente, um exótico buquê e um retrato de mulher; para além de ser, provavelmente, uma alegoria à natureza como o título sugere. Da mesma forma, o quadro “Ar”, parte da série “Quatro Elementos”, mostra um conjunto de aves perfeitamente reconhecíveis que formam uma cabeça perfilada voltada para a direita, com destaque para a águia real e o pavão, entre diversos outros pássaros.

A imagem vazia do retrato perdido preenche-se, assim, com os reais legados resultantes da busca: palavras atropeladas por relatos, misturadas a objetos e fragmentos dispersos, *souvenirs* de uma saudade nunca exercitada no convívio - artificial, portanto, porque fundada na ausência da pessoa, no caso, da imagem arquetípica da mãe. Por isso, a fantástica galeria de mulheres que invade as páginas desses textos exerce múltiplas funções além daquelas designadas pelos seus papéis no âmbito da história. Suas figuras aparecem com frequência revestidas de plasticidade ou associadas de alguma maneira às artes plásticas, concebidas sobre o molde de formas femininas cultuadas pela pintura de diferentes épocas. O fascínio do autor, contudo, prende-se aos modelos extraídos de períodos artísticos anteriores ao Renascimento, como o estilo medieval; ou imediatamente posteriores e, portanto, questionadores da estética renascentista, como o estilo barroco, de ampla repercussão em algumas técnicas modernas, em particular as empregadas pelas obras surrealistas.



FIG. 6. GIUSEPPE ARCIMBOLDO. *FLORA* (1589)



FIG. 7. GIUSEPPE ARCIMBOLDO. AR (1566)

Estudioso de Arcimboldo, Roland Barthes aponta em seu livro *O óbvio e o obtuso* o fundo linguístico de sua pintura que, como um poeta barroco, explora as curiosidades da língua, joga com a sinonímia e a homonímia; combina, permuta e desvia signos já existentes:

Tudo se passa como se Arcimboldo rompesse a ordem do sistema pictórico, o desdobrasse abusivamente, hipertrofiasse sua virtualidade significante, analógica, criando assim uma espécie de monstro estrutural, fonte de sutil malestar (porque intelectual), ainda mais penetrante do que seria se o horror proviesse de um simples exagero ou de uma simples mistura de elementos: é porque nela tudo significa, em dois níveis, que a pintura de Arcimboldo funciona como a negação, de uma certa forma aterradora, da língua pictórica. (Barthes, 1990, p. 236)

A técnica de composição de Arcimboldo, aliás, imiscui-se com grande familiaridade nos processos de criação desses objetos fragmentários e especulares que são não apenas as personagens, mas também os espaços-tempo narrativos, os enredos e os próprios livros de Osman Lins, enquanto objetos. Todo o exotismo desta superposição de texto e tela na composição da figura da mulher nos romances osmanianos oferece uma novidade estética imprevisível e de grande riqueza composicional. Perseguindo técnicas de negação mimética, fugindo da verossimilhança da figura humana na história, seu objetivo parece ser mais o de produzir um efeito plástico, de formas, linhas e cores destituídas de significado, cujo estranhamento remeteria o leitor menos para a imagem de uma pessoa do que para a realidade física da palavra impressa no texto.

Utilizando este princípio, Lins construirá suas personagens recorrendo a elementos insólitos que se agrupam, mantendo atomisticamente as suas identidades. A intenção do autor é bastante clara: não se trata de estabelecer meras comparações entre a figura humana e outros materiais: “Que há de novo em comparar uma personagem a bichos repulsivos? O novo é “amalgamar” uma porção de pequenos animais e, com eles, construir uma mulher, objeto ilusório de uma paixão real”. (Lins, 1979, p. 252)

A mesma ressalva é feita por Massimo Cacciari em seu ensaio *Animarum Venator*, sobre a pintura de Giuseppe Arcimboldo. Diz ele:

O homem é uma criatura que transforma tudo em metáfora. Isto é expresso por Arcimboldo com perfeita clareza. Não se segue daí, como repetidamente dizem aqueles que não compreendem a tremenda seriedade deste jogo, que o rosto de um homem seja “substituído” por um composto de elementos ou animais (e esta abordagem crítica não é menos vulgar quando explica o que esses elementos ou animais representam). Não, segue-se que a face de qualquer coisa não pode ser nomeada exceto com algo diferente de si mesma; que nenhum rosto tem, para nós, nome próprio; que o nosso discurso nada mais é do que uma composição por meio das diferenças e das relações, por vínculos cada vez mais engenhosos, pela indústria de um processo de vinculação, do qual a natureza fugaz e efêmera e a tonalidade melancólica emergem cada vez com maior clareza. (Cacciari, 1987, p. 293, tradução nossa)

Para Cacciari, as “cabeças compostas” de Arcimboldo assinalam uma crise na arte de retratar, eliminando completamente qualquer suges-

tão de realismo histórico ou psicológico. Diz ele que, enquanto os grandes retratos feitos durante a Renascença e o Maneirismo eram inteiramente inspirados pela procura da subjetividade do modelo, seu caráter único e distintivo, a “monstruosa” arte de Arcimboldo renuncia exatamente a esse aspecto. Nada lhe parece imediatamente expressivo; cada aparência “natural” é vista na realidade como um resultado, um produto. Nomear o objeto já não o atinge, pelo contrário, estabelece um *pathos* de distância. Seus retratos aventuram-se ao longo de uma construção metafórica: aquela que o maravilhoso artifício pictórico é capaz de expressar, e que nunca se revela uma característica em si mesma.

Na opinião de Cacciari, o que a imaginação arcimboldesca conecta não são realmente objetos, mas simples nomes, signos desprovidos de qualquer força evocativa. Ao contrário do mágico, que possui o poder de nomear em função “da natureza” do objeto, Arcimboldo faz surgir uma nova forma de nomear, ou melhor, torna evidente a *aporia* do próprio ato de nomear. Pois não se pode nomear uma coisa exceto através de outra diferente dela mesma. Não se trata de um jogo, mas de uma necessidade. O nome guarda a desesperada tentativa de apreender a “coisa” por meios que já não são a coisa mesma. O estilo de Arcimboldo desenvolve uma consciente e madura “metaforização do ato de nomear”, que seria mais tarde compreendida e desenvolvida pela pintura surrealista.

Da mesma maneira, o que faz Osman Lins em seu romance não é simplesmente “substituir” o corpo de suas personagens por compósitos de elementos com intenções comparativas ou metafóricas - que pressupõem, sempre, um sentido óbvio subjacente - mas acentuar, através do efeito “obtuso” de estranhamento conseguido com o processo, a dificuldade e a arbitrariedade de todo o gesto artístico, sobretudo o mimético, na captação de uma realidade exterior ao meio que a veicula; no caso do romance, a arbitrariedade do signo linguístico. Para Barthes:

O sentido obtuso é um significante sem significado, daí a dificuldade para nomeá-lo. Se não se pode descrever o sentido obtuso é que, ao contrário do sentido óbvio, não copia nada: como descrever o que não representa nada? O “traduzir” pictórico das palavras é aqui impossível. O que o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem (a crítica). Por algumas razões: inicialmente ele é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio. Em seguida, o significante mantém-se em perpétuo eretismo, nele o desejo não chega a esse espasmo do significado, que habitualmente mergulha

o sujeito voluptuosamente na paz das designações. Finalmente, pode ser visto como uma ênfase, a própria forma de uma emergência que marca o pesado manto das informações e das significações. (Barthes, 1990, p. 55)

Por isso, a questão do nome é tão importante nos romances osmanianos. Utilizando a seu favor essa dificuldade, Lins designa suas personagens por meio de figuras geométricas, introduzindo suas falas por símbolos, criando muitas vezes, poeticamente, uma associação obtusa, não obstante compreensível, entre o nome e o texto. Assim, não é a imagem da mulher, ou de uma mulher, que é metaforizada através das palavras ou da figura de uma personagem. Como no caso de Arcimboldo, é a própria figura feminina que é utilizada para metaforizar o ato de nomear, falando do seu limite, da sua impossibilidade. Assim seria, por exemplo, a mulher sem nome de *Avalovara*: ∩.

Qualquer que seja o motivo, enfim, todas as personagens osmanianas parecem fugir radicalmente à concepção da personagem naturalista, criada à imagem e semelhança da figura humana. As mulheres nos romances de Lins são criaturas excessivas, tanto na concepção de sua aparência humana - em geral marcada pela fartura de carnes e de formas, e por vestuários aberrantes - como na composição de seus corpos, modelados de maneira extremamente irregular e interrompida. Compostas por estilhaços de materiais diversos - besouros, cidades, pessoas, palavras - que se unem em corpos semelhantes a mosaicos, estas figuras fantásticas, algo monstruosas e grotescas, destacam-se por uma inusitada riqueza ornamental.

Nelas, o processo de “desumanização da arte” de que fala Ortega y Gasset, atinge o seu grau mais depurado. Para Lins, os seres ficcionais não são fantasmas nem homens, são artefatos, personagens, criações literárias, “menos reais que as letras de seus nomes”. A preocupação em criar-lhes uma verossimilhança humana, psicológica ou histórica apaga-se em seus textos face à intenção de explorar as possibilidades estilísticas, simbólicas e poéticas que se podem exercitar na confecção destes corpos narrativos - espaços, portanto - que são as personagens.

Julgamos encontrar nesta técnica a razão do obsessivo retorno de Osman Lins ao tema do retrato perdido ao longo de sua obra. Longe de assinalar apenas uma angústia existencial pela perda da mãe, aponta insistentemente para a motivação teórica primordial que preside a criação da personagem ficcional em seus romances. O desaparecimento da fotografia,

que agrava a dor conseqüente ao desaparecimento da própria pessoa - não por acaso suas narrativas são “fábulas fiadas pela morte” -, é a base de toda a sua poética, que se poderia considerar uma poética do *simulacro*, por se configurar como uma possibilidade de representação na ausência de um modelo.

O que torna Osman Lins um escritor tão especial é que, apesar de todas as considerações teóricas e técnicas que perpassam a sua obra e resultam na originalidade quase acadêmica de sua criação, ele jamais perde a gentileza. Sobre a questão do retrato perdido, não se pode escapar do sentimento de que a sua obra, apesar de tudo, continua a expressar algo semelhante ao que diz Roland Barthes (1980, p. 108), quando afirma não acreditar na crença usual de que o luto, com o seu trabalho progressivo, apague lentamente a dor: “Eu não podia nem posso acreditar nisso porque, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda, é tudo. Eu podia viver sem a Mãe (todos nós podemos, mais cedo ou mais tarde), mas a vida que me restava seria certamente a até ao fim *inqualificável*”.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CACCIARI, Massimo. *The Arcimboldo effect: transformations of the face from the sixteenth to the twentieth-century*. Milão: Bompiani, 1987.
- CAMILLE, Michel. *Image on the edge: the margins of medieval art*. London: Reaktion Books, 1992.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. São Paulo: Autêntica, 2019.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1988.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Nove, novena*. São Paulo: Guanabara, 1987.
- ORTEGA Y GASSET. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.