



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAIMUNDO FÁBIO GOMES CARNEIRO

**LITERATURA, PINTURA E PSICANÁLISE NA ESCRITURA DE
OSMAN LINS: REFLEXOS DO IMAGÉTICO EM *NOVE, NOVENA,*
*AVALOVARA E A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA***

FORTALEZA

2023

RAIMUNDO FÁBIO GOMES CARNEIRO

**LITERATURA, PINTURA E PSICANÁLISE NA ESCRITURA DE OSMAN LINS:
REFLEXOS DO IMAGÉTICO EM *NOVE*, *NOVENA*, *AVALOVARA* E *A RAINHA DOS
CÁRCERES DA GRÉCIA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado em Literatura Comparada de Línguas Modernas.

Orientadora: Professora Dra. Roseli Barros Cunha

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G617l Gomes Carneiro, Raimundo Fábio.

Literatura, pintura e psicanálise na escritura de Osman Lins: reflexos do imagético em Nove, novena, Avalovara e A rainha dos cárceres da Grécia / Raimundo Fábio Gomes Carneiro. – 2023.

228 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.

Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

1. literatura. 2. pintura. 3. Ut pictura poesis. 4. psicanálise. 5. Osman Lins. I. Título.

CDD 400

RAIMUNDO FÁBIO GOMES CARNEIRO

**LITERATURA, PINTURA E PSICANÁLISE NA ESCRITURA DE OSMAN LINS:
REFLEXOS DO IMAGÉTICO EM *NOVE*, *NOVENA*, *AVALOVARA* E A *RAINHA DOS
CÁRCERES DA GRÉCIA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado em Literatura Comparada de Línguas Modernas.

Orientadora: Professora Dra. Roseli Barros Cunha

Aprovada em: 14/ 03/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Roseli Barros Cunha (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof. Dr. Márton Tamás Gémes
Universidade Estadual do Vale do Acaraú – UVA

Prof^a. Dra. Cristina Maria da Silva
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior
Universidade Federal do Ceará - UFC

RESUMO

Ao analisar os diferentes aspectos verbo-pictóricos de *Nove, novena* (1966), *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), este trabalho apresenta nossa tese de que a construção, o uso e os desdobramentos de efeitos de sentido da poética narrativo visual de Osman Lins se dão precipuamente a partir de diálogos metalinguísticos e interseccionais desta com a tradição do *Ut pictura poesis*. Para tanto, sondamos na carnação da materialidade formal de suas narrativas os diversos modos através dos quais sua escritura articula os intercâmbios entre as artes na criação de uma poética particular centrada na constante permutabilidade entre efeitos verbais e efeitos imagéticos gravados no espaço-tempo da página, como um gráfico hieroglífico das possibilidades de deflagração de sentidos facultadas pelo ato narrativo; característica que faz de seus textos ficcionais uma fonte considerável de perscrutação do saber e do não-saber intrínsecos ao tenso polinômio *eu/logos/verbo/imagem/mundo* que emana como cosmovisão de sua obra. Nosso trabalho procurou, então, observar os entes envolvidos no processo narrativo metaficcional e metafiguracional de Lins enquanto sujeitos pura e ostensivamente textuais em constante “pulsão de imagem”. Em nossa leitura, autores implicados, narradores, personagens secundários, todos encontram-se em pleno “devaneio poético” (BACHELARD, 1996, p.16) sobre as potencialidades latentes da expressão figurada, quando não, na condição, eles mesmos, de palco e testemunha do processo de diluição do Significado saussuriano na “forma topológica” do Grafo do Significante puro lacaniano do desejo (LACAN, 2002, p. 307), ou na de contempladores da “rasgadura no tecido” das imagens que revela “o movimento anadiômeno do visual no visível e da presença na representação” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.212). Daí a quase fusão de palavra e imagem perseguida constantemente e o contínuo fluxo reflexivo entre os efeitos imagéticos oriundos das imagens externas ao sujeito pensante – o mundo, as instituições, o outro, as obras de arte, os objetos – e as que ele produz em sua imaginação – os sonhos, as representações, as imagens mentais.

Palavras chave: literatura; pintura; *ut pictura poesis*; psicanálise; Osman Lins.

ABSTRACT

By analyzing the different verbo-pictorial aspects of *Nove, novena* (1966), *Avalovara* (1973) and *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), this work presents our thesis that the construction, use and unfolding of effects of meaning of the visual narrative poetics of Osman Lins take place primarily from metalinguistic and intersectional dialogues of this with the tradition of *Ut pictura poesis*. To do so, we probed in the embodiment of the formal materiality of his narratives the different ways in which his writing articulates the exchanges between the arts in the creation of a particular poetics centered on the constant interchangeability between verbal effects and imagery effects recorded in the space-time of the page, as a hieroglyphic graph of the possibilities of triggering meanings provided by the narrative act; characteristic that makes his fictional texts a considerable source of scrutiny of knowledge and non-knowledge intrinsic to the tense polynomial I/logos/verb/image/world that emanates as the cosmovision of his work. Our work therefore sought to observe the entities involved in Lins' metafictional and metafigurational narrative process as purely and ostensibly textual subjects in constant “image drive”. In our reading, implicated authors, narrators, secondary characters, all find themselves in full “poetic reverie” (BACHELARD, 1996, p.16) about the latent potentialities of figurative expression, when not, in the condition, themselves, of stage and witness to the process of dilution of the Saussurian Meaning in the “topological form” of the Graph of the pure Lacanian Signifier of desire (LACAN, 2002, p. 307), or in that of contemplators of the “tear in the fabric” of the images that reveals “the anadiomenal movement of the visual in the visible and of presence in representation” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.212). Hence the almost fusion of word and image constantly pursued and the continuous reflexive flow between the imagery effects arising from images external to the thinking subject – the world, institutions, the other, works of art, objects – and those he produces in your imagination – dreams, representations, mental images.

Keywords: literature; painting; *ut pictura poesis*; psychoanalysis; Osman Lins.

RESUMEN

Al analizar los diferentes aspectos verbo-pictóricos de *Nove, novena* (1966), *Avalovara* (1973) y *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), este trabajo presenta nuestra tesis de que la construcción, uso y despliegue de efectos de significado de la poética narrativa visual de Osman Lins tienen lugar principalmente a partir de diálogos metalingüísticos e interseccionales de este con la tradición de *Ut pictura poesis*. Para ello, indagamos en la encarnación de la materialidad formal de sus narraciones las distintas formas en que su escritura articula los intercambios entre las artes en la creación de una poética particular centrada en la constante intercambiabilidad entre efectos verbales y efectos imaginarios registrados en el espacio-tiempo de la página, como grafo jeroglífico de las posibilidades de desencadenamiento de significados proporcionados por el acto narrativo; característica que hace de sus textos ficcionales una fuente considerable de escrutinio del saber y del no saber intrínseco al polinomio yo/logos/verbo/imagen/mundo que emana como cosmovisión de su obra. Por lo tanto, nuestro trabajo buscó observar las entidades involucradas en el proceso narrativo metaficcional y metafiguracional de Lins como sujetos pura y ostensiblemente textuales en constante “impulso de imagen”. En nuestra lectura, autores implicados, narradores, personajes secundarios, todos se encuentran en plena “ensoñación poética” (BACHELARD, 1996, p. 16) sobre las potencialidades latentes de la expresión figurativa, cuando no, en la condición, ellos mismos, de escenario y testigo del proceso de dilución del Sentido saussuriano en la “forma topológica” de la Gráfica del Significante lacaniano puro del deseo (LACAN, 2002, p. 307), o en la de los contempladores del “desgarro en la tela” de las imágenes que revela “el movimiento anadiomenal de lo visual en lo visible y de la presencia en la representación” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.212). De ahí la casi fusión de palabra e imagen que se persigue constantemente y el flujo reflexivo continuo entre los efectos imaginarios que surgen de las imágenes externas al sujeto pensante –el mundo, las instituciones, el otro, las obras de arte, los objetos– y los que él produce en tu interior. imaginación – sueños, representaciones, imágenes mentales.

Palabras clave: literatura; pintura; *ut pictura poesis*; psicoanálisis; Osman Lins.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 UT PICTURA POESIS | 17 |
| 2.1 Aristóteles, Plutarco, Horácio, Filóstrato..... | 17 |
| 2.2 A arte como técnica e a teorização da imagem no medievo..... | 26 |
| 2.3 Renascimento, Maneirismo e Barroco..... | 31 |
| 2.4 Séculos XVIII e XIX..... | 35 |
| 2.5 Lessing, Baudelaire..... | 44 |
| 2.6 Século XX, vanguardismos, Semiótica, Crítica literária e Análise do Discurso..... | 49 |
| 3 DA IMAGEM-TEXTO AO TEXTO-IMAGEM | 57 |
| 4 A IMAGEM TECENDO PALAVRAS | 89 |
| 4.1 “Um ponto no círculo”..... | 94 |
| 4.2 “Conto barroco ou unidade tripartita”..... | 100 |
| 4.3 “Retábulo de Santa Joana Carolina”..... | 112 |
| 4.4 “Pastoral” | 119 |
| 4.5 <i>Avalovara</i> | 127 |
| 4.6 <i>A rainha dos cárceres da Grécia</i> | 140 |
| 5 A PALAVRA TECENDO IMAGENS | 154 |
| 5.1 O <i>conchetto</i> maneirista como figura na escritura de Osman Lins..... | 168 |
| 6 A PERSONAGEM DIANTE DO NÃO-SABER DA PALAVRA E DA IMAGEM ...177 | |
| 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 202 |
| REFERÊNCIAS | 223 |

1 INTRODUÇÃO

Durante releituras da obra de ficção de Osman Lins, um aspecto de sua escritura nos pareceu de extrema relevância, tratava-se da percepção de que suas narrativas criam, ou se esforçam para criar, uma ideia acentuadamente visual, mesmo nos momentos das ações mais cruciais de seus enredos. Seus narradores entregam-se quase sempre à descrição de aspectos muito particulares de cenários e até de minúcias visuais das cenas, uma espécie de ênfase no mostrar e no dar a ver as coisas e os personagens o mais concretamente que as palavras permitissem.

Ao longo das leituras cada narrativa corroborava essa percepção de uma forma particular, às vezes reiterada e às vezes diversa em relação às outras. Esse aspecto visual acabou por se tornar um novo centro de interesse sobre a obra do referido escritor. Guiando novas leituras com foco na visualidade, refletindo sobre a natureza e os efeitos dessas escolhas pelo visual na obra, fomos aos poucos observando-as não apenas como um elemento reiterado, mas como um dos pilares estruturadores tanto da forma como dos efeitos de sentido das narrativas; como ponto de partida e de chegada que norteava a construção da escrita de Osman Lins. Foi a partir dessas observações que este estudo foi tomando forma.

Embora a referida característica possa ser observada em alguma medida em toda a sua obra, destacaremos aqui momentos em que ela se faz um dos aspectos predominantes da construção do texto e das possibilidades de efeitos de sentido por ele deflagrados, servindo como um alicerce para a produção ficcional do autor. As narrativas dos contos de *Nove, novena* (1966), e dos romances *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976).

Pelo fato de o apelo visual ser tão preponderante em sua escrita, a construção visual do espaço-tempo torna-se um dos pontos mais relevantes da narrativa. Seguindo uma orientação professada pelo próprio autor em obras teóricas como *Guerra sem testemunhas* (1969) e em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), o espaço em sua ficção é uma espécie de pararealidade acintosamente gráfica construída na mescla de concreto/histórico e subjetivo/idiossincrático, e esta última característica do espaço inclui realmente o campo de expressão visual da percepção humana dos fenômenos; digamos, pois, que para nosso estudo, o espaço em Osman Lins é tudo que se pode conceber em imagem narrativa, fora ou dentro das personagens narradoras, ou fora e dentro das mesmas, muitas vezes sendo necessário ver em Osman Lins até mesmo a própria construção visual das personagens como espaço narrativo.

Achamos relevante dar aqui alguns esclarecimentos sobre o nosso *corpus* de estudo e seu modo de construção e funcionamento, ou seja, sobre a escritura peculiar de Osman Lins. As três obras que escolhemos para analisar possuem em comum, entre outros fatores, o fato de serem narrativas deliberadamente autorreflexivas, embora cada uma o seja a seu modo. Explorar e aprimorar técnicas narrativas de forma ostensiva constituiu-se em um dos objetivos de Osman Lins a partir de *Nove, novena*, de modo que um dos âmbitos em que sua ficção mais se adensou foi realmente o da estratégia narrativa, do jogo com os elementos narrativos em si.

Uma vez que o tema principal de sua obra passa a ser a própria criação textual e as possibilidades que a ficção envolve e permite ao pensamento, não só os elementos textuais como tempo, espaço, foco narrativo, personagens e enredo, mas também noções externas como referente, autor, leitor, serão peças do jogo da ficção que ali se faz. Contemporâneo de uma época de extrema experimentação textual no âmbito da prosa narrativa, Lins faz parte daqueles escritores que elevam essa experimentação a um nível elevado da exploração de suas possibilidades e sua obra é marcada de ponta a ponta pela radicalidade dessa exploração.

Cada elemento narrativo se torna tema da narrativa. O texto ficcional tematiza os próprios elementos narrativos de que se compõe, através do seu emprego, através da exploração de suas possibilidades, através das suas variações de uso, de seu espelhamento dentro da narrativa e até mesmo através de comentários explicitamente teóricos inseridos nos enredos.

Essa tematização dos elementos da narrativa se dá, ainda, em meio às muitas tramas de diversas narrativas principais e dos também numerosos enredos encaixados em cada uma delas. Pois era intenção confessa do autor que seu texto contasse histórias ao mesmo tempo que desse testemunho da sua própria história enquanto texto, numa espécie de poética ficcional autorreflexiva. De modo que o protagonista da narrativa de Osman Lins é o texto, os seus processos de estruturação e de construção de significações.

Portanto, sua ficção é ao mesmo tempo prática textual ficcional e teorização dessa prática e da exploração de suas possibilidades, de forma que sempre que nos deparamos com a obra de Osman Lins com o fim de analisá-la, o modo de fundamentar teoricamente tal tarefa mostra-se bastante desafiador por muitos fatores.

Reiteramos, o escritor procura estabelecer explicitamente uma poética própria que também se insere como tema dentro de sua ficção, fato que torna necessário que tal poética seja levada em conta e analisada, além de posta à prova em relação à obra para cuja construção serviu de norte; mas há ainda o fato de que o autor está em um estado de mente

associado demais à própria obra para ser o melhor e mais isento crítico dela ou até mesmo para julgar se sua poética rendeu os frutos que sua “intencionalidade” pretendia, ou ainda se isso tem alguma relevância em termos de qualidade ou valor da obra em si. Ele a planejou e a executou, se deu por acabado um livro é porque ou achou que atingira o ponto que queria ou porque desistiu de aprimorá-lo até a vertigem, se o publicou, o entregou a toda sorte de leituras, e o livro passou a pertencer aos leitores e aos críticos.

Para os dois casos, ou seja, usar a teoria do autor para entender sua ficção e ler a obra a partir da ideia de observar se a poética resultou num produto literário à altura, é preciso compreender e dar a compreender os meandros de tal poética pessoal, ou seja, entender minimamente qual a proposta estética e significativa de sua escritura.

Isto posto, resta ainda toda a teoria literária e as ferramentas de análise crítica especializada, mas sabemos que o objeto artístico, e com ele as obras de ficção literária, são um terreno dialético ao mesmo tempo que fechado em si, aberto a campos epistemológicos para além da teoria e da história da própria literatura. Porém, o crítico deve saber que toda obra de arte é singular, e em sua particularidade autoriza as chaves com as quais pode ser lida, e que o uso de chaves arbitrárias que não sejam abonadas pela própria obra pode gerar leituras abusivas e simplesmente excêntricas, embora inteligentes às vezes.

Procuraremos, portanto, esclarecer aqui as nossas opções teóricas e o porquê delas. Acreditamos que linhas atrás deixamos claro o porquê de não podermos prescindir das reflexões teóricas do próprio autor no processo de análise de seus textos; referendaremos agora o uso das principais categorias e conceitos teóricos externos à obra que aplicamos em nossa análise geral e mais especificamente do aspecto da visualidade como um dos motores que impulsionam a construção e o desenrolar de suas tramas narrativas. Em linhas bem gerais nosso arcabouço teórico fica da forma como passamos a descrever agora.

Como dentre os vários aspectos da obra de Lins o nosso estudo foca sobre a importância fundamental da criação de imagens no texto e da criação do texto como uma espécie de imagem artística, foi-nos primeiro necessário situar e estabelecer de que tradição herda o autor de *Avalovara* essa atitude fundante. Nosso primeiro capítulo, portanto, traça em linhas gerais a história e os usos do diálogo entre as artes conhecido como *ut pictura poesis*, como forma de esclarecer de que maneira e em que bases as relações mais relevantes entre a linguagem das imagens e a linguagem das palavras tem se dado ao longo da história, e com essa discussão feita, observarmos de que forma Lins lida com essa herança e a transporta para sua poética pessoal.

Nesse ponto inicial lidamos com toda uma tradição de comparação entre linguagens plásticas e verbais e, inclusive, com algumas das divergências teóricas dos estudiosos no trato dessa questão ao longo do tempo, acreditamos que essa revisão se faz necessária e pretendemos mostrar o quanto se vale desse diálogo o autor já na sua fase de busca de uma poética própria, época em que o escritor alimenta sua ideia ficcional analisando obras de arte plástica e procurando inserir em sua escrita efeitos estéticos oriundos daquelas, sem, no entanto, perder a essência do que faz da linguagem verbal um médium único e de possibilidades muito específicas para a expressão artística.

Para a nossa explanação sobre os desdobramentos ocorridos na tradição do *ut pictura poesis*, principalmente a partir do Renascimento, além das leituras de obras que para ela contribuíram, usamos as análises críticas que destas obras fizeram alguns estudiosos do assunto, principalmente Márcio Seligmann-Silva, em seu estudo “Introdução/intradição: Mimésis, Tradução, Enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*” (2011); Jacqueline Lichtenstein, em “O paralelo das artes”, texto constante do volume sete da obra sobre sua organização intitulada *A pintura: textos essenciais* (2005) e no estudo de Solange Ribeiro de Oliveira, intitulado *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na literatura contemporânea* (1993). Do estudo da referida tradição, nos saltam três conceitos fundamentais e que a nosso ver englobam todos os outros com os quais o autor em estudo dialogará para criar sua poética, são os conceitos de mimésis, *palavra poética* e *virtù visiva*.

Traçada a argumentação sobre as heranças do *ut pictura poesis* e da continuação de seus debates que a modernidade promove, passamos a observar como Osman Lins lida com essa herança na construção do aspecto visual de sua poética. Momento em que nos foi de grande valia os textos sobre pintura e arte do autor em seu livro *Marinheiro de primeira viagem* (1963). Vale observarmos que esses aspectos citados de nossa análise se dão no âmbito da história da arte e da literatura e em seguida no âmbito da poética pessoal de um autor específico que com esta história dialoga para criar um dos pilares das linhas mestras de sua escritura, o seu projeto de escrita; ou seja, estamos ainda fora da obra de ficção do autor, embora a caminho dela.

Adentrando a ficção as coisas tendem a adensar-se num autor que pauta suas narrativas na reflexão sobre a construção textual. Entra-se num terreno vertiginoso que deflagra significações de muitas maneiras e se reflete de outras tantas em si mesmo. Por isso debruçar-se sobre os textos propriamente ficcionais é também um outro momento teórico de análise, em que tivemos de nos ater à letra de tais textos numa leitura mais cerrada e formal. Procurando analisar os modos como a imagem se faz ponto de partida e de chegada das

narrativas. Interessou-nos o campo formal da narrativa em si, das estratégias narrativas, das escolhas lexicais e semânticas e do desenvolvimento interno de *leitmotivs* icônicos em sua ficção, a fim de investigar, no texto de Lins, as aberturas e possibilidades de exploração narrativa que o recurso visual de que se vale o autor lhe oportunizaram.

Vale frisar que, não obstante ser contemporâneo de muitas teorias e abordagens de vanguarda sobre o objeto artístico e ele próprio um entusiasta das inovações formais em literatura e arte, a obra de Lins não se deixa encaixar completa e perfeitamente em nenhuma delas de forma pacífica, sua escritura reflexiva atua numa dialética constante entre o recurso literário utilizado e suas próprias contradições e antíteses, de forma que a temática de seus textos seja sempre a própria exploração dos recursos da escritura enquanto exercício de pensar o real e o ficcional, o jogo de fluxos e refluxos do complexo *eu/logos/palavra/imagem/mundo*.

Esta característica de seus escritos ficcionais nos faz, vez ou outra, ficar sem termos para nomear algumas de suas explorações escriturais, casos em que nossas leituras teóricas não encontram correspondências sequer mais ou menos aceitáveis com as quais possamos dialogar um determinado aspecto de sua poética; nesses casos, tivemos de criar uma nomeação que servisse a determinados conceitos a que fomos chegando em nosso estudo, por exemplo os de “espaço efrástico” e “pulsão de imagem”.

Em outros casos, nossa leitura opta por dialogar com aspectos da obra do autor certos conceitos teóricos que se mostram achados felizes como chaves de interpretação, sejam esses conceitos anteriores ou posteriores cronologicamente ao lapso temporal no qual Lins produziu sua obra. O critério de escolha foi realmente a relevância conceitual que nossa leitura vê quando cotejamos texto e teoria.

Passaremos a esclarecer alguns desses conceitos e contextualizá-los, uma vez que, sendo a obra do autor uma espécie de tematização e exploração dos recursos literários, muitos dos conceitos que utilizamos podem parecer antagônicos e até inconciliáveis do ponto de vista da coerência teórica dos argumentos necessários a um estudo acadêmico, justificamo-nos, no entanto, pelo fato de que Osman Lins foi, além de escritor, um intelectual cuja preocupação central foi o processo de construção de uma obra artística e a aventura humana que tal empreitada representa; portanto, interessado na criação de forma holística, sua poética engloba recursos criativos os mais variados e situados em épocas artísticas as mais diversas também, o que faz de sua escritura um rico mosaico que procura grafar em si a reflexão *sobre* e o uso dos recursos e dos processos *através dos quais* o homem, em seu afã estético, vem engendrando construções, artefatos, objetos artísticos e textos através dos tempos.

Desta forma, o estudo de sua obra requer muitas vezes uma dilatação teórica que abre o leque de possibilidades de uso de conceitos até mesmo antagônicos sem que com isso, esperamos, se perca a coerência argumentativa, propondo também na teoria o tenso e vibrante choque dialético que se dá entre os elementos de sua escritura.

Nesse âmbito nos foram de largo uso os conceitos de *emolduração* e *perspectiva*, numa acepção comparada entre pintura e literatura, os quais colhemos nas análises formalistas de Bóris Uspênski, em *Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte: princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura* (2010), e que são categorias teóricas que nos permitiram analisar alguns dos principais processos de transposição de recursos da pintura para a escrita de que lançou mão Osman Lins. Também as noções de *conchetto*, de que faz uso Gustav Hocke em *Maneirismo na literatura* (2011), na análise das escolhas lexicais, frasais e estilísticas que caracterizam o conjunto da figuração poética particular do autor pernambucano, e de *iconografia* e *iconologia*, de Panofsky em *Significado nas artes visuais* (2017), na observação especificamente das imagens mais recorrentes e fortes da obra tomadas aqui como uma iconologia particular dos textos osmanianos, uma vez que, mais tarde, trataremos justamente de extrapolar os conceitos desse saber iconográfico ao adentrarmos no pensamento de George Didi-Huberman e Jacques Rancière, para analisar a relação das personagens osmanianas com as imagens e com os textos numa perspectiva que dialoga arte e psicanálise a partir do ponto de vista de como estas duas instâncias do pensamento dialetizam seus saberes e seus não-saberes.

Reforçando o que dissemos, nosso percurso argumentativo segue, portanto, a seguinte ordem metodológica: em primeiro lugar fizemos uma breve e resumida análise geral da história do desenvolvimento do tradicional conceito de *Ut pictura poesis*, a fim de observar principalmente pontos com os quais o projeto literário imagético da escritura de Osman Lins nos parece travar diálogos; isto feito, partimos para uma segunda parte de nossa explanação, na qual procuramos demonstrar nas ideias puramente teóricas de Lins o modo muito específico como esse diálogo entre a literatura e as artes visuais se faz um dos eixos principais do desenvolvimento de sua poética narrativa. Fizemos até aí, portanto, o movimento de ir da história do *ut pictura poesis* como um todo para o diálogo particular do autor estudado com essa tradição a partir de como dela se utilizou, muitas vezes num diálogo até mesmo controverso, para estabelecer a sua proposta textual imagética.

Passamos da história à poética do autor, e desta finalmente para a sua obra de ficção, onde procuramos demonstrar textualmente alguns dos usos que, a nosso ver, tal poética imagética realizou em texto ficcional, e essa primeira olhada para a obra tem um tom e uma

abordagem acentuadamente formal e estrutural, no sentido de que se foca o mais restritamente possível na análise da letra do texto de Osman Lins em si, para tentar demonstrar os muitos modos e recursos de que se utilizou o autor na busca de pôr em prática a sua proposta de narrativa imagética. Procuramos fazer, nesse ponto de nosso estudo, uma investigação sobre os seus possíveis funcionamentos e as engrenagens de geração de sentidos de que dispõe no que tange à sua proposta imagética.

Isto feito, sentimos a necessidade de averiguar também, obviamente, as consequências e extrapolações que o aspecto formal de sua obra suscitam em termos de uma análise mais voltada para o diálogo das obras estudadas com os seus contextos externos, aquilo que porventura é capaz de lançar debates para além até mesmo do âmbito dos estudos literários e é de incumbência mesmo das leituras, do leitor e do social.

O que comunica a obra em sua complexidade? Tanto dentro do programa de intenções que dela se intui de seu autor quanto no que extrapola tais possíveis intenções. É quando, de posse das informações hauridas no estudo da forma, e, portanto, abonadas pelo texto literário em si, passamos a indagar alguns porquês de tais escolhas formais e até mesmo no que resulta tais formas para além do texto, social e psicologicamente, tanto no âmbito do indivíduo quanto no da imensa teia de relações que formam o complexo do social. Nisto passamos da forma para o que ela nos dá a ver e sentir, das personagens plasmadas literariamente nestas formas específicas que as quis dar o autor para o que isto nos dá a pensar ou nos possibilita inquirir sobre o homem, o mundo e suas relações. Nesse momento nosso estudo envereda por um viés de sondagem que articula estética e psicanálise, uma vez que nos pareceu ser esse o teor da já citada relação *eu/logos/palavra/imagem/mundo* que anima as personagens de Lins.

Dada a radicalidade da experiência de Osman Lins com a forma literária, na qual o autor já pensa e procura representar formalmente até mesmo o descontrole que a ela é inerente, sem ilusões de domínio completo da forma e do que ela virá a comunicar; pareceu-nos mais profícuo e justo, uma vez que o autor retrata e antecipa até mesmo uma leitura crítica e narcísica profunda de sua própria obra, indagar o que uma obra que se pauta numa necessidade imensa de desvendar seus artifícios minuciosamente no decorrer de sua própria feitura nos diz sobre o inevitável “não-saber” contido em todo e qualquer ato de comunicação humana; mas, principalmente, uma vez que de arte se trata, sobre o inevitável “não-saber” que toda obra de arte escancara no ato mesmo da experiência de engendrará-la e de fruí-la.

Este ponto de nosso trabalho representa, então, um momento analítico no qual nos valem da análise já realizada sobre a importância da imagem nas narrativas para desenvolver um estudo da personagem osmaniana a partir da sua relação com as imagens

físicas, com as imaginárias e com as oníricas que povoam seu universo de atuação na diegese. Tentando demonstrar como os personagens e narradores lidam com as imagens de uma forma que dialoga tanto com uma interpretação clássica panofskyiana, ou seja, nos termos de uma iconologia e de uma iconografia, como com o projeto, antagônico a Panofsky, de repaginação da história da arte a partir de conceitos como *visível*, *visual*, *virtual*, *rasgadura*, *sintoma* e *encarnação*, propostos em épocas mais recentes por George Didi-Huberman, principalmente em *Diante da imagem* (2017). Por fim, e ainda com o foco nesta análise do comportamento da personagem osmaniana diante da imagem e da palavra, faremos uma análise das personagens sob uma ótica da ideia de *inconsciente estético* (2009), de Jacques Rancière, momento em que focaremos nos processos mentais expostos no discurso autorreflexivo e imagético dos narradores.

2 UT PICTURA POESIS

Iniciamos nosso estudo com a história e a análise do conceito mais conhecido talvez quando se trata de comparação entre literatura e pintura, a sentença latina de Horácio, *ut pictura poesis*, ponto central ao qual se reportam de um modo ou de outro os pensadores que sobre o assunto deixaram alguma reflexão de valor. Motivo pelo qual será o nosso fio condutor para chegarmos ao conjunto teórico herdado pela modernidade sobre o assunto e dentro do qual se movem também as reflexões de autores como o próprio Osman Lins. Procuramos traçar um histórico de alguns dos diálogos travados entre literatura e artes plásticas ao longo da história, uma vez que as obras de Osman Lins aqui estudadas se inserem de forma particularmente instigante numa longa e variada tradição de pensamento teórico acerca das semelhanças e diferenças entre as artes.

2.1 Aristóteles, Plutarco, Horácio, Filóstrato

O ficcionista não disserta a respeito do que sabe ou pensa do universo: faz com que o contemplemos. (LINS, 1974, p. 164)

Em sua *Poética* Aristóteles estabelece, para não mais deixar de ser citado, a sua concepção de *mimésis*. Seria a imitação da ação feita mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo. Segundo Eudoro de Sousa, Aristóteles recebe o conceito de imitação “por intermédio de Platão, rejeitando, todavia, a dialética da essência e da aparência, que estrutura o conceito platônico socrático de ‘imitação’ artística” (1994, p.89).

O estudioso problematiza os fecundos conceitos de Aristóteles de forma muito esclarecedora. Primeiro, observa a inserção das discussões estéticas empreendidas no tratado da *Poética* no projeto científico maior do autor, demonstrando assim que se trata de concepções estéticas trabalhadas com intuítos outros tidos como maiores e mais importantes, os da *Física*, da *Ética* e da *Política*.

Segundo, esclarece a hierarquia de assuntos dentro do tratado e os porquês desta hierarquização se dar da forma como se atesta no texto de Aristóteles: separação dos *assuntos principais* ou “troncos” da obra, que seriam as teorias da epopeia e da tragédia nele contidos, e dos *assuntos congêneres*, “excrescentes” ou “ramos” acessórios, que seriam as notícias históricas acerca da origem da tragédia e da comédia, definições e classificações dos elementos da linguagem, os problemas críticos e as respectivas soluções, principalmente no que respeita as epopeias homéricas.

Cita, ainda, a omissão da lírica e a questiona a partir do fato de que, se a própria conceituação de poesia como imitação da ação excluiria naturalmente a noção de lírico, no que tange ao metro e ao ritmo, categorias que não são estranhas à poesia lírica, Aristóteles os põe como fator de diferenciação entre os gêneros. O que para Eudoro de Sousa deixa claro que

Inscritos à margem da lição principal desta arte poética, encontramos os fragmentos de outra arte poética mais compreensiva, que teria procedido ao estudo do ritmo e da harmonia, elementos do coro trágico e, em geral, da poesia lírica, de cujo seio, fecundado pelo logos, irrompera a tragédia. (1994, p. 39)

Eudoro de Souza chama atenção, portanto, para o que designa como caráter “acroamático” ou “exotérico” que envolve o texto da poética enquanto resumo ou apontamento escolar que pressupõe o comentário falado como complemento das lições. Seria o texto da *Poética* um recorte feito com fins didáticos e práticos por Aristóteles em sua definição de poesia; definição esta que tomava como essencial apenas o texto das peças teatrais gregas enquanto imitação da matéria dos mitos, em detrimento dos aspectos “musicais”.

Assim, o comentador problematiza então a questão do que realmente quis dizer Aristóteles ao afirmar que a poesia, tal como a concebe, imita a ação dos mitos. Para a tradução de Eudoro de Sousa, *mito* quer dizer ação imitativa enquanto *fábula* quer dizer ação de imitar, no entanto, ambas são designadas por uma só palavra na *Poética*. Esse “logos” através do qual Aristóteles parece ter filtrado as manifestações teatrais e épicas a fim de separar delas o seu conceito puramente textual de poesia é o que ele colhe nos enredos míticos.

O mito (tradicional) seria, portanto, a matéria-prima que o poeta transformará em fábula (trágica), elaborando-a conformemente às leis de verossimilhança e necessidade. Por consequência o mito pertence à história, e a fábula à poesia, que é “coisa mais filosófica que a história” (c. IX) (SOUSA, 1994, p. 87)

A divisão conceitual entre história, mito e fábula é fundamental. Se em Platão *mimésis* é o conceito pejorativo de imitação em terceiro grau das coisas, que por sua vez são imitação material das Ideias, em Aristóteles *mimésis* passa a ser a imitação estritamente linguística verossímil e necessária da lógica contida nas ações dos mitos através da efabulação do poeta. Os mitos fundadores pertenceriam à história de uma forma especial, estando ao mesmo tempo acima dela por tratar de coisas universais, ao passo que a história trataria de coisas particulares e situadas. Desse modo, se *mimésis* é imitação das ações do mito então seria

imitação do que na história é universal, a lógica que encadena as ações míticas. Por isso mesmo, na leitura renascentista de Aristóteles *mimésis* viria a ser interpretada como imitação da Natureza, ou seja, da lógica natural contida nos mitos. Para Eudoro de Sousa, se “na poesia, e através da poesia, a história imita a natureza. De certo modo, a tragédia seria história natural.” (1994, p. 89).

É ainda esclarecedora a lição de Jacques Rancière sobre a relação entre o particular histórico e a universalidade poética em Aristóteles, bastando para isso que comutemos respectivamente esses conceitos por “experiência corriqueira” e “ficção” no seguinte trecho do estudioso:

O que distingue a ficção da experiência corriqueira não é um déficit de realidade, mas um acréscimo de racionalidade. Essa é a tese formulada por Aristóteles no capítulo IX da *Poética*. A poesia, que ele entende como a construção das ficções dramáticas ou épicas, é “mais filosófica” do que a história porque esta última diz apenas como as coisas acontecem uma após as outras, em sua particularidade, enquanto a ficção poética diz como as coisas em geral podem acontecer. (RANCIÈRE, 2021, p.7)

Esse acréscimo de racionalidade, ou *logos*, de certa forma, alça a ficção, ou a linguagem poética, ao plano do universal, capaz de se desprejar da visão corriqueira das coisas e deslocar-se para uma visão da *physis* das coisas, ou seja, dos modos e movimentos através dos quais todas as coisas podem coerente e verossimilmente vir a ser. Para Eudoro de Sousa “só refletido especulativamente da ‘Física’, o eventual consuetudinário e artificioso parecerá conforme às leis da necessidade e da verossimilhança.” (1994, p. 90)

Vê-se que, se é dada à poesia a “licença” e o poder de representar a própria *physis* das ações dos mitos, tal poder subordina-se a diversos propósitos que estão longe de interessar estritamente à poesia em si, pondo-a, no entanto, a serviço de outras instâncias apenas como meio útil para se chegar a objetivos que importam muito mais a elas que à própria poesia.

Para Eudoro de Sousa, o intento de Aristóteles é determinar o procedimento a seguir pelo poeta, para obter do mito as emoções de terror e medo. Portanto, o que empreende em sua *Poética* ao se deter sobre o problema do que ele considera a essência, a utilidade e a eficácia da poesia está subordinado ao seu projeto maior e geral:

na *Poética*, a teoria da ação dramática está mais próxima do que inadvertidamente se poderia supor, da teoria do movimento, exposta na *Física*; aludir à dependência dos juízos críticos, expressos na *Poética*, em relação aos princípios estabelecidos na *Ética*; e lembrar que talvez não haja outra solução do problema da catarse, além da que se infere da *Política*. (1994, p.38)

O conceito de *mimésis*, no entanto, tal como aqui procuramos descrevê-lo em Aristóteles, se torna fundamental para todo e qualquer estudo literário, como veremos, desde a Grécia até

o que chamamos abstracionismo em pintura, toda a arte e toda a teoria que dela se ocupa, gira de alguma forma em torno do conceito de arte como imitação. Sendo também a partir deste conceito que se fizeram as inúmeras tentativas de comparação entre as artes da palavra e da imagem das quais aqui trataremos.

No que tange à comparação entre as artes o estagirita é categórico em se deter na questão da imitação da ação, como vimos, deixando à parte e tratando como menos importantes os aspectos musicais e cênicos da tragédia, por exemplo, e os aspectos mais sonoros e imagéticos da lírica, dando ênfase à épica, na qual aplica praticamente as mesmas categorias analíticas que fundamentam seu estudo do teatro. Ou seja, é em torno sempre da imitação das ações pela palavra que Aristóteles procede em seu tratado.

Em termos de texto verbal em si, Osman Lins observa que é na *Retórica* que Aristóteles expõe o modo como acredita que o texto épico lança mão de recursos estilísticos para se tornar “pictórico”, que consistiria para no processo muito usado por Homero de buscar “animar o inanimado, pela metáfora” (*Apud LINS, 1976, p. 78*).

Quanto ao exercício teórico específico de comparar literatura e pintura, remonta ao período helenístico, e a Simonides de Ceos (556 - 468 a.C.). Em *de Gloria Atheniensium*¹, Plutarco atribui a Simonides uma sentença conhecida: “A pintura é poesia silenciosa, a poesia é pintura que fala.” Se há uma comparação no dístico de Simonides, não se pode dizer ao certo se havia intenção de uma hierarquização, nem de atribuição de valores diferentes aos estatutos das duas artes, não se pode afirmar, por exemplo, que fosse atribuída alguma negatividade ao “silêncio” da pintura, mas o fato é que, analisando textualmente, Simonides parece afirmar haver na poesia tudo o que há na pintura, mas faltar à pintura algo que há na poesia, a “fala”.

O texto de Plutarco, que na verdade é onde se iguala a pintura e a poesia, mas no sentido de louvar-lhes as qualidades em detrimento do desmerecimento tanto de uma como da outra diante dos grandes fatos que elas representam, ou seja, as glórias políticas e bélicas de

¹ *De gloria Atheniensium* é o título de uma declamação de Plutarco, incluída em sua obra *Moralia*. A argumentação parte da seguinte pergunta: a glória de Atenas deve ser atribuída ao trabalho de seus políticos e militares ou a seus ilustres artistas e homens de cultura? Plutarco atribui desde logo a primazia aos políticos e aos grandes estrategistas da história da cidade, afirmando que o destaque da cidade é uma consequência direta do prestígio político-militar que acumulou nomeadamente entre os séculos V e IV aC. Segundo Plutarco, não é possível imaginar a obra artística, principalmente se for louvável, sem pressupor o ato heróico. O autor compara o trabalho do historiador ao do pintor: ambos produzem uma criação que é uma imitação dos acontecimentos, valendo-se da maestria para dar vivacidade à sua criação e agregar *pathos* à representação de empresas e personagens. Porém, o objeto da mimésis na obra histórica não é o mito, como na poesia, mas a realidade do passado. É preciso ressaltar que o termo “poesia” é usado pelos antigos para designar a composição textual, normalmente versificada na época, e que abrange escritos sobre os mais diferentes assuntos, inclusive os textos históricos, aos quais Plutarco faz menção direta.

Atenas, visa justamente questionar se os atenienses são mais louváveis por seus feitos ou pelo modo como deles deram testemunho a sua arte. Verdade é que não deixa, é óbvio, de fazer preciosas considerações sobre as artes nesse meio de caminho ao seu objetivo.

Vejamos, antes de mencionar Simonides, Plutarco narra um feito dos atenienses, a batalha de Mantinea (362 a.C.) e descreve brevemente a representação pictórica que dele fez o pintor Eufanore²; no entanto, Plutarco questiona:

Eufanore representou esse confronto e se pode admirar na imagem da batalha o impacto e a resistência carregados de vigor, desejo e espírito. Mas não creio que preferireis o pintor ao comandante, nem que esteja entre aqueles que preferem a pintura ao troféu e a ficção à verdade. (PLUTARCO, 2017, p.647, tradução nossa)³

Ato contínuo, surge no texto a conhecida atribuição a Simonides, como forma de introduzir a ideia de que, assim como não se deve louvar mais o pintor que registrou a batalha do que a batalha em si, também não se deve louvar mais o historiador (poeta) que a retratou em palavras, uma vez que, pela lógica da máxima, pintores e poetas imitam os fatos, uns com palavras, outros com cores e formas, mas ambos não são mais que imitadores, mesmo que louváveis, nunca mais que os grandes fatos que pintam em si:

Ao contrário, Simonides define a pintura poesia sem palavras e a poesia pintura com palavras: de fato, os pintores representam as ações em andamento enquanto os escritores narram e descrevem as mesmas já realizadas. Mesmo que os pintores usem formas e cores, enquanto os escritores descrevem os mesmos eventos em palavras e expressões, eles diferem na matéria e nos modos de representação, mas o objetivo para ambos é o mesmo e, entre os historiadores, o melhor é aquele que, a partir da representação de paixões e personagens, cria sua narração como se fosse uma pintura. Certamente Tucídides com seu estilo sempre aponta para tal vivacidade para tornar o leitor um espectador e para tornar as emoções de espanto e desânimo igualmente vívidas para os leitores, como foram para quem as viu. (PLUTARCO, 2017, p. 647, tradução nossa)⁴

Continuando a exemplificação, Plutarco cita outra batalha, a de Pilo-Navarino (424 a.C.), relata sumariamente a descrição dela feita por Tucídides⁵ e novamente põe na mesma

2 Pintor e escultor grego ativo em meados do século IV a. C.

3 Eufanore rappresentò questo scontro e si può ammirare nell'immagine della battaglia l'impatto e la resistenza carica di vigore, di desiderio e di spirito. Ma non credo che voi possiate preferire il pittore al comandante né possiate essere tra coloro che preferiscono il quadro al trofeo e la finzione alla verità. (PLUTARCO, 2017, p.647)

4 Al contrario Simonide definisce la pittura poesia senza parole e la poesia pittura con le parole: difatti i pittori rappresentano le azioni in svolgimento mentre gli scrittori narrano e descrivono le medesime già svolte. Anche se i pittori si servono delle forme e dei colori, mentre gli scrittori descrivono gli stessi avvenimenti con parole ed espressioni, essi differiscono nella materia e nei modi di rappresentazione, eppure l'obiettivo per entrambi è il medesimo e fra gli storici il migliore è colui che, a partire dalla rappresentazione di passioni e personaggi, crea la sua narrazione come fosse un dipinto. Di certo Tucidide con il suo stile punta sempre a una siffatta vivacità tanto da rendere il lettore uno spettatore e da rendere altrettanto vivide ai lettori le emozioni di stupore e sgomento, quali furono per coloro che le videro. (PLUTARCO, 2017, p. 647)

5 Historiador grego (Atenas, ca. 460 a.C. — Atenas, ca. 400 a.C.).

conta pintura e poesia, para simplesmente alertar que nem o poeta, no caso o historiador, nem o pintor são dignos de comparação com o homem de ação, o comandante da batalha:

E novamente em seu relato da expedição à Sicília: "enquanto a batalha naval se deu em equilíbrio, ambas as infantarias estavam no solo, conduzindo um terrível confronto com grande agitação" por causa de suas respectivas forças "e por causa do resultado incerto da batalha que eles seguem com extremo medo, balançando seus corpos com um movimento igual ao resultado do embate": essa descrição é caracterizada por uma vivacidade pictórica na composição e representação dos acontecimentos. Assim, se é indigno comparar pintores a líderes, também não comparamos historiadores. (PLUTARCO, 2017, p. 647, tradução nossa)⁶

O confronto entre as noções de realidade e ficção já aí se encontra, e está bem claro para Plutarco o caráter, de certa forma, sempre "ficcional" das palavras e das imagens, ambas suportes materiais para meras representações, e algo que para nossa época parece inovador e moderno, a história como ficção, com o mesmo grau de imitação e artifício representativo das artes, algo que o século XX vai retomar com novas roupagens e institucionalizar, mas que como vemos parecia até mesmo ser ponto pacífico já para Plutarco.

Basta vermos que é principalmente aos historiadores que se reporta quando alude à poesia em sua argumentação. Outro fato que daí se depreende novamente é a subordinação da análise das produções artístico-ficcionais ao pensamento sobre questões consideradas maiores e mais importantes, no caminho das quais o pensamento artístico apenas serve de degrau útil para se chegar a verdades mais urgentes. Portanto, um verdadeiro ponto de virada da teorização sobre a produção artística moderna provavelmente seja justamente a dissolução radical dessa vinculação hierárquica entre a arte e seus contextos, pelo menos em alguns autores como Roland Barthes, para quem:

A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora, essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, o real lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, escrever é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade: a explicação fixada numa obra (trabalhada), torna-se imediatamente um produto ambíguo do real, ao qual ela está ligada com distância; em suma, a literatura é sempre irrealista, mas é esse mesmo irrealismo que lhe permite frequentemente fazer boas perguntas ao mundo – sem que essas perguntas possam jamais ser diretas[...] (BARTHES, 2013, p.33, grifos do autor)

⁶ E ancora nel suo resoconto della spedizione in Sicilia: «finchè la battaglia navale si svolgeva in equilibrio, entrambe le fanterie a terra, conducendo uno scontro terribile con viva agitazione» a causa delle rispettive forze «e a causa dell'incerto esito della battaglia che essi seguono con estremo timore, ondeggiando con i loro corpi con un moto pari all'esito dello scontro»: questa descrizione è caratterizzata da una vivacità pittorica nella composizione e nella rappresentazione degli eventi. Così, se è indegno paragonare i pittori ai condottieri, non paragoniamo anche gli storici. (PLUTARCO, 2017, p. 647)

Este é também um dado primeiro sobre a proposta textual de Osman Lins, a necessidade de ostentar de forma clara a separação radical e imediata entre o objeto artístico e o referente por ele “representado”. Osman Lins torna parte de sua poética o desvelamento sistemático e contínuo do processo mimético em pleno curso durante a própria construção de seus textos.

Nos textos de Lins, até mesmo nos ficcionais, destaca-se, portanto, a constante explicitação dessa consciência de que *mimésis* é também deformação estilizada do real. Separadas essas instâncias do real e da ficção que o representa, o autor explora as relações que entre elas se estabelecem sem jamais cair no erro de confundi-las ou falseá-las. Isso já desmistifica e escancara a inapropriação do conceito estrito de realismo em arte, que jamais poderia ter sido confundido com o perfeito reflexo da verdade histórica ou do real em si, sem falsear tanto a arte quanto o próprio real. Como defende Otto Maria Carpeaux (2012 p. 184): “a realidade não pode ser transformada em obra de arte sem uma dose de deformação”

Já quando Horácio, em sua *Epístola aos Pisões*, compara a poesia à pintura, e nos lega a sentença *ut pictura poesis*, o faz principalmente no sentido de alertar seus interlocutores para a questão da unidade de composição, e nesse sentido prossegue usando o termo “pintar” para se referir ao que se põe no texto poético. Segundo este, o poeta deve mostrar em seu texto um todo que seja fruto da harmonia entre as partes, como o fazem os grandes pintores. Horácio até mesmo se refere à liberdade de ousar dada tanto a poetas quanto a pintores, para reforçar que tal liberdade termina quando a ousadia cria um amontoado de coisas que não formam um todo harmônico:

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, contereis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebesssem tais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. Direis vós que “a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar”. Bem o sabemos e, por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente concedemos, sem permitir contudo, que à mansidão se junte a ferocidade e que se associem serpentes a aves e cordeiros a tigres. (HORÁCIO, 1984, p.50-51, v. 1-13)

Observemos que aqui já não há referência aos textos de historiadores, os quais pudemos ver em Plutarco que eram vistos como textos poéticos ligados de uma certa forma mais de perto a eventos sabidamente acontecidos, mas à poesia de caráter mais intrinsecamente imaginativa; é esta arte que associa à pintura, que também já não é explicitamente a pintura histórica. Mas o que queremos mostrar é que Horácio já se refere a

ambas as artes muito mais no sentido de sua composição interna, sua harmonia geral, que no de seus referentes, sejam imaginados ou reais.

É, portanto, de um diálogo formal interno das artes e de seus artifícios e técnicas que se trata, e isto é exatamente um segundo dado fundamental sobre a obra de maturidade de Osman Lins. Separada a necessidade de verossimilhança, de ligação direta com o real, estabelecida a natureza mimética e deliberadamente artificiosa, deformadora e transformadora da relação da ficção com a realidade; o texto ficcional de Lins procura deixar claro em si mesmo que se constrói elencando técnicas inerentes aos ofícios artísticos, que se trata de uma questão de conhecimento e uso das técnicas com fins de criação de sentidos internamente “verossímeis”. A verossimilhança interna que a teoria literária viria a nomear, e que Aristóteles e Horácio já acentuavam em suas poéticas embutidas no seu próprio conceito de *mimésis*.

Se Plutarco deixa em sua *Moralia* um elogio dos “fatos” em detrimento de suas representações artísticas, Horácio mostra, apesar da necessidade de coerência do objeto artístico com o que procura representar mimeticamente, uma consciência apurada da liberdade estética dada à arte em suas representações, desde que internamente se mostre verossímil. No século XX e já munido de muitas outras reflexões sobre tais assuntos que ainda viriam depois de Plutarco e Horácio, Osman Lins estabelecerá para sua poética um elogio da ficção assumida e reflexiva, em detrimento das ideias de compromisso com a verdade ou a realidades exteriores ao texto, que escondem de si próprias seu caráter de ficção oficial, estabelecida, estagnada e muitas vezes malfazeja.

Um outro conceito importante e vetusto é o de *écfrase*, cabendo aqui também alguns esclarecimentos históricos mais específicos sobre esta prática textual, que por sua própria natureza comunica-se intimamente com o conceito maior de *ut pictura poesis* sobre o qual nossa análise da obra de Lins se situa.

Jean-François Groulier aponta a *écfrase* como “um dos primeiros testemunhos que possuímos” (2005, p.09) de interpretação das obras de artes plásticas. Sua origem remonta a Homero, quando dá a ver na *Ilíada* os relevos do escudo que Hefesto forjara a pedido de Tétis para o inconsolável e irado Aquiles, após a morte de Pátroclo e o espólio de sua antiga armadura por Heitor.

No poema homérico, o deus artífice forja um novo e suntuoso escudo e nele grava em cinco camadas circulares que são minuciosamente descritas variadas imagens cenas: o firmamento, batalhas, cidades sitiadas, himeneus, gados pastando, pessoas dançando despreocupadamente ou fazendo seus trabalhos diários e comezinhos. O trecho se encontra no

canto XVIII, da *Iliada*, e se estende dos versos 478-608. O escudo é uma criação imagética dada a ver em sua riqueza de detalhes visuais através da palavra poética, num exercício ecfrástico que não é exatamente a descrição de um objeto artístico exterior ao texto, como se tende algumas vezes a restringir o conceito de écfrase, mas a descrição de um fictício objeto plástico criado em primeira instância pela palavra poética.

Groulier atribui ainda o desenvolvimento posterior e retórico da écfrase aos sofistas, mormente a Filóstrato, o velho, em suas *Imagens*, obra em que trata exclusivamente da descrição estilizada e com fins didáticos de afrescos napolitanos com temática mitológica. É importante notarmos que, no caso das *Imagens*, as écfrases são um trabalho retórico de dar a ver por meio de palavras, de *enargia* e *evidentia*, portanto, sobre imagens que por sua vez já são uma espécie de tradução pictórica de textos poéticos; no caso, os poemas mitológicos.

Ou seja, supondo que os afrescos napolitanos realmente existiram e que não se tratava apenas de um exercício puramente texto-visual de Filóstrato, essas imagens eram compostas originalmente de palavra, no caso a palavra poética de Homero, depois foram transformadas em pintura, isto é, filtradas duplamente pelas necessidades e possibilidades do novo médium e pela subjetividade e imaginação do pintor, e em seguida transformadas uma terceira vez em discurso explanativo, descritivo e retórico por Filóstrato, com o fim de ensinar não apenas uma matéria fria ou filosófica, mas um conteúdo estético e sinestésico; portanto, um ensinamento para os sentidos. São textos para ensinar a ver e interpretar uma imagem artística. Como exemplo vejamos uma de suas écfrases mais conhecidas, onde se põe a relatar um suposto afresco que tematiza o episódio da *Iliada* sobre a batalha sangrenta no rio Escamandro:

Você percebeu, menino, que este tema é de Homero, ou ainda não se deu conta, claramente levado pelo espanto de ver o fogo vivo na água? Vamos então entender, juntos, o que isso significa: desvie seu olhar, de modo a ver os fatos nos quais se baseia a pintura. Você conhece aquela passagem da *Iliada* em que Homero inflama Aquiles por causa de Pátroclo e os deuses são incitados a mover guerra uns contra os outros. Pois dessas batalhas dos deuses a pintura não conhece o restante, mas diz que Hefesto atacou Escamandro com ímpeto e pura força.

Olhe novamente agora: tudo vem de lá. Esta cidade é alta e aqui, os muros de Ílion, e esta grande planície, suficiente para sustentar Ásia em armas contra Europa e ali, este fogo impetuoso inunda a planície e impetuoso serpenteia às margens do rio: não há mais vegetação.

O fogo, à volta de Hefesto, se derrama sobre a água, e o rio sofre e suplica ao próprio deus.

Mas nem o rio é pintado com longos cabelos, que queimam, nem Hefesto mancando: ele corre. E o brilho do fogo não é amarelo, nem tem aspecto habitual, mas é dourado sol. Tais coisas já não são Homero. (FILÓSTRATO, 2012, p. 21-22)

Notemos que Filóstrato destaca na pintura o que é próprio da liberdade do pintor e que o médium para o qual transpõe as imagens do poeta sugerem ou permitem. O rio sem longos cabelos queimando, Hefesto que não manca e o brilho do fogo dourado são licenças pictóricas a que se permitiu o pintor, e que cabiam ao modo de representar da época assim apresentar talvez, supondo que tais imagens tenham realmente existido. Nas palavras de Filóstrato: “tais coisas já não são Homero”.

Nesse sentido, portanto, podemos dizer que a *écfrase* é uma espécie de ramo da escrita que praticamente dá origem aos desdobramentos dos vários discursos da crítica, da história e da filosofia da arte e até das teorias da imagem, embora nos interesse aqui muito mais a sua origem, desenvolvimento e uso dentro da ficção literária. Diferencia-se da mera descrição textual, entre outras coisas por pressupor, de certa forma, um *mise en abyme*, pois geralmente a imagem relatada conta uma narrativa paralela, e uma metalinguagem, pois se caracteriza pelo esforço de recriar por meio do relato verbal e no interior deste uma imagem que está feita para significar por seus próprios meios, seja real e concretamente fora do texto, seja fictícia e concretamente dentro do texto, os meios imagéticos; e que está, portanto, de certa forma, externa ao relato verbal, ou seja, que está primeiramente posto em um outro código de significação, o plástico. Indiferentemente se essa imagem relatada corresponda a uma obra de arte concreta e observável fora do texto verbal, ou se é uma obra de arte plástica criada tão somente do relato que a apresenta em *écfrase*. Como vimos em Homero e como provavelmente se dá em Filóstrato.

Como podemos observar nessas pequenas amostras textuais clássicas, Plutarco já põe em xeque a questão do referente em relação à *mimésis* que dele faz as artes, Horácio já compara os modos de realizar essa *mimésis* entre as diferentes artes e Filóstrato já trabalha sobre a teorização e descrição puramente textual de obras de arte que jamais existiram fora do texto. Três exercícios largamente praticados por Osman Lins em sua escritura e importantes pontos de tensão em sua proposta textual.

2.2 A arte como técnica e a teorização da imagem no medievo

Para Groulier, a compreensão do que a modernidade considera “arte medieval” é um esforço teórico para “representar” por meio do que hoje se denomina estética “as complexas relações entre as artes e a teologia católica” (2004, p.10). Dificultam esta tarefa o fato de que as obras artísticas da época a que temos acesso jamais podem ser olhadas e analisadas como autônomas, e sim envoltas numa “rede de determinações” por demais específicas e

heterogêneas, que englobam fatores como o caráter bastante abstrato e complexo do discurso teológico que as sustenta conceitualmente, a não referência das formas artísticas medievais à herança greco-latina e os novos modos de contemplação e uso que as práticas devocionais populares conferem às imagens.

No que tange à teorização sobre arte no medievo, o autor frisa que pensadores como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, por exemplo, “não abordam propriamente as obras, a experiência estética ou o estatuto do artista” (2004, p.9) pois o que lhes importa de fato é estabelecer o “estatuto”, o “significado” e a “função” das imagens. Fato que resulta por exemplo na iconoclastia, a “questão de saber se a representação de Deus ou de Cristo pode incitar à idolatria, descaracterizando a fé através de *realidades por demais sensíveis*” (2004, p.10, grifo nosso). Por isso não elaboraram de maneira sistemática e específica uma Estética nem uma teoria das artes e, portanto, muito menos se ocuparam de comparar diretamente seus médiuns, modos de representação e correspondências de efeitos.

Estavam muito mais empenhados em determinar a natureza ontológica das imagens, em investigar o aspecto visível do mundo material e o próprio sentido da visão humana. Os conceitos “estéticos” que esses tratados do medievo trazem, os trazem nas mesmas condições de determinação que citamos há pouco para as obras de arte, e de forma dispersa, de modo que, no que tange à arte medieval “somente as abordagens filológicas, históricas e filosóficas possibilitam esclarecer suas finalidades e seus significados” (2004, p.10). Groulier fornece um exemplo que nos é interessante, a “teoria da luz e do diáfano” que na *Suma teológica* São Tomás elabora a partir de seu comentário ao *De Anima*, de Aristóteles:

Enraizada no platonismo e no Evangelho segundo São João, essa concepção da luz é tão essencial que permeia todo o pensamento medieval, inclusive as artes figurativas. Tanto em vitrais e iluminuras como em afrescos e objetos litúrgicos, a luz emana das cores, já que ela é, segundo a maioria dos teóricos, uma propriedade da cor. Ela é, além disso, a expressão mais perfeita da divindade. Daí o caráter simbólico de cada cor, perceptível nas obras plásticas e nos textos místicos ou literários. A essas concepções nascidas na Grécia e no Oriente Médio, o mundo medieval irá conferir uma extensão infinita, permitindo a cada arte adquirir uma autonomia crescente (GROULIER, 2004, p.11).

Ser a luz concebida, na Idade Média, como a expressão mais perfeita da divindade e emanar dela, como propriedade intrínseca, das cores, bem como as consequências de tais ideias no desenvolvimento simbólico e estilístico autônomo das diferentes artes no medievo é algo que só se depreende de um esforço por parte dos pesquisadores modernos para compreender tal fenômeno dentro do conjunto complexo da filosofia de São Tomás, de suas fontes bíblicas, gregas e orientais e ainda de suas consequências para além da arte cristã e medieval.

A despeito do caráter fragmentário e periférico da questão teórica específica da arte nos tratados medievais, as reflexões estéticas e a profundidade dos questionamentos que são capazes de fomentar são de extrema importância para o estudo da imagem artística, olhadas de modo a frisar as possibilidades estéticas podem contribuir sobremaneira para o debate moderno a respeito das artes figurativas e sobre a sua teorização linguística.

Emanuelle Coccia analisa esse tratamento ontológico dado à imagem por tratadistas medievais. Segundo ele, os pensadores do medievo concebiam a imagem como um ser a parte tanto em relação às coisas materiais quanto em relação à subjetividade, espírito ou alma humana. Pertencendo, desta forma, a uma categoria diferente de ser, que reivindica por isso o estudo de sua ontologia própria:

A oposição com o ser objetivo das coisas não alcançou a classificação do ser das imagens nisso que se chamaria hoje o imaginário: as imagens não são uma forma de psiquismo e não testemunham nenhuma vida do espírito. O ser das imagens, dirá Averróis, em um de seus comentários sobre Aristóteles, é alguma coisa intermediária entre o ser das coisas e o das almas, entre os corpos e o espírito: as formas que existem fora da alma têm um ser puramente corporal, enquanto as formas que existem dentro da alma têm um ser puramente espiritual. O ser das imagens é necessário precisamente aí, continua Averróis, onde ele constitui o único elemento que permite à natureza passar do domínio do espiritual ao corporal e vice-versa: para que o espiritual possa entender o corporal, ele precisa de um meio-termo. (COCCIA, 2015, p.78)

Como podemos depreender da citação, tal acepção ontológica da imagem difere tanto da nossa noção de imaginário quanto da ideia fenomenológica que põe a consciência e/ou o espírito humanos como primordiais para a percepção das coisas e, portanto, para o ser e a existência das imagens. Destacada das coisas e do espírito humano, pensada como independente das consciências que a percebem, embora como mediadora da relação que entre as coisas e o espírito se fazem, “intermediária entre o ser das coisas e o das almas”, a imagem adquire a autonomia necessária para que seu ser seja estabelecido como objeto de estudo ontológico à parte.

Para conceituar as categorias de tal ser, usam-se largamente as possibilidades significativas do espelho, uma vez que é uma metáfora comum ao medievo a que liga as imagens à ideia de espelho divino através do qual podemos contemplar a criação de Deus. O espelho é um objeto capaz de refletir a imagem, assim, fornece os elementos para conceituá-la e para esclarecer as propriedades do seu ser e das relações deste com as coisas em si e com os espíritos. O espelho demonstra que:

a visibilidade de uma coisa é *realmente* separável da coisa mesma e do sujeito do conhecimento. Está-se diante de sua própria visibilidade, de sua própria imagem, de si mesmo como ser puramente sensível, mas essa imagem existe em *outro lugar* que

não é aquele onde se encontra o sujeito que conhece o objeto do qual ele é a visibilidade (COCCIA, 2015, p.81, grifos do autor)

As imagens, portanto, são algo externo tanto à realidade material das coisas quanto às consciências que percebem essa realidade, são também anteriores a tal percepção, no sentido de que “não são uma forma de psiquismo e não testemunham nenhuma vida do espírito”, jamais emanam de dentro da consciência mas inserem-se nas consciências através da capacidade que estas possuem de percebê-las nos meios nas quais elas existem sem jamais também se confundir substancialmente com esses meios que as veiculam; o espelho não aumenta de peso nem de densidade de acordo com os corpos que nele se refletem, por exemplo, nada em sua estrutura se altera ao receber tal ou qual imagem, pois sua capacidade de ser meio refletor está situada na sua superfície e na capacidade de ser sensível à imagem sem com ela se alterar. Assim, o ser da imagem é o próprio ser do sensível, e para o pensamento medieval, segundo Coccia, o sensível se constitui fora dos sentidos que o percebem e a despeito da capacidade de serem ou não percebidos por um sujeito, nos seguintes termos:

Propor que as imagens existem, afirmar que há o sensível, nos permite imediatamente ir para além das falsas dialéticas entre materialismo e idealismo, entre subjetivismo e realismo. Se há o sensível no universo, não é porque há um olho vendo as coisas. Não é um olho que abre o mundo, é o sensível ele mesmo que abre o mundo diante dos corpos e diante dos sujeitos que os pensam. As coisas não são nem sensível nelas mesmas – elas não são elas mesmas fenômenos, como pensa a fenomenologia – nem advêm por causa dos órgãos de sentido do homem. Elas se constituem como imagens no exterior delas mesmas e ao exterior do sujeito do conhecimento, no espaço sobrenumerado do meio. (COCCIA, 2015, p.91)

Alguns desdobramentos desse modo de ver as imagens como um grau diferente de ser são características muito presentes nos textos de Osman Lins, especificamente, a noção de imagem como uma “sensação em ato no exterior do órgão de percepção”, que ligamos diretamente à insistência aparentemente paradoxal de Osman Lins no *topos* do olho de vidro como contemplador do infinito por sua incapacidade de ver e sua mera função de adorno constituído de material insensível; as ideias do mundo das imagens como “sobre-material”, “pré-cultural” e como “terceiro espaço”, que reflete diretamente o tratamento imagético e textual dado por Lins a seus personagens, cenários e ações; e por fim a noção de imagem como uma espécie de “inconsciente objetivo”, que podemos confrontar com a noção de “inconsciente estético”, em Jacques Rancière.

O pensamento medieval pode ser aplicado ao tema do *ut pictura poesis*, mesmo que de forma apenas subjacente, pelos motivos que temos tentado explicar. Se não se reporta diretamente ao médium artístico, esse tratamento ontológico da imagem não deixa de resvalar

para ele. E não podemos esquecer que a tradução dos textos bíblicos em imagens estilizadas é uma atividade constante e importante demais nesse período. Não deixa, pois, de se constituir um exercício, embora não uma teorização consciente, direto e contínuo do diálogo entre a arte figurativa e a narrativa e, portanto, entre a linguagem plástica e a linguagem verbal.

Quanto ao *ut pictura poesis* em si, Umberto Eco nos dá alguns vestígios de sua permanência em tratados medievais mais especificamente voltados para as artes, entendidas estas no medievo no sentido quase sempre estrito de técnica para se executar bem uma tarefa ou construir algo bem feito. Reportando-se o termo realmente aos mais diversos âmbitos das atividades humanas, refere-se a qualquer ofício: “construção tanto de uma nave como de uma casa, tanto de um martelo como de uma miniatura; *artifex* são o ferrador, o retórico, o poeta, o pintor e o tosador de ovelhas” (2010, p.203).

A ideia corrente de arte é a que a considera técnica que imita a natureza em seus procedimentos e que o homem realiza por “indigência” diante da soberania do mundo que o impele a descobrir meios de se proteger, mas com engenho e invenção, estimulado pelas coisas naturais. Há, pois, pouca consciência do “especificamente artístico” e, portanto, falta de uma teoria das belas artes, dando-se, outrossim, que as subdivisões que a teoria medieval da arte opera não procuram “nunca separar artes belas das artes úteis (ou da técnica no sentido mais restrito), mas as artes mais nobres das manuais” (ECO, 2010, p.209); o estabelecimento da divisão entre artes nobres, ou liberais, e as artes servis, ou manuais. As primeiras sendo “superiores” por trabalharem para ordenar uma matéria racional “sem se sujeitar ao corpo, menos nobre que a alma”, tais como a gramática e a retórica; as segundas estariam “comprometidas com a matéria e a fadiga do fazer fabril”.

Apesar do predomínio dessas teorias, segundo Eco, é possível encontrar em toda a Idade Média observações e posicionamentos diferentes e que levavam em conta uma espécie de compreensão da arte como categoria autônoma e voltada precipuamente para a beleza e sua fruição, o que se aproxima de uma noção de belas-artes.

Acerca das artes plásticas, o estudioso cita os *Libri Carolini* (792-794), de Teodulfo de Orléans, que propõe a neutralidade das imagens, considerando por isso “insensato” adorar ou destruir imagens, sacras ou não, passíveis de serem julgadas boas ou más apenas dependendo de quem as exercita e de maior ou menor beleza apenas por causa do engenho do artífice.

No âmbito dos tratados e preceituários técnicos relativos ao repasse de práticas de execução das artes, cita como exemplo dois manuais, o *De coloribus et artibus romanorum*, de Heráclius, e o *Mappa Clavicula*, os quais afirma serem “ricos em observações estéticas, que manifestam clara consciência de um vínculo entre o estético e o artístico, e notações

sobre as cores, a luz, as proporções” (ECO, 2010, p. 214); e a *Schedula diversarum artium*, na qual o padre Teófilo esboça, apesar das bases teológicas, uma teoria estética particular que alia preceitos práticos sobre a execução das artes com a concepção do trabalho artístico bem realizado como inspirado pelos dons do Espírito Santo, sob os quais deve trabalhar humildemente. Nas palavras de Eco (2010, p.215, grifos do autor), segundo a teoria de Teófilo:

Sem essa inspiração ele não poderia nem mesmo tentar trabalhar; tudo aquilo que se pode aprender, entender ou inventar em arte é dom do Espírito Santo. Através da *sabedoria* o artista compreende que sua arte vem de Deus, a *inteligência* lhe revela as regras de *varietas* e *mensura*, o *conselho* o leva a ser pródigo com os discípulos em segredos do próprio ofício, a *força* lhe dá perseverança no esforço criador, e assim por diante, para cada um dos sete dons do Espírito Santo.

Em relação às poéticas, Eco relata que as teorizações sobre gramática e métrica por muito tempo “substituíam toda a teoria poética”; e que prosa e poesia eram tratadas dentro de uma mesma “disciplina oratória”. Cita, então, a importância de tratados precursores para a época, como o *De divisione philosophiae* (1150–1160), de Dominicus Gundisalvus, que quebram com esta tradição e pensam a poética como disciplina autônoma. Atribui justamente ao século XII o “despertar crítico” para a autonomia do estudo das poéticas, período do qual menciona nomes como João de Salisbury, Bernardo de Chartres, Mateus de Vendôme, Godofredo de Vinsauf, Everardo, o alemão, João de Garlandia, Averróis, Alexandre de Hales, como elaboradores de poéticas com “observações de pertinência estética mais restritas” e até se refere a polêmicas entre correntes literárias diversas, “verbalistas puros”, “escola de Orléans”, “antitradicionalistas”.

2.3 Renascimento, Maneirismo e Barroco

De expediente acessório durante a antiguidade clássica, a comparação entre as artes da pintura e da escrita poética toma um aspecto de maior importância em muitos sentidos a partir do Renascimento florentino, servindo de base para comparações menos amigáveis e ora privilegiando uma ora outra das duas linguagens artísticas que envolve.

Em *O paralelo das artes* (2005), Jacqueline Lichtenstein traça a história da sentença de Horácio, da ideia artística de que ela se faz portadora e das interpretações e usos de que a frase foi objeto. No Renascimento italiano, segundo a estudiosa, o *ut pictura poesis* teve seu termo comparativo alterado, inicialmente o comparativo era a pintura, arte que deveria servir

de exemplo para a literatura, como fica claro na referida epístola citada, que visa dar conselhos aos Pisões de como se tornar bons escritores.

Da antiguidade até o Renascimento, pintura e literatura não seguem o mesmo grau de prestígio social, a literatura é considerada arte do espírito, do intelecto, ao passo que a pintura, embora admirada, é vista apenas como ofício de artesãos, trabalho cansativo e ligado às classes mais baixas, é verdade que não o objeto da pintura em si, mas o seu artífice, um trabalhador manual. Esse desprestígio se acentua imensamente durante a Idade Média, período em que o ofício do profissional que hoje chamamos de artista plástico realmente será, como vimos, associado diretamente ao dos artesãos e produtores de artefatos meramente utilitários.

A tentativa de resgatar socialmente a pintura e os pintores é um trabalho do Renascimento italiano. No bojo desse resgate o *ut pictura poesis* sofre a citada inversão. Uma vez que a literatura era tida em alto conceito como atividade liberal ligada ao espírito, atividade de homens livres e nobres, os tratadistas da época se encarregam de inverter o termo comparativo e associar também imagem do pintor a do homem culto e nobre, que se instrui e conta histórias grandiosas a partir de suas pinturas. Também Solange Oliveira acentua esse ponto:

A inversão do dito horaciano tem implicações sociais, além das filosóficas. Se o pintor ou o escultor não é mais o cultor de imagens subalternas, deixa de ser também mero artesão. Sua arte deixa de ser mecânica e passa a incluir-se entre as liberais, dignas do homem livre. Pintor e escultor abandonam a companhia de artesãos e operários, onde virtualmente se encontravam, e começam a integrar a dos poetas. (OLIVEIRA, 1993, p.14)

Em Leonardo da Vinci podemos ver claramente a defesa do *status* nobre a que a pintura teria lugar tal como a literatura; e até mesmo uma defesa da superioridade da pintura sobre as demais artes. O mestre florentino busca dar primazia à pintura em relação à literatura quanto ao poder de representação, que se dirige diretamente à visão, sentido considerado por ele o mais sutil e sublime, e em relação à escultura, por ser mais nobre, menos cansativo e, portanto, mais propenso ao intelecto, valorizando a *inventio* em detrimento da *dispositio* e da *elocutio*; ou seja, a ideia em detrimento do trabalho artístico manual em si, que na pintura seria mais fruto da ideia e dotado de uma leveza de execução de que a escultura não gozava. A ideia clara de Leonardo é incluir a pintura entre as artes liberais e enfatizar o seu valor associado ao valor superior do sentido da visão em relação aos demais sentidos humanos, a *virtú visiva*.

As obras da pintura são entendidas por todas as gerações do universo, porque estão submetidas à virtude visiva e não penetram pelos ouvidos ao sentido comum, do

mesmo modo que passam pela vista. Assim, pois, a Pintura não necessita de intérpretes de vários idiomas, como ocorre com as letras, e agrada em ato à espécie humana, como se se tratasse de coisas produzidas pela natureza. (DA VINCI, 1930, p. 150, tradução nossa)⁷

Apoiado em sua argumentação sobre a suposta superioridade do sentido da visão, Da Vinci procura inverter a tradicional hierarquia entre as artes e dar prioridade à pintura, que teria a capacidade de pôr as coisas imitadas realmente e imediatamente diante dos olhos do espectador, com muito mais força e verdade que as palavras, além de significar de forma natural e por isso universal, independente de um código cultural e restritivo como as linguagens verbais. A ideia era a de que a imaginação não vê tão excelentemente quanto o olho. Para Seligmann-Silva, “Leonardo, tomando a *enárgeia* como o fim das artes, deixa claro que a *pictura* deve ser o ideal da *poesis* e não o contrário, como havia sido afirmado até então” (2011, p.15).

Da Vinci argumentava a favor do sentido da visão, ou seja, da *virtú visiva*, a partir de três pilares: a imediaticidade da transmissão das mensagens, uma vez que, como vimos há pouco, para ele as artes plásticas lidavam com signos naturais, reconhecíveis por todos e não só pelos letrados, ao passo que a linguagem verbal lida com signos artificiais, o signo linguístico, que para ser entendido requer um treino anterior no código da língua utilizada; a maior longevidade das impressões causadas, pois as imagens teriam o poder de fixar-se por mais tempo no receptor do que os sentidos das sentenças linguísticas; e, derivado dos anteriores, a maior velocidade de recepção. Para Seligmann-Silva (2011, p.16-17), no entanto:

A empreitada de Leonardo, apesar da tentativa de reverter a estrutura rigorosa das artes liberais, pondo a pintura acima da poesia, não implicou a superação do paradigma humanista da *Ut pictura poesis*; ele não foi muito além de Alberti, ou seja, ele defende “com unhas e dentes” a sua arte a partir de um campo comum que ela dividiria com a poesia (...) esse campo comum envolvia não só a *mimésis*, mas uma série de preceitos codificados nas artes retóricas e poéticas.

Basta lembrarmos que Leon Batista Alberti, que foi o primeiro pintor renascentista a escrever um tratado exclusivamente sobre pintura, o *De pictura* (1435), baseou, no entanto, o seu escrito em obras de retores e teóricos antigos da poesia. Assim como Giovanni Paolo Lomazzo, em seu *Tratato dell'arte dela pittura, scoltura et architettura* (1584), o qual, ainda para Seligmann-Silva:

⁷ Las obras de la Pintura son entendidas por todas las generaciones del Universo, porque están sometidas a la virtud visiva y no penetran por el oído al sentido común, del mismo modo que pasan por la vista. Así, pues, la Pintura no necesita intérpretes de varios idiomas, como ocurre con las letras, y complace en el acto a la especie humana, como si se tratase de cosas producidas por la naturaleza.

não apenas colocara – como Alberti – a representação da história como o fim mais elevado do pintor, mas também estabelecera um claro paralelo entre a história das duas artes: Leonardo seria o “tradutor da animação e da dignidade de Homero”, Caravaggio, do “ímpeto e da grandeza de Virgílio”, Michelangelo, da “obscuridade profunda de Dante”, Rafael, da “pura majestade de Petrarca” e Tiziano, “da diversidade de Ariosto”. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 14)

Interessante ressaltar, portanto, que o que se vai valorizar sobremaneira nas artes plásticas nesse período será justamente o seu caráter mais puramente narrativo e, por assim dizer, também retórico e menos essencialmente pictórico, os gêneros de pintura de maior prestígio serão os que contam ou ilustram narrativas históricas, bíblicas ou mitológicas, em detrimento inicial de um menor prestígio dado a gêneros como as naturezas-mortas, por exemplo, mais fixamente voltadas para as figuras que para o significado, por assim dizer, narrativo do conjunto.

No século XVII, na análise de Seligmann-Silva, tratadistas do classicismo francês como André Felibien e Charles Le Brun levam ao paroxismo o uso de regras da poesia para criação e interpretação de pintura, a ponto de descuidarem do seu caráter primário de arte direcionada aos olhos, de arte visual; mas com os escritos de Roger de Piles ensaia-se movimentos no sentido de libertar os tratados de pintura dos de retórica e poesia, lamentando de Piles que os tratados antigos que se dedicaram especificamente à pintura não tenham chegado ao seu tempo, redige o seu *L'idée du peintre parfait*, no qual, para Seligmann-Silva:

a pintura não é mais discutida a partir da divisão em gêneros, mas sim a partir das regras da sua recepção. Com isso a teoria da pintura pôde também, talvez pela primeira vez, se tornar independente dos trabalhos de poética e de retórica. O desenho, conseqüentemente, e a tipificação dos temas também deixam de ocupar o centro das suas preocupações e cedem lugar ao estudo das leis da recepção da pintura. A *inventio* também é posta em questão como momento principal da atividade do pintor (...) A escolha dos temas é importante, mas não é o determinante na pintura. Essa escolha deve estar subordinada ao *medium* da pintura. Ou seja, graças à sua valorização da recepção e do elemento material das artes, a teoria da pintura começa a articular teoremas próprios para as artes plásticas. A pintura inicia o seu processo – infindo – de “autonomização”. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 20)

Para Seligmann-Silva, deve-se a De Piles também uma certa desvinculação, ou relativização, da relação da pintura com a transmissão de um conhecimento, de um ensinamento moral, ou seja, com a *instructio* retórica; embora sem abdicar da definição da pintura em termos de mimésis, procura atribuir a ela a tarefa precípua de divertir ou comover o espectador. É uma ideia importante justamente no sentido de estabelecer um campo específico para as questões puramente “estéticas”, na medida do possível, para o pensamento da época, desvinculado dos tratados de retórica e das regras das poéticas, estéticas mais especificamente ligadas à palavra.

Do século XVII as gerações subsequentes herdaram mais que essas ideias teóricas sobre a comparação entre as artes que acabamos de descrever, o apreço dos artistas pela exacerbação do artificialismo dos períodos manierista e barroco, e com eles a tendência a deixar na obra as marcas de seu próprio caráter artificial e cênico. Fatores que, no caso de Lins, se somam fortemente à sua poética e que tornaram seus textos ficcionais uma figuração autorreflexiva.

Também podemos citar como enraizado no século XVII a ambiguidade conflitiva entre o racional e o irracional, o meticulosamente calculado e o caótico, entre tantas antíteses assaz conhecidas e associadas a esse período, ao que Osman Lins não deixava de acrescentar como motivo o fato de ser latino-mericano, e portanto, ao fato de ter sua subjetividade fundada duplamente no barroco, pelas primeiras ideias de sociedade e cultura nos moldes do colonizador europeu terem se desenvolvido em nosso continente efetivamente pelos idos do século XVII e pelo próprio caráter dúbio que associava ao intelectual da América, meio “selvagem” meio intelectual, sem jamais conseguir ser uma coisa só. Características que o Modernismo soube bem acentuar e tornar conscientes, basta vermos o fenômeno do Neo-Barroco na América-Latina. Como bem sintetizou Mario de Andrade em conhecido verso de “O trovador”, poema do volume *Pauliceia devairada* (1922): “sou um tupi tangendo um alaúde” (1987, p.83).

A título de ressalva, é interessante ainda notar que as sociedades desenvolvidas nos moldes hoje chamados pré-colombianos sequer entram teoricamente nessa equação cultural. Tanto que as colônias assimilaram a ideia de cultura e civilização ligada somente ao colonizador e de selvageria ligada somente a tudo que se referia ao complexo humano pré-colonial das Américas. Fato que as vanguardas americanas, emulando apenas o interesse das vanguardas europeias por estéticas primitivas como as africanas, mal disfarçam em suas tentativas de exaltação em moldes europeus das culturas pré-coloniais. E que dariam motivo para toda uma revisão de leitura da literatura feita em línguas europeias nas Américas.

2.4 Séculos XVIII e XIX

No século XVIII, os escritos do Abade Dubos já retomam a filiação com a retórica e com as poéticas, apropriando-se delas, no entanto, de modo transformador, pois tratará aquele mesmo *emouvoir* como aliado do *docere*, ou seja, defenderá que o uso do divertimento e da comoção é o modo próprio através do qual a arte deve instruir. Esse reconhecimento de um modo particular através do qual a arte agiria representa um passo importante rumo a uma

abordagem mais propriamente estética do fenômeno artístico em si. Como se pode ver já nas palavras iniciais de suas *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1733):

Experimentamos todos os dias que versos e imagens causam um prazer sensível, mas não é menos difícil explicar em que consiste esse prazer que se assemelha fortemente à aflição e cujos sintomas são às vezes os mesmos da dor mais aguda. A arte da poesia e a arte da pintura nunca são mais aplaudidas do que quando conseguem nos afligir. (DUBOS, 2011, p. 6, tradução nossa)⁸

Dubos introduz no debate também o conceito de *génie*, segundo o qual o dom natural teria papel mais preponderante que a educação na criação artística. Quanto à poesia, cabe ressaltar a divisão de seus efeitos a partir de noções como *mécanique de la poésie*, ou seja, as questões relativas à métrica e voltadas ao agrado da audição, e *poésie du style*, referente à capacidade de criação de imagens poéticas dos textos, ou melhor, a *enargia* ou *evidentia*. Dubos aproxima ainda, de certa forma, a poesia da pintura ao diferenciá-la da prosa, uma vez que defende que a prosa deve contar histórias e a poesia tem sua força na criação de imagens, com a distinção, no entanto, dos signos de que se utiliza a poesia, considerados artificiais, e os de que se utilizam a pintura e a música, considerados naturais. Continua ainda a defesa da *virtù visiva* a que se referiu Leonardo e estabeleceu que existem temas próprios especialmente para a poesia e outros especialmente para a pintura. Seligmann-Silva (2011, p.28-29) comenta da seguinte forma a contribuição de Dubos para uma “incipiente Estética”:

Dubos, no entanto, apesar da revolução sensualista que ele significou para a incipiente Estética, permanece dentro do paradigma da arte como mimésis e também da traduzibilidade entre as artes, ou seja, dentro da tradição de *ut pictura poesis*, que figura como epígrafe das suas *Reflexions critiques*. Suas contribuições foram muitas: ele destacou e explicou a intraduzibilidade da linguagem poética: foi um teórico da intersemiótica e sobretudo o formulador e divulgador da doutrina do “artista gênio” que seria fundamental na gênese do romantismo. Graças à valorização do médium das artes e a essa concepção do artista-gênio, o *ut pictura poesis* entra – paulatinamente – em crise. A Estética se desenvolve justamente enquanto uma “ciência” que tenta mediatizar entre o absolutamente único (fruto do “gênio”) e o universal (campo ao qual a arte pertence até o século XVII, como vimos). A reflexão intersemiótica que está na sua base leva a uma teoria dos signos: o meio de ligação entre o indivíduo e o mundo, entre o sujeito e o objeto.

E acrescenta a análise do contributo de Johan Jakob Breitinger (1701-1776) que, a seu ver, substituirá a *virtù visiva* pelo primado da artificial “visão poética superior”, diferente da visão natural e de menor alcance do olho carnal. Essa artificialidade, portanto, para a lógica racional e humanística do século XVIII, torna-se sinônimo de superioridade em relação à

⁸ On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible, mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble solvant à l'affliction, et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger. (DUBOS, 2011, p.06)

naturalidade da visão da carne. O artifício linguístico, diferencial e especificador da razão humana é considerado mais importante porque fundado nas faculdades superiores da mente. Para Seligmann-Silva, o mundo no século XVIII se torna mais e mais um “fato linguístico”, e a linguagem torna-se um fato “imagético e conceitual”, o que vai aos poucos levando as discussões sobre as letras e as artes que antes se davam no âmbito da mimésis, portanto da imitação de um referente externo à linguagem, para o âmbito de uma “teoria da linguagem produtora do mundo” (2011, p.29).

Assim, afirma que Breitinger estabelecerá uma distinção entre duas “verdades”, a histórica e a poética. De certa forma, como já dissemos, se tomarmos “histórico” aqui como factual - lembremos que a antiguidade atribuiu também ao historiador um discurso poético - desde a antiguidade essa noção de separação entre a realidade e a obra poética que a mimetiza esteve nas entrelinhas pelo menos dos que se debruçaram de forma crítica sobre questões estéticas; no que tange ao questionamento da realidade enquanto passível de também receber um tratamento relativo quanto à invenção lógica de seu próprio estatuto de “verdade” e no que se refere à atribuição de um caráter de “verdade” relativa ao poético é que o raciocínio se modifica um pouco e se torna explicitamente teorizável e problematizável.

Como a pintura, a poesia deveria dar a ver, ou seja, é posta em especial relevo na poesia ainda a *enargia* e a *evidentia* como meios particulares de o poético, tal como em Dubos, agradar e ensinar. No entanto, a linguagem da poesia seria um meio mais potente de atingir o receptor por dirigir-se ao entendimento do homem de modo mais direto, contrariando a ideia da *virtù visiva* tal como esta era defendida antes, e quase que instituindo uma espécie de *virtù visiva* da palavra poética. O argumento era de que por se dirigir não a um sentido específico, como as outras linguagens artísticas, mas ao entendimento, de onde todos os impulsos recebidos pelos sentidos se unificam para formar a imaginação, a linguagem da poesia teria a capacidade de unificar o efeito de todas as artes que se dirigem a um sentido específico e, paradoxalmente, comunicar de modo mais “direto”.

Para Breitinger, portanto, na esteira racionalista do século XVIII, a linguagem seria mais direta quanto mais artificial fosse, pois o artifício é criação do intelecto e pressupõe a abstração, a capacidade intelectual tão cultuada no século em questão em detrimento do apelo sensual mais limitado aos sentidos físicos das outras linguagens artísticas. Para Seligmann-Silva “essa equação reproduz a dialética ars/natura que está na base da retórica: nela o mais artificial equivale ao mais natural, pois arte significa técnica, e as artes são técnicas de representação” (2011, p. 31).

Embora frise que Breitinger deu extremo valor ao papel dos sentidos e do sensual nas artes, na linguagem poética e na formação da racionalidade, por isso mesmo o louvor de uma concepção da linguagem poética como a mais capaz de unificar os sentidos e engendrar imaginações, pois esta se diferencia tanto da linguagem prosaica do dia a dia como da linguagem da prosa retórica, esta última também considerada imitação da natureza, mimética, mas inferior à linguagem poética por sua capacidade extrema de criar imagens, *enargia* e *evidentia*, e falar aos sentidos:

A obra de Breitinger representa justamente um momento importante no desenvolvimento da estética, como campo de estudo dessa *bildhaftigkeit*, o que significou a superação da tradicional exclusão dos sentidos na constituição do aparelho racional. O renascimento da Retórica e as tentativas de conectá-la à criação de uma linguagem “direta”, imagética, são um pressuposto sem o qual a criação dessa nova disciplina teria sido impossível. A comparação entre as artes revelou-se para esse e muitos outros autores desse século como um campo fértil para desenvolver essa teoria da imaginação. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 30-31)

Denis Diderot, ainda nessa linha iluminista que, no entanto, quando se dirige à linguagem poética a difere prontamente da prosa e confere a ela um estatuto de extrema dialética entre o racional e o sensual, irá enfatizar também o caráter emblemático da linguagem poética, através da noção de hieróglifo, que argumenta ser o modo como a linguagem poética logra a *enargia* e a *evidentia*, a expressão, e falar ao mesmo tempo à razão e aos sentidos, ou aos sentidos enquanto percebidos pela razão. A noção de que há uma distância insuperável entre o mundo e como o homem o percebe, distância esta que o homem tenta aplacar com o signo e, no caso da poesia, do hieróglifo; o que a aproxima do imagético e a compara imediatamente com a pintura. Nas palavras de Diderot (2002, p.110-111, tradução nossa):

Há que se distinguir, em todo discurso em geral, o pensamento e a expressão. Se o pensamento está reproduzido com clareza, pureza e precisão, é suficiente para a conversação familiar: a essas qualidades some-se a seleção dos termos, com o número e a harmonia do período, tereis o estilo que convém ao púlpito, porém, todavia estareis longe da poesia, sobretudo da poesia que a ode e o poema épico desenvolvem em suas descrições. Então, recorre o discurso do poeta a um espírito que move e vivifica todas as sílabas. Em que consiste esse espírito? Às vezes senti sua presença; porém tudo quanto sei dele é que é ele que faz com que as coisas sejam ditas e representadas ao mesmo tempo; que ao mesmo tempo que o entendimento as capta, a alma se comove, a imaginação as vê, o ouvido as ouve; e que o discurso já não é somente uma concatenação de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, senão que também é um tecido de hieróglifos postos uns sobre outros, que as pintam. Podia dizer neste sentido que toda poesia é emblemática. Porém a inteligência do emblema poético não lhes é dada a todo mundo; há que se estar quase em situação de criá-lo para senti-lo com firmeza.⁹

9 Hay que distinguir, en todo discurso en general, el pensamiento y la expresión. Si el pensamiento está reproducido con claridad, pureza y precisión, es suficiente para la conversación familiar: a esas cualidades

Interessante ainda o fato de que Diderot investiga não só como a linguagem poética realiza essa transição do pensamento à “expressão”, mas como cada arte através de seu médium específico imita a mesma natureza a seu modo e por seus próprios meios e signos, o que leva, ainda a partir do conceito de mimésis, a uma reflexão direta sobre os modos de realizar tal imitação e sobre possíveis similaridades, não de meios ou de recursos, mas de expressão material por figurações emblemáticas ou hieroglíficas que levem aos efeitos estéticos desejados no receptor.

Para Seligmann-Silva, é de suma importância em Diderot a sobriedade em relação à falibilidade do signo na interpretação do mundo, razão porque a linguagem poética precisa tomar parte importante nessas tentativas de interpretação do real; o mundo, já também para Diderot seria “intraduzível” pelo pensamento, apenas “interpretável” em seus fenômenos pelas linguagens humanas, tendo a linguagem poética a vantagem de seu maior poder de condensação entre o fator puramente racional e o fator puramente sensível no homem, a sua capacidade de gerar imagens síntese poderosas, hieróglifos, emblemas, guias expressivos indispensáveis para o trato com o complexo e fugidio ser do mundo:

Diderot não é um iluminista que crê na possibilidade de atingir uma tradução absoluta do mundo em conceitos claros e distintos (a utopia da característica universal): não teremos nunca acesso a essa tradução, pois pensamos através de palavras. Se a verdade passa a ser vista como um fenômeno linguístico, ela é ao mesmo tempo pulverizada entre a comunidade de todos os falantes. A sua teoria estética deve ser pensada a partir desses pressupostos. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p.37)

Como podemos notar a partir da leitura crítica que Seligmann-Silva faz das teorias do século XVIII acima citadas, estas introduzem ou alongam discussões sobre conceitos muito cruciais para a Estética e especificamente para a comparação entre as artes. Elementos como a transição da discussão da arte em termos puramente retóricos, que subordinavam sempre as artes cujo médium não é a linguagem verbal, como a pintura, aos códigos de construção de sentido da poesia, para o início de uma observação mais voltada para a questão específica dos diferentes modos do sensível e, portanto, pertencente ao âmbito mais largo do estético.

añadid la elección de los términos, con el número y la armonía del periodo, y tendréis el estilo que conviene al pùlpito, pero todavía estaréis lejos de la poesía, sobre todo de la poesía que la oda y el poema épico despliegan en sus descripciones. Entonces, recorre el discurso del poeta un espíritu que mueve y vivifica todas las sílabas. ¿En qué consiste ese espíritu? A veces he sentido su presencia; pero todo cuanto sé de él es que es quien hace que las cosas sean dichas y representadas a la vez; que al mismo tiempo que el entendimiento las capta, el alma se conmueve, la imaginación las ve, y el oído las oye; y que el discurso ya no es solamente una concatenación de términos enérgicos que exponen el pensamiento con fuerza y nobleza, sino que también es un tejido de jeroglíficos puestos los unos sobre los otros, que la pintan. Podría decir en este sentido que toda poesía es emblemática. Pero la inteligencia del emblema poético no le es dada a todo el mundo; hay que estar casi en situación de crearlo para sentirlo con firmeza. (DIDEROT, 2002, p.110-111)

Esse esboço de transição se dá, no entanto, no bojo do Iluminismo e, portanto, do primado da postulação da razão como valor máximo, o que gera uma tentativa de racionalização um tanto radical do sensível, e consequentes aporias dentro dos pensamentos teóricos da época, que os teóricos procuram resolver de forma analítica e com a criação de subdivisões conceituais.

Assim, foi preciso estabelecer que apesar de admitir que o objetivo da arte seja o comover o espectador, ou seja, falar à sua sensibilidade, esse comover visa em última instância ao instruir. Esse *emouvoir* é posto como o modo específico de instruir da arte, de levar o espectador ao contato com temáticas racionais e morais através da imaginação e dos sentidos. É preciso também comover para levar a pensar, e os sentidos são o foco apenas até onde permitem que o homem entre em contato com sua sensibilidade para fins racionais, seja de autoconhecimento, seja de conhecimento do mundo à sua volta.

Vemos isso bem nítido no caso específico de como se tratou a poesia, em Diderot por exemplo, primeiro é preciso diferenciar o uso estético da palavra dos outros usos que a palavra fazem a história (prosa) e a retórica, ou seja, estabelece-se para a palavra poética um lugar à parte em relação às outras, um âmbito estético, com fins próprios, dá-se a história uma finalidade de ser verdadeira no trato dos fatos importantes, dá-se à retórica a finalidade de ser persuasiva e convencer nos púlpitos, e à palavra poética a finalidade de agradar através da métrica e comover através da criação de imagens “emblemáticas” e “hieroglíficas”.

Mas ao fim e ao cabo, dá-se a todas as instâncias de uso da palavra a finalidade maior da instrução e da formação do homem. A diferença é, portanto, o modo como cada uso da palavra lograria tal instrução. Estendendo essa análise da palavra poética como um meio específico de instruir através do apelo ao sensível para as outras artes, o século XVIII dá continuação ao primado da *mimésis* artística, e a comparação entre as artes dá-se em termos de como essa *mimésis* é buscada em cada arte, mas com vistas sempre a *instructio*. Mesmo assim, o fato de estabelecer o campo do sensível como modo precípua da arte representar o mundo e instruir o homem e de procurar teorizar isso leva a um importante aprofundamento da teorização sobre os médiums de cada arte em si e de seus modos de criar imagens que resultem no *emouvoir* como caminho para o *docere*.

Como vimos, a defesa da *virtú visiva* no século XVIII não se dá, por exemplo, nos mesmos termos que no Renascimento italiano, muito menos nos termos de Leonardo da Vinci, ou seja, em detrimento da palavra e em louvor da imagem física concreta e do sentido

físico da visão humana; e nem com fins de inserir a pintura entre as artes liberais, que é uma conquista já estabelecida na prática dado o prestígio dos artistas plásticos na sociedade.

A defesa da *virtù visiva* se dá a essa altura enquanto defesa da natureza imagética do funcionamento da mente humana, de uma visão poética superior, uma vez que na teoria cognitiva da época a mente humana funcionava como um *tableau*, e é justamente por essa característica da mente racional humana que as artes são valorizadas como fonte de instrução, porque tendo o fim de criar imagens, e mesmo a música e a poesia teriam essa finalidade, as artes exercitam a mente imagética do homem, propiciando o uso pleno de sua racionalidade através inclusive de sua sensibilidade.

É já uma teoria do conhecimento através do estético e da essência do saber humano que se processa, no caso da arte principalmente, uma teoria da imaginação, com tudo que isso acarreta para o estudo dos fatos psicológicos e individuais; e com essas questões esboça-se também uma teorização da recepção do fenômeno artístico em cada uma das artes e na comparação entre elas através também do seu modo de recepção.

Já o conceito de gênio cuja introdução Seligmann-Silva atribui a Dubos e que influenciará decisivamente a estética romântica, é realmente algo que pode surpreender vindo de tal século. É uma concessão ao sensível puro, e que só se explica por meio da crença persistente numa espécie de idealismo platônico, pois é preciso, paradoxalmente, admitir que haja ideias inatas e verdadeiras, essências dadas às quais a razão deve buscar alcançar, para que se admita em pleno século XVIII que certos indivíduos tenham o dom de acessá-las com maior facilidade e sem intromissão da razão e do treino. O conceito de gênio soa e se justifica apenas como uma idolatria da Ideia como fonte e objetivo de toda a razão, e à capacidade desta de acessá-la por meio da instrução e do pensamento, de cuja existência o gênio artístico seria uma exceção que confirma a regra e a existência do objetivo ideal. O conceito de gênio e seu apelo ao puramente sensitivo não deixa de ser também um grande impulsionador da continuação do aprofundamento da teorização estética em si.

Ainda no século XVIII, pensadores como Antony Ashley Cooper, o conde de Shaftsbury, (1671-1713), Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), Edmund Burke (1729-1797), James Harris (1709-1780) e Moses-Mendelssohn (1729-1786) estavam preocupados com a questão da comparação das artes e com a análise do efeito da arte sobre o seu receptor. Quanto a este último, Seligmann-Silva relata:

Mantém-se dentro da semiótica da sua época que via na *evidentia*, na máxima de Horácio *ut pictura poesis*, o último estágio de toda a semiótica. Ou seja, se no Renascimento, Leonardo da Vinci era uma exceção, à medida que exigia do poeta a

submissão ao ideal da *pictura*, agora, no século XVIII, essa postura tornou-se dominante. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p.44)

A partir de teorias como a do funcionamento da mente como um *tableau*, a *pictura* torna-se, portanto, o paradigma dominante, mas insistimos na especificidade dessa *pictura* que, se parte da capacidade física de visão do olho carnal nela não se detém, dirigindo-se em última instância às produções do logos e sua capacidade de expressão da vivência humana com o mundo em que transita, nos processos mentais do dar a ver expressivo mediado pelo logos, a ideia de hieróglifo poético de Diderot, o embate entre o sensível posto a serviço do racional e a consciência da noção de que o real não se deixa apreender perfeitamente pelo signo e pelo pensamento lógico, são algumas das características do pensamento estético do século XVIII que procuraremos demonstrar que estarão acentuadamente presentes na poética e na obra ficcional de Osman Lins. Essa nova *pictura* que se impõe, nova concepção de *virtù visiva*, já nos parece algo com que dialoga muito de perto sua poética verbo-visual de que nosso trabalho se ocupa e teremos ocasião de verificar de que modo esse diálogo pode ser posto na obra do sensitivo-cerebral escritor pernambucano.

2.5 Lessing, Baudelaire.

Chega-se a um dos estudos capitais nessa discussão, a análise de Lessing sobre o conjunto escultórico do Laocoonte. Para os estudiosos do assunto, inclusive para Seligmann-Silva, a interpretação de Lessing do Laocoonte é um divisor de águas, uma contestação direta sobre as diferenças intrínsecas a cada arte e suas consequências. Tomando como exemplo máximo de sua argumentação o referido conjunto escultórico, Lessing procura destacar as razões que, a seu ver, levam expoentes da poesia e das artes visuais a chegarem no ápice da expressão artística de uma mesma emoção da personagem por vias diferentes.



Figura 1: Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodas, Laocoonte e Seus Filhos, 2,44 m, 175-50 a.C, Museo Pio Clementino, Vaticano, descoberta em 1506



Detalhe

Para explicar sobre o porquê, na sua opinião, de Laocoonte não gritar de dor na célebre escultura tal como o faz na poesia¹⁰, Lessing argumenta a partir da natureza temporal

¹⁰ Uma das mais conhecidas aparições da mesma cena das serpentes devorando Laocoonte e seus filhos ocorre no Livro II, versos 199 a 227, da Eneida, Vergílio. Transcrevemos o trecho desse ponto do épico para que o leitor possa observar também o exemplo da poesia e compará-lo com a figura 1: “Então, um espetáculo mais impressionante e muito mais horrível oferece-se à vista dos desventurados troianos e perturba de improviso seus corações. Laocoonte, sacerdote de Netuno escolhido pela sorte, imolava um enorme touro diante dos altares consagrados. Eis, porém, que duas serpentes, vindas de Tênedos pelo mar tranquilo (eu me horrorizo contando!) estendem pelas águas seus anéis imensos e emparelhadas avançam para a praia; seus peitos mostram-se no meio das vagas e suas cristas sangrentas erguem-se sobre as ondas; o resto dos corpos aflora a superfície marinha e seus dorsos imensos se contorcem em espirais. Ouve-se o ruído da espumante água salgada. Elas já estão chegando à terra e com os olhos ardentes, tintos de sangue e de sangue e fogo, lambem, com as línguas vibrantes, as sibilantes bocas. Fugimos, pálidos de susto, diante desse espetáculo. Elas, com um movimento certo, seguem em direção a Laocoonte; e, primeira, uma e outra serpente, enlaçando os pequenos corpos de seus filhos, enrolam-se em torno de suas presas e com suas dentadas despedaçam os pobres membros; depois, se apoderam do próprio Laocoonte, que correra em auxílio, empunhando uma arma, e o sufocam com suas dobras enormes; duas vezes já elas enlaçaram seu corpo pelo meio; duas vezes enrolaram em torno do pescoço seus dorsos cobertos de escamas, ultrapassando-lhe a cabeça e a alta cerviz. Ele esforça-se para afastar os nós com as mãos, molhado nas ínfulas pela baba e pela negra peçonha e ao mesmo tempo *lança até os astros os seus gritos terríveis*; assim muge o touro quando, ferido, foge do altar sacudindo no pescoço a machadinha mal segura.

da literatura em contraposição à natureza espacial da pintura e da escultura, como podemos ler no seguinte trecho:

Se o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais do que um único momento e o pintor, em particular, esse único momento também a partir de um único ponto de vista; se ainda as suas obras são feitas não apenas para serem meramente olhadas, mas, antes, consideradas, serem longamente e repetidas vezes consideradas: então é certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais. Mas só é fecundo o que deixa um jogo livre para a imaginação. Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos poder pensar além. Quanto mais pensamos além disso, tanto mais devemos crer estar vendo. Mas no decorrer inteiro de uma emoção nenhum momento possui menos essa vantagem do que o degrau mais elevado dela. Além dele não há nada e mostrar ao olho o extremo significa atar as asas da fantasia e obrigá-la, uma vez que ela não consegue escapar da impressão sensível, a ocupar-se sob ela com imagens fracas, sobre as quais ela teme a plenitude da expressão como se fosse a sua fronteira. Quando, portanto, Laocoonte suspira, a imaginação pode escutá-lo a gritar; se, no entanto, ele gritasse, ela não poderia nem subir um degrau acima na sua representação, nem descer um degrau abaixo, sem olhá-lo num estado mais tolerável e, portanto, mais desinteressante. Ela o escuta apenas gemendo ou já o vê morto.

E mais. Se esse momento único recebe, graças à arte, uma duração imutável, então ele não deve expressar o que não se possa pensar senão enquanto transitório. Todos os fenômenos que, segundo os nossos conceitos, nós computamos como parte da sua essência que eles possam irromper de repente e desaparecer de repente, que eles possam ser aquilo que eles são por apenas um momento; todos os fenômenos desse tipo, quer sejam agradáveis ou terríveis, adquirem, graças à prolongação da arte, um aspecto tão antinatural, que a cada olhar repetido a impressão torna-se mais fraca e, finalmente, o objeto todo gera asco e horror em nós. La mettrie, que deixou-se pintar e gravar como um segundo Demócrito, ri apenas da primeira vez que o olhamos. Se o contemplamos mais vezes ele transforma-se de filósofo em néscio; seu riso transforma-se em careta. O mesmo ocorre com o gritar. A dor violenta que arranca o grito, logo cede ou destrói o sujeito que sofre. Mesmo, portanto, quando o homem o mais paciente e constante grita, ainda assim evidentemente ele não grita ininterruptamente. E é apenas esse aparente ser ininterrupto que na imitação material da arte transformaria o seu gritar numa impotência feminina, em algo puerilmente insuportável. (LESSING, 2011, p.101-102)

A ideia básica é de que as artes plásticas são artes primordialmente espaciais ao passo que a literatura e a música são artes primordialmente temporais. Seligmann-Silva destaca que, para Lessing, por exemplo, “a pintura seria prosaica à medida que ela não respeitasse os limites impostos pelos seus signos naturais” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 49). Mas destaca sobre o alcance do estudo de Lessing o seguinte:

Apesar de ter redigido o seu Laocoonte contra a doutrina do *ut pictura poesis* não se liberta totalmente dela justamente devido à sua fidelidade com relação ao princípio mimético (...) ele representou um marco na estética e na “construção” de uma nova arquitetura anímica, na qual a imaginação desempenha um papel fundamental. Em última instância, essa teoria aliada à sua reflexão sobre a recepção de cada arte e, portanto, sobre o funcionamento dos seus signos, tudo isso contribuiu para a posterior superação da concepção mimética das artes (e do conhecimento de um modo geral) e, conseqüentemente, da doutrina do *ut pictura poesis*. (SELLINGMAN- SILVA, 2011 p. 55)

Entretanto, os dois dragões fogem, rastejando para as alturas do templo, alcançam o baluarte da Tritônia e escondem-se aos pés da deusa sob o disco de seu escudo” (JARDIM JÚNIOR, 1993, p. 39, grifo nosso).

Trazendo a teoria de Lessing para o diálogo com Lins, poderemos ver que o autor pernambucano tem pontos em comum e pontos divergentes, pois veremos que ao mesmo tempo que postula a distinção e a manutenção da fidelidade aos meios próprios de cada arte, Lins propõe-se em sua ficção justamente a transpor efeitos de uma arte para outra, preservando os meios e aproximando os fins; também podemos dizer que de forma alguma, como era de se esperar para a contemporaneidade, a teoria e a prática literárias de Osman Lins veiculam a distinção da pintura e da literatura a partir das categorias de tempo e espaço, que na verdade tendem a ser categorias irmãs e extremamente associadas e dependentes uma da outra no pensamento da modernidade, e uma das categorias com as quais Lins mais joga é o espaço-tempo, fazendo a imagem no tempo e a narração no espaço, ou seja, quase que invertendo os preceitos de Lessing. Mas Lins não deixa de considerar detidamente a proposta de Lessing e de expressar sua opinião sobre. Comparando, por exemplo, o modo como Lessing acreditava que a poesia se esforçava por fazer o receptor visualizar imagens na narrativa e tornar o estilo pitoresco ao modo como Aristóteles havia defendido em sua *Poética*, como já dissemos aqui através da análise do próprio Osman Lins, Aristóteles defende que Homero anima o inanimado pela “metáfora” quando quer tornar seu estilo pictórico, mas Lessing,

Vendo de outro ângulo os métodos do grande rapsodo, sublinha a sua inclinação pela história dos objetos, mais que pela sua aparência. Apresenta-nos Homero muitos dos seus “corpos – reflete Lessing – em uma sucessão de instantes”. Assim, ao invés de simplesmente descrever um cetro, mostra-o primeiro como um verde ramo crescendo na montanha. Tal solução revela a consciência, nada surpreendente nele, do conflito entre linguagem e descrição, sensível – mais do que em qualquer outro campo – no poema épico e, mais tarde, no romance, gêneros que representam indivíduos em ação (objetos que se sucedem), por isso distinguindo-se como especialmente favoráveis à linearidade da linguagem. (LINS, 1976, p. 78-79)

Seja pela força da metáfora, como defende o estagirita, seja pela força da peculiaridade da descrição de que se vale Homero, que mostra as coisas na narrativa em quadros sucessivos de diferentes fases, quase que como *frames* do mesmo objeto ou da mesma cena, como defende Lessing, o que está em jogo e interessa a Osman Lins é como tornar a palavra poética e a narrativa “pictóricos”, e obviamente Homero já usa os dois artifícios em larga medida em suas epopeias. Quanto ao mesmo assunto, Lins cita ainda Leo Surmelian, para quem não pode existir “pure action in vacuum” (LINS, 1976, p.79), acentuando a importância que via na questão do espaço e da corporeidade visível e palpável que as palavras precisam se esforçar por dar as coisas na obra de literatura, alternando ou até mesmo mesclando momentos de ação

e momentos de descrição, para Lins tal demanda da palavra poética em uma narrativa exigia na verdade “uma série de recursos”:

Vai, tal alternância ou mescla, para dissimular o contraste que a narrativa oferece entre motivos dinâmicos e motivos estáticos (nem todas as soluções, felizmente, estão em Homero), exigir uma série de recursos, mediante os quais seja possível, sem comprometer o fluxo dos eventos, introduzir o cenário, o campo onde atuam as personagens. Daí o interesse do que denominamos ambientação – o interesse dos recursos literários para estabelecer nas histórias, o espaço. (LINS, 1976, p;79)

Veremos ao analisar formalmente suas narrativas que o autor irá mais tarde, em sua própria ficção, realizar uma experiência radical de “mescla” entre motivos dinâmicos e motivos estáticos por meio da inserção completa da narrativa na descrição, por meio das possibilidades da écfrase, até mesmo as ações de suas narrativas passarão a se dar no âmbito da descrição de quadros estáticos nos quais essas ações estão representadas graficamente, movimentados pelo discurso ecfástico que os descreve, as ações estarão portanto representadas visualmente em fotografias, retábulos, pinturas, mapas, gráficos visuais esquemáticos, emblemas, hieróglifos e os narradores executarão écfrases sobre elas; quando não, as ações narradas tradicionalmente caminharão para o congelamento em forma de uma espécie de *Tableux Vivant* diderotiano, a partir do qual passarão a ser descritas ecfasticamente como peças visuais pelos narradores, resultando no mesmo procedimento de “mescla” anteriormente citado; todos os elementos narrativos sofrerão esse mesmo tratamento verbo-visual narrativo-descritivo, veremos que tudo na narrativa de Osman Lins tenderá a se tornar, no máximo grau possível que sua poética possa lograr, da ordem da expressão gráfico-conceitual e receberá tratamento ecfástico.

Já no século XIX, destaquemos Charles Baudelaire, de cuja estética Lichtenstein atesta o seguinte:

A estética baudelairiana marca uma ruptura definitiva com a maneira tradicional de conceber as relações entre as diferentes artes. Quer se trate de pintura, música, escultura ou literatura, Baudelaire denuncia constantemente as doutrinas que, sob o pretexto de abordagens filosóficas, políticas, religiosas ou históricas, querem abolir as fronteiras entre as artes. Todas as suas críticas se baseiam num mesmo postulado: o da especificidade das artes. Essa especificidade, reafirmada ao longo de todas as suas análises de modo bastante insistente, exclui a própria ideia de paralelo ou de comparação. Mas não impede que se estabeleça entre as artes uma outra forma de aproximação, a que nasce da correspondência. (LICHTENSTEIN, 2005, p.102)

Os critérios filosóficos, políticos, religiosos e históricos estão, portanto, sendo preteridos no estudo do fenômeno artístico pela predominância do critério estético, fato que vinha se esboçando, mas que não terminava de dar à arte o seu devido posto específico no *rol* das atividades humanas. Para Lichtenstein o pensamento e a poesia de Baudelaire afirmam

não só o lugar específico da estética como o da especificidade absoluta de cada arte e neste sentido representa um contraponto importante na história do *ut pictura poesis*, uma mudança total de sentido nos termos do paralelo e da comparação entre elas. Podemos observar no trecho seguinte uma síntese da ideia de Baudelaire sobre a especificidade das artes e sobre o quão inócua resulta para ele a tentativa de inserção de critérios não especificamente estéticos na construção e na apreciação do objeto artístico, em seu texto *A arte filosófica*, podemos observar a complexidade de seu pensamento e o que defende em termos de especificidade das artes em comparação umas com as outras e também em relação ao pensamento filosófico:

O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista. O que é a arte filosófica segundo a concepção de Chénard e da escola alemã? É uma arte plástica que tem a pretensão de substituir o livro, quer dizer, rivalizar com a moral e a filosofia. Há, com efeito, épocas da história em que a arte plástica está destinada a pintar os arquivos históricos de um povo e suas crenças religiosas. Entretanto, há vários séculos, deu-se na história da arte como que uma separação cada vez mais marcada pelos poderes, há temas que pertencem à pintura, outros à música, outros ainda à literatura. Será por uma fatalidade das decadências que hoje cada arte manifesta a vontade de invadir a arte vizinha e que os pintores introduzem gamas musicais na pintura, os escultores, cor na escultura, os literatos, meios plásticos na literatura, e outros artistas, aqueles dos quais vamos nos ocupar hoje, um tipo de filosofia enciclopédica na própria arte plástica? (BAUDELAIRE, 1991, p. 71-72)

Como vemos no trecho, a arte pura se refere a arte que se apresenta como tal e sem pretensões filosóficas específicas, que se apresenta enquanto objeto estético em primeiro plano, ao que se contrapõe a arte filosófica, a que pretende substituir o livro na explicação e figuração de uma determinada matéria do conhecimento humano, moral, filosofia, história, religião. Baudelaire aponta a ruptura do moderno com esse tipo de arte e levanta a questão inclusive da separação dos temas a que se devem dedicar cada tipo de arte em épocas históricas em que a arte se dava essas pretensões filosóficas. Em seguida lança a pergunta retórica sobre o motivo das artes modernas manifestarem a vontade de “invadir” o âmbito umas das outras, não mais o âmbito dos temas, uma vez que isto está definitivamente abolido, mas o âmbito do que é próprio de cada médium.

Assim, ao mesmo tempo que circunscreve o limite material de cada arte, abre-lhes o leque temático e expressivo, se cada arte tem seu médium e se enfraquece ao tentar invadir ou trazer para si os “meios” de outra, bem como quando se dá ares de filosofia, em termos de temática, expressão e efeitos a expansão é total, facultando a todas as artes a consecução dos mesmos de acordo com a capacidade artística de seus produtores.

Para além da teoria, Baudelaire procura injetar efeitos sinestésicos os mais variados em sua poesia, sem deixar de lidar especificamente com a palavra enquanto médium

específico, e deixa essa mensagem estética sobre as correspondências sinestésicas cifrada muito fortemente em seu poema “Correspondências”¹¹:

A Natureza é um templo em que vivos pilares
Deixam às vezes escapar palavras confusas,
O homem aí passa através de florestas de símbolos
Que lançam-lhe olhares familiares.

Como longos ecos que de longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores, os sons se correspondem.

Há aromas frescos como as carnes infantis,
Doces como os oboés, verdes como os prados,
— E outros ricos, triunfantes e corrompidos,

Apresentando a expansão das coisas eternas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam os transportes dos espíritos e dos sentidos.

(BAUDELAIRE, 2006, p.94)¹²

Em Baudelaire o foco se volta para possíveis “correspondências” entre a expressão dos efeitos sensíveis da natureza e das sensações humanas através da arte. É, portanto, uma reflexão dos *mediuns* específicos, dos efeitos sensíveis que cada um pode proporcionar e das recepções desses efeitos pelo homem. O conceito de correspondência dos efeitos de Baudelaire está presente de muitas formas na obra ficcional de Osman Lins, e o autor também de certa forma o tematiza em sua teoria. Analisando o espaço literário, tema de fundamental interesse para ele, Lins desenvolve já antes de sua fase mais experimental em literatura, ideias bastante afins ao conceito baudelairiano de correspondência:

Conquanto a apreensão simultânea da imagem seja em grande parte ilusória, exigindo o que poderíamos chamar uma *leitura* (não linear, mas fragmentária ou sinuosa), o certo é que o quadro, a sala, a paisagem, apresentam-se aos nossos sentidos como uma totalidade. Atenda-se ainda à circunstância de que toda contemplação é um fenômeno nada simples e infinitamente matizado: diante do quadro, só a visão é invocada, mas a intensidade da sua leitura vai depender do estado de espírito e, principalmente, do nível cultural do contemplador; a temperatura, o silêncio reinante ou os ruídos, eis também alguns pormenores que poderão pesar quando observarmos uma sala; a leitura da paisagem é incompleta se não se nota a ausência ou a intensidade do vento, o odor de resina ou de fumaça, o zumbir dos insetos etc. apesar de tudo, verifica-se, ante a doação da imagem, uma

11 Tradução de Helena Amaral, em BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Tradução Helena Amaral. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011. ((referência completa ao final do trabalho))

12La Nature est un temple où de vivants piliers /Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers. /Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité, /Vaste com me la nuit et comme la clarté, /Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. / II est des parfums frais comme des chairs d'enfants, /Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, /Ayant l'expansion de choses infinies, /Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, /Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

aquisição imediata e que, mesmo quando imperfeita e parcial, é satisfatória. (LINS, 1976, p.78)

Como vemos, para Lins toda contemplação, ou seja, toda observação da ordem do visual, é um fenômeno “infinitamente matizado”, que envolve não só a visão enquanto sentido do corpo físico, mas toda uma gama de nuances que vão desde estados de espírito até o nível cultural, sem deixar de fora os demais sentidos todos. Percebemos na letra de sua escritura que sua poética de certa forma será uma tentativa de dar esse corpo material visível às sensações, e em seguida dotar esse corpo visível da sensação de um poder de palpabilidade sensorial por meio das possibilidades de figuração da palavra poética.

2.6 Século XX, vanguardismos, semiótica, crítica literária e análise do discurso

Um fato notável na arte moderna e que quebra com o parâmetro do *ut pictura poesis* é a descentralização da mimésis enquanto busca de simulação de veracidade, não sendo esta uma preocupação primordial na arte do século XX mesmo na figuração e mais acentuadamente na abstração, obviamente o *paragone* não poderá se dar com bases no modo de imitação e verossimilhança externa, o que representa uma comparação entre as artes em termos bem diferentes, como acentua Seligmann-Silva:

A questão do *ut pictura poesis* [...] não se dá mais no nosso século nos termos que ocorria na era iluminista. A mimésis ocupa as vanguardas apenas do ponto de vista da própria autorreflexão sobre o *médium* da arte, como se observa de modo absolutamente cristalino no movimento cubista. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 48)

Para Denys Riout, com a valorização da originalidade do gênio associada às mudanças no mercado da arte no final do século XIX, “além de causar vertigem tanto nos apreciadores como nos especialistas”, as rupturas empreendidas pelos artistas resultaram na “incompreensão dos contemporâneos”, levando a duas atitudes negativas em relação às suas produções, a “indignação” ou o “riso” (2014, p.11). O que fez com que muitos dos próprios artistas passassem a escrever e explicar seus projetos para o público, em vez de esperar que os críticos o fizessem. Desta forma pintores passam a escrever manifestos, poéticas visuais e textos críticos e a se mostrarem também exímios escritores.

Por meio desses escritos os programas do abstracionismo, por exemplo, em conjunto com as produções artísticas de que tratam, perpetram inclusive o que Riout considera a “ruptura maior”, o abandono à mimésis e a busca da “pintura pura”. Principalmente através de propostas realmente radicais de artistas como Wassily Kandinski, que propõe a substituição

do realismo imitativo pela noção de “realismo plástico”, o qual atentaria precipuamente para a linguagem da forma e das cores com o fim de expressar a realidade interior do artista, que na sua opinião deveria ser “cego em face da forma” e “surdo aos ensinamentos e desejos de seu tempo”, mantendo os olhos abertos para “a sua própria vida interior” e os ouvidos “sempre atentos à voz da Necessidade Interior” (KANDINSKI, 2014, p.30).

Segundo Riout (2014, p.14) o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg propôs a redução do que seria a especificidade pura da pintura a dois elementos, a “planaridade do suporte” e a “delimitação” desta mesma planaridade, negando como elementos intrínsecos à pintura não só o relato literário e teatral e a tridimensionalidade, mas até mesmo a cor, pelo fato de que também a escultura dela se utiliza. O que levou a pintura além da afirmação literal do plano à uma “monocromia radical”, expressões maiores da obra de artistas como Rodchenko.

Para Anatol Rosenfeld, é preciso ver no gradual movimento de ruptura com a necessidade de ilusão de realismo mimético nas vanguardas e no abstracionismo que a pintura promove desde fins do século XIX a virada conceitual e estrutural também do romance moderno. Para o pensador, o *Zeitgeist* moderno da “negação do ilusionismo” e da “desrealização” é absorvido inicialmente no campo artístico pela pintura e com o advento das vanguardas, cada uma rompendo com o compromisso da busca de realismo à sua maneira. Fato que se estenderá para as outras artes e para a literatura (ROSENFELD, 1996, p.76).

Sem esquecermos os trabalhos que se inserem diretamente numa perspectiva mais da Análise do Discurso¹³, que por meio de ricas e acuradas análises estabelecem métodos e focos diferentes para a investigação das articulações entre as várias linguagens nas quais os discursos humanos se realizam. Em interessante estudo sobre a formação e os usos do “cânone imagético” ocidental baseado na análise discursiva e articulando principalmente os

13 Segundo Gregolin, Análise do Discurso “é um campo de vizinhanças teóricas: se entendemos “discurso” como produção de sentidos, realizada por sujeitos histórico-sociais, por meio da materialidade da linguagem, temos necessidade de articular teorias da linguagem, do sujeito e do histórico-social. (GREGOLIN, apud Mazzola, 2015, p.) a autora cita ainda, entre as tradições mais difundidas dessa linha de estudos as seguintes: “a tradição russa (‘análise dialógica do discurso’, cujas discussões giram em torno das propostas do chamado círculo de Bakhtin); a tradição anglo-saxônica (‘análise crítica do discurso’ derivada dos trabalhos de Norman Fairclough aliada à linguística funcional de Halliday); a tradição suíça (‘interacionismo discursivo’ embasado nos trabalhos de Bronckart, Schnewly etc.); e a tradição francesa que engloba diferentes perspectivas, dependendo do interesse dos pesquisadores em explicitar (ou não) o pertencimento ao campo dos estudos discursivos e, portanto, filiando-se a autores que remontam a uma história que se desenvolve desde os anos 1960 (o projeto semiótico de A.J. Greimas; a análise do discurso proposta por Michel Pêcheux e seus prolongamentos a partir das leituras que Jean-Jacques Courtine faz das ideias Foucaultianas) e chega a autores mais recentes como Dominique Maingueneau e Patrick Charadeau. (GREGOLIN, 2015, p. 11)

métodos de Michel Foucault, Michel Pêcheux e Jean-Jacques Courtine, Rubens Mazzola argumenta:

Investigamos de maneira mais aprofundada o lugar do discurso estético nesses autores. Procuramos deslocar essas reflexões para a abordagem dos regimes de visualidades artísticas, isto é, como poderiam ser compreendidas as apropriações singulares dos cânones das artes visuais na atualidade a partir das articulações entre a teoria discursiva e as teorias semiológicas. Em alguma medida, procuramos interrogar essas teorias colocando uma nova pergunta: “como a análise do discurso se posiciona diante das belas-artes?”. (MAZZOLA, 2015, p.26)

Como vemos, através de estudos como os de Mazzola, a teoria do discurso prossegue por vias interdisciplinares o debate sobre o *Ut pictura poesis*. O século XX, somado às revoluções estéticas empreendidas pelos vários movimentos de vanguarda artística, traz para o âmbito da linguística, da semiótica e da análise discursiva a discussão do *ut pictura poesis*. Com a formalização e instituição desses campos epistemológicos o estudo comparado entre as artes vai, portanto, receber um tratamento concernente com essas disciplinas e para além da estética, focados tanto no médium quanto na natureza do signo em si quanto nos seus diversos usos sociais enquanto veiculadores discursivos.

Se não é a imitação da natureza, a “veracidade” da representação e seus modos de se manifestar em cada médium, é justamente a reflexão acerca do médium e de suas possibilidades enquanto significante que vai encabeçar a discussão entre as artes, ou seja, é já em termos saussurianos que o debate se dá, é na verdade uma discussão linguística e semiótica, uma vez que as duas disciplinas oscilam entre ser parte e todo uma da outra. Para Oliveira, os estudiosos “adotam um sistema linguístico para o estudo de outros sistemas semióticos” (1993, p. 29). Para afirmá-lo, a autora cita a abordagem intersemiótica que alguns eminentes estudiosos fizeram da linguagem pictórica procurando sistematizá-la em termos quase sempre aproximativos com a linguagem verbal.

Butor, Greimas, Pleynet, Marin, Schefer e Floch – diferentes semioticistas, partem de teorias linguísticas para, segundo o modelo delas, plasmar suas abordagens das artes plásticas. Seus trabalhos ilustram o encontro da semiótica contemporânea com a antiga tradição *Ut pictura poesis*. (OLIVEIRA, 1993, p.40).

Caberia à semiótica ser capaz tanto de isolar os códigos e suas peculiaridades quanto entendê-los como parte de um esforço geral de comunicar e expressar do homem, essa liga que faria dos diferentes códigos semióticos um todo seria a linguagem verbal, de que se ocupa a linguística.

O fato é que os estudos semióticos reavivam a partir da própria capacidade sígnica dos diferentes *mediuns* os estudos comparados entre as artes e a literatura. Revelando-se um novo e instigante capítulo da história desta tradição comparativa. Uma das experiências mais

relevantes em relação ao *ut pictura poesis* é com certeza a de Roland Barthes, que chega a sugerir uma renúncia à “pluralidade das artes” em prol da afirmação da pluralidade dos “textos”.

No Oriente, civilização ideográfica, os traços se situam entre a escritura e a pintura, em que nenhuma das duas possa referir-se à outra; isto permite despistar nossa demencial lei da filiação, nossa lei paterna, civil, mental, científica; essa lei segregadora que nos obriga a colocar de um lado os grafistas e de outro os pintores, de um lado os romancistas e de outro os poetas; porém, a escritura é uma: o descontínuo que constitui seu fundamento, por onde seja que se lhe observe, converte em um só texto tudo o que escrevemos, pintamos e traçamos. (BARTHES, 1986, p.107, tradução nossa)¹⁴

A questão comparativa do *ut pictura poesis*, portanto, põe em debate aspectos os mais diversos da arte, tais como a *mimésis* artística e sua maneira de representar o “real”; a questão dos temas ou objetos da arte e a da recepção específica do médium de cada arte. Mas para além disso, envolve também uma teoria da imaginação e de sua expressão por meio do simbólico, tanto no que se refere ao seu papel na arte como na questão de sua relação com a faculdade cognitiva do ser humano. E o que podemos observar é uma oscilação desses aspectos como ponto focal conforme a teoria de cada época e autor que se debruçou sobre o assunto. Com uma certa preponderância, no entanto, para o foco na *mimésis*, uma vez que o objetivo das artes desde a antiguidade até o advento da arte abstrata, esteve sempre ligado diretamente à representação figurativa da realidade, variando apenas o modo de se concretizar essa representação.

Com o abstracionismo essa hegemonia da *mimésis* se abala um tanto, mas a questão jamais deixa de ser relevante. O que se opera talvez seja que nos termos modernos de um pensamento conscientemente estruturalista e até pós-estruturalista, e no qual o signo em si passou a ser o objeto da investigação linguística, semiótica e discursiva, foi natural que a *mimésis* perdesse um pouco de campo para a discussão sobre o médium em si, a exploração sem fins miméticos, mas puramente estéticos, estetizantes e comunicativos do material artístico de cada arte. Natural também que, nessa mirada que faz do referente externo muitas vezes mero pretexto para o jogo com os códigos internos e com as possibilidades do médium, em suma, com os significantes, as discussões artísticas se ocupassem com a faculdade da

14 En Oriente, civilización ideográfica, los trazos se sitúan entre la escritura y la pintura, sin que ninguna de las dos pueda referirse a la otra; esto permite despistar nuestra demencial ley de la filiación, nuestra ley paterna, civil, mental, científica; esa ley segregadora que nos obliga a colocar a un lado a los grafistas y a otro a los pintores, a un lado a los novelistas y a otro a los poetas; pero la escritura es una: lo descontínuo que constituye su fundamento, por dondequiera que se la mire, convierte en un solo texto todo lo que escribimos, pintamos y trazamos. (BARTHES, 1986, p.107)

imaginação humana, e que desse olhar para a imaginação se teorizasse sobre sua natureza e o seu papel na cognição, com tudo que ela implica.

Fato é que essa discussão que vai desde um ideal platônico sobre o ser das coisas que fez a arte ser vista como uma mera cópia em terceiro grau da realidade do mundo até as teorias modernas que negam uma essência real para tudo e postulam um devir eternamente em construção através principalmente do discurso verbal; a arte, e com ela a criação de imagens, é uma pedra de toque da qual não se pode jamais fugir, por se situar na encruzilhada de tudo que faz do homem uma espécie em constante busca ontológica sobre o mundo, sobre si mesmo e sobre tudo que concebe.

De Baudelaire a Huysmans, passando por Zola ou os irmãos Goncourt, a crítica à pintura literária ou filosófica, à pintura de história ou de ideias, a uma pintura que continua reivindicando a doutrina do *ut pictura poesis*, é, efetivamente, um dos temas mais insistentes do discurso da modernidade. (LICHTENSTEIN, 2005, p.14)

Como vimos, existe toda uma tradição de comparação teórica entre as artes plásticas e a literatura, da qual procuramos tratar aqui, por economia, em forma de resumo cronológico e prioritariamente a partir de ideias básicas ao nosso estudo. Nessa tradição muitos autores defenderam a necessidade de reconhecer a impossibilidade de se tratar de uma a partir dos conceitos teóricos de outra, e muitos, pelo contrário, buscaram uma aproximação teórica entre elas. Como vimos há pouco, numa terceira via Baudelaire defendeu a completa especificidade de cada arte, mas com a possibilidade de se compará-las a partir das “correspondências” do “efeito” causado no espectador. Para Jacqueline Lichtenstein:

Ao contrário da comparação clássica, que pressupõe que as diferenças sejam reduzidas a um critério comum, a correspondência baudelaireana mantém a singularidade irreduzível dos termos comparados, na medida em que se ocupa somente dos efeitos. A relação que estabelece entre as artes baseia-se exclusivamente na analogia dos sentimentos que elas despertam, nos devaneios que sugerem, nas sensações que provocam no espectador, no leitor, no ouvinte (LICHTENSTEIN, 2005, p.103).

Dessa forma as artes seriam meios diferentes de causar determinados efeitos no espectador diante da complexa experiência estética, a correspondência entre esses efeitos são o modo como se pode relacionar as diversas artes entre si, mantendo a especificidade de cada uma. Linha que nos parece ser a que mais se aproxima do modo como Osman Lins lidou e como pôs em prática a sua compreensão das artes plásticas e da imagem em si em seus textos de ficção, tema principal de nosso trabalho.

Traçada o mais brevemente possível a longa história da tradição teórica da comparação entre artes plásticas, pintura e literatura, entraremos no diálogo particular entre as artes que, a nosso ver, faz o escritor Osman Lins em sua obra de ficção. Herdeiro atento de

toda essa tradição, pensador das entranhas da arte de escrever, amante das imagens e da construção do objeto artístico desde sua concepção até a sua “manufatura”, como procuraremos demonstrar ao longo de nossa argumentação, é um dos escritores modernos que faz uso mais largo, consciente e contundente das possíveis correspondências e intercâmbios entre as artes. Optamos por começar traçando o histórico do *ut pictura poesis* nesse trabalho justamente porque o caso específico da criação verbal de imagens é bem mais que éfrase, metáfora e descrição em Osman Lins e se torna mesmo a base narrativa de toda a ação de seus enredos aqui analisados.

Contemporâneo de uma época na qual os estudos semióticos acentuam de forma geral as discussões sobre os códigos comunicativos humanos e pensador interessadíssimo nos processos de produção e uso desses códigos, principalmente os que se referem à criação artística, Osman Lins herda, de certa forma, uma acentuada propensão a considerar o visual como um dos aspectos mais importantes para a cognição, fator este que se torna central na construção de suas narrativas.

Não se trata, em Osman Lins, de uma defesa do visível estritamente pelos olhos carnis em sua materialidade de objeto. Antes mostra ser uma acentuada e profunda perscrutação justamente das coisas que não aparecem facilmente na superfície visível das imagens, mas que surge pela mediação deflagradora de sentidos que elas proporcionam, e pela meditação cuidadosa acerca do visível em busca dos aspectos cifrados em sua “visualidade”.

As imagens parecem valer, na poética e na ficção de Lins, tanto quanto sua superfície é evocadora de suas implicações profundas, implicações visuais e virtuais contidas em seu aspecto material e visível. Valem, portanto, pelo seu duplo valor hieroglífico – na sua materialidade fônica e escrita e na sua capacidade tanto de discursar sobre as imagens como de criá-las figurativamente. Hieróglifos no sentido em que usa o termo Denis Diderot, de cifras mediadoras entre os fenômenos e a consciência que os experimenta, dotado concomitantemente de um poder de comunicação ao intelectual e ao sensível, o que as transubstancia em instrumentos de perscrutação simbólica.

Tal *virtù visiva* não trata, portanto, de considerar primordial isoladamente a faculdade que possui o olho físico de enxergar as imagens das coisas e as coisas como imagens, alçando tal faculdade meramente física a um patamar privilegiado em relação aos demais sentidos humanos. Trata-se, sim, de erigir como pedra de toque a maior capacidade da imagem para tornar-se símbolo e alegoria para o raciocínio expressivo e sugestivo sobre o mundo, incluindo aí o raciocínio linguístico. É a defesa e a apresentação de uma *virtù visiva* que não prescinde do caráter mediador das imagens e de suas transposições possíveis no âmbito dos

outros sentidos da percepção das coisas, do que esta *virtù visiva* proporciona às palavras em termos de atribuição de sentidos simbólicos.

Em última instância, é a noção de que a mente funciona como um *tableau* e que tudo processa em termos de conotação, de figura, em termos de imagem, para em seguida decodificá-la e complexificá-la linguisticamente. Ideia cujo desenvolvimento vimos ser uma tônica nas teorias cognitivas do século XVIII, e que o caráter racional e analítico de Osman Lins herda. A ideia de que sons, palavras, cheiros e sensações táteis serão filtrados e transfigurados em imagens no *tableau* da mente, de que o objetivo artístico ou literário tem como meio de atingir o raciocínio essas transposições imagético-sinestésicas. O que acaba associando toda arte, independente do médium, a essa *virtù visiva*.

Entramos, então, novamente, na questão do médium e nisso Osman Lins é um retomador do *conchetto* maneirista dos finais do século XVI e início do século XVII, que já trazia em si e na prática o cerne do que nos séculos XVIII e XIX continuarão seu desenvolvimento teórico rumo ao conhecimento estético, e que Baudelaire chamará de “correspondência”, tendo como principal matéria a sinestesia, que é a substância do *conchetto* e é também uma figuração artificial das sensações físicas, que por sua vez acabam sendo a fonte do que para Diderot era o hieróglifo, a concepção imagética das ideias as mais diversas através das quais a mente e a linguagem poética filtra e concebe os fatos do mundo a fim de arranjá-los compreensivamente para si.

A obra de Osman Lins, desse ponto de vista, portanto, pode ser vista como a busca da criação consciente e autorreflexiva de uma iconologia verbal do inusitado nas imagens, de hieróglifos muito particulares e idiossincráticos dentro do universo ficcional do autor e de uma perscrutação do poder da “palavra poética” fundamentalmente enquanto criadora de imagens e meio imagético de sondagem do eu, da escritura, da imagem e do mundo.

Cabe lembrarmos aqui da divisão das características e fins próprios de cada uso da palavra para os tratadistas do século XVIII, o uso retórico, o uso prosaico e o uso poético. A concepção de Osman Lins do uso que faz da palavra a literatura de ficção, seja em prosa ou em verso, é similar a da “palavra poética”, criadora de imagens e sinestesias que se tornam figuras no *tableau* da mente e que suprem uma necessidade sensível a ser acrescida ao raciocínio lógico, para Lins “os densos objetos do poeta, fabricante de sínteses, atraem – hoje, mais do que nunca – inteligências analíticas” (LINS, 2005, p.54). Um *emouvoir* que se projeta em função de um *docere* de origem e finalidade estética, o qual não se deve confundir, no entanto, com a noção de conhecimento estritamente racional ou racionalizante, científico ou abstrato, mas um conhecimento que tem muito de vivência inexplicável, insubstituível pela

representação de nenhum meio expressivo, mas do qual a arte busca sempre uma síntese figural o mais sugestiva e deflagadora de efeitos de sentido possível.

Palavra poética esta, portanto, com a qual não se deve buscar produzir tratados científico-filosóficos, ou textos de persuasão, mas um objeto artístico com o qual se procura antes de tudo sondar o mundo em sua misteriosa infinitude e abrir sempre novas possibilidades de sugestão e expressão para a experimentação mais do que para a compreensão fechada e limitadora de seus fenômenos.

É essa procura da palavra poética como deflagadora de imagens “sínteses”, hieróglifos, correspondências sinestésicas deflagadoras, que falam a um só tempo ao racional e ao irracional no homem, que nos parece guiar as buscas de inovação narrativa de Osman Lins, e em nossa tese ela passa diretamente pelo diálogo que o autor estabelecerá entre as artes visuais e a literatura na construção de sua poética. É sobre essa interrelação que passaremos a tratar mais especificamente.

3 DA IMAGEM-TEXTO AO TEXTO-IMAGEM

Maninha: poderia escrever, sendo conciso, quatro ou cinco páginas com os variados elementos da visita a Chartres. Falaria da ida, com os passageiros dormindo, numa viagem para eles rotineira; da mulher bem vestida, que limpou com saliva o rosto do filho, repreendendo-o por não saber manter-se limpo; do choque experimentado, ao ver as torres iguais da catedral, ao longe; das três freiras que desciam correndo, como se fossem crianças, uma das numerosas ruelas com degraus de Chartres (*tertres*), enquanto uma mulher as olhava da janela; da Place St. André, com seus bancos sem encosto, a serena mulher pajeando as filhas, que haviam despido os suéteres vermelhos, jogando-os sobre um carrinho azul-claro; dos meninos que, passando de bicicleta, me ofereceram balas; da mulher que atravessava lentamente uma rua, na quietude da tarde, guiando um padre cego; das macieiras florindo. Limite-me a dizer que, ao entrar na catedral, tive uma desilusão. Que, de súbito, descobrindo os vitrais do transepto, com suas grandes figuras solitárias, Aarão, David, parei extático. E que, alguns minutos depois, baixando os olhos, tive um sobressalto: as criaturas humanas pareceram-me chamadas apagadas. (LINS, 1980, p.40)

Traçada uma linha teórico-histórica da reflexão sobre o *ut pictura poesis*, iniciaremos, através das obras teóricas do autor, de entrevistas e principalmente dos relatos de viagem no livro *Marinheiro de primeira viagem* (1963), uma análise mais específica sobre como Osman Lins dialogou com essa tradição para transpor para a sua obra escrita conceitos limítrofes entre as artes, procurando explicar em que momento e como estes conceitos se tornaram fundamentais para a construção de parte importante da proposta de significação de seus textos.

Atenta ao variegado jogo formal que emana de sua obra, a crítica de Osman Lins tem realizado análises de sua ficção a partir das mais diversas perspectivas de interpretação de suas narrativas, uma vertente forte desses estudos é a que se debruça sobre a obra a partir de suas relações profundas e evidentes com o campo de atuação de outras artes que não a literatura, e em especial das artes visuais e da pintura.

A arquiteta brasileira Adelaide Calhman analisa em um ensaio as ligações da narrativa do autor com as construções arquitetônicas, um estudo comparativo entre “O Retábulo de Santa Joana Carolina” e a catedral de Brasília. Em seu estudo, partindo do princípio de que no referido conto “a elaboração do texto é também a construção do retábulo que o ilustra e define” (CALHMAN, 2004, p. 202), aponta, em sua visão, como características formais comparáveis entre as duas obras a soma de suas marcas acentuadamente “modernistas” como a ornamentação e o barroquismo.

Calhman justifica sua comparação principalmente nas ideias de “interpretação da metáfora realizada em cada meio de expressão”, e da de “homologia estrutural de

procedimentos” que encontra respectivamente nos trabalhos de Daniel Schwarz (1997) e de Aginaldo José Gonçalves (1997).

Justificada sua comparação, utiliza como instrumento teórico para realizá-la os cinco pares de categorias antagônicas de Heinrich Wölfflin (2015), com as quais o autor evidencia as mudanças estéticas que ocorrem entre períodos clássicos e barrocos. A saber, linear/pictórico, plano/profundidade, forma fechada/forma aberta, pluralidade/idade e clareza/obscuridade. Na análise da estudiosa, se olhadas a partir das categorias teóricas de Wölfflin, tanto a catedral de Brasília quanto a narrativa de Osman Lins seriam representantes de tendências “clássicas” no Modernismo.

Para explicar essas mudanças na arquitetura a estudiosa convoca Gombrich, para quem a arquitetura foi a arte que melhor definiu um “novo estilo” em relação ao rompimento com a tradição: eliminação de “adornos gratuitos”, rupturas com as antigas ordens que “aprisonavam as edificações”, “veracidade construtiva” onde cada elemento se apresenta em sua real função na arquitetura. Em literatura, abona suas ideias em Bradbury e McFarlane (1989), segundo os quais houve na passagem para o Modernismo um afastamento das “funções familiares” da linguagem e de suas “convenções formais” (apud CALHMAN, 2004, p.212).

Em ambas as artes, porém, teria sido preservada a ornamentação; no entanto, esta jamais seria gratuita e nem teria, como em épocas barrocas, mera função de adornos, mas sim função significativa sempre crucial e orgânica no todo da peça, sendo dispensadas sempre que não fosse esse o caso. Em escrita, portanto, esse despojamento de adornos inorgânicos gera um texto caracterizado pela “descontinuidade”, pela “abstração”, pela “narrativa de fluxo de consciência” e dotado de uma “harmonia interna” independente do mundo externo.

Calhman aponta então o pertencimento das obras analisadas às características consideradas clássicas nos pares antagônicos de Wölfflin. Seriam obras marcadas pelo *linear*, pelo *plano*, pela *forma fechada*, pela *pluralidade* e pela *clareza*. O conceito de linear em Wölfflin se refere diretamente à pintura, aos contornos marcados principalmente da escola florentina renascentista, que privilegiava o desenho e a linha, como se pode notar nas obras de Leonardo da Vinci, Michelângelo Buonarroti e Rafael Sâncio, em contraste com a tendência posterior de não demarcar claramente as linhas limites entre os diferentes objetos da pintura, trabalhando quase que exclusivamente com manchas contrastantes de tons, valores e temperaturas para formar as figuras; no primeiro caso o resultado final é mais estático e no segundo dá-se uma impressão de movimento, raciocínio que Wölfflin utiliza também para conceituar *linear* e *pictórico* em arquitetura. Nesse sentido Calhman argumenta que “o

Retábulo pode ser classificado como *linear*, pois a simultaneidade das imagens é um modo estático de representação” (CALHMAN, 2004, p. 213). Além da simultaneidade bem marcada dos episódios do “Retábulo”, Calhman lembra a estaticidade das imagens, personagens paralisados em seus gestos, figuras que se movimentam apenas no comentário dos narradores aos quadros, para defender seu argumento.

Defende que as imagens no Retábulo são *planas* porque “não há descrição de profundidade: personagens, cenários e eventos são descritos superficialmente” e ainda por conta da “estratificação de planos na própria imagem do retábulo” (CALHMAN, 2004, p.214).

Fechada, pelo rigor formal de sua construção narrativa, não se podendo “imaginar a novela com uma imagem a mais: treze mistérios? Treze signos zodiacais? Treze meses do ano?” e ainda porque “a sua linguagem se reduz ao essencial; cada palavra exerce uma função indispensável, insubstituível” (CALHMAN, 2004, p.215).

Plural, por ser estruturada em quadros isolados que podem ser apreciados individualmente, mas que contribuem para o conjunto geral por serem regidas por um princípio de unidade, formando o que Wölfflin classificava como “unidade múltipla”, para Calhman “cada mistério exerce uma função no conjunto global da obra, mas também possui uma existência própria, independente” (CALHMAN, 2004, p. 215).

Em relação à categoria *clareza*, que na teoria de Wölfflin corresponderia à fácil apreensão desse todo da obra, Calhman depara-se com o que considerou uma “contradição”, visto que as imagens no texto de Osman Lins nem sempre são apreendidas com facilidade:

Já a novela de Lins é composta por uma contradição. Por um lado, não revela todas as características dos personagens, cenários, eventos etc. outro tipo de mistério apresentado pela narrativa diz respeito às situações que permanecem incógnitas, ou inexplicáveis. Um exemplo pode ser encontrado na descrição do cenário do segundo mistério, já citada. Como os escorpiões podem ser “grandes como lagostas e ainda menores que os vinténs de cobre”?, por outro a sua composição é explícita; o próprio processo de escrita é evidenciado. Já que os elementos de mistério dizem respeito ao conteúdo da novela e às categorias de Wölfflin interpretam a forma, conclui-se que se trata de uma composição do estilo em que predomina a clareza. Mas é importante constatar a existência de uma certa ambiguidade. (CALHMAN, 2004, p. 215)

Para explicar o que considera contradição a estudiosa argumenta que elas se devem a uma certa gratuidade ornamental a que a obra “clássica” moderna abre concessão por amor ao puramente artístico e que a filia, de certa forma a um certo barroquismo, ou neobarroquismo. Fechando assim a sua análise do Retábulo em comparação à Catedral:

Apesar de manifestarem as principais características da arte modernista, tanto o “Retábulo” quanto a Catedral apresentam qualidades que as diferenciam da arte modernista em geral, mas que aproximam as duas. As curvas, a ornamentação, o

mistério, o dinamismo e a contestação ao funcionalismo puro faz com que se desconfie de um certo “barroquismo”, ou “neobarroco”. Mesmo assim, as obras continuam sendo essencialmente modernistas, conforme foi visto. Não convém, entretanto, uma classificação rígida e exclusivista. Admite-se a presença de sementes barrocas entre florações clássicas. O que importa aqui é a possibilidade de comparar as duas artes, o que o método permitiu. Conclui-se, junto com Wölfflin, que a forma artística se encontra em constante transformação, e que no meio desta permanente migração do clássico para o barroco, duas formas distintas podem se tocar num ponto de encontro. (CALHMAN, 2004, p. 223)

À parte a excelente explanação comparada que Calhman faz da face imagética do conto em estudo, em momento oportuno de nosso texto procuraremos acrescentar algumas informações que a nosso ver podem somar-se e enriquecer uma interpretação do *Retábulo* em termos imagéticos, principalmente em relação às categorias de *planaridade* e *clareza*, bem como da inserção do referido conto em uma perspectiva estética classicista e moderna, veremos que em nossa leitura, não só o *Retábulo* mas toda a obra de Lins a partir de *Nove, novena* envereda por uma releitura e uma aplicação de tendências anticlássicas as mais diversas, primitivismos, medievalismos, barroquismos, maneirismos.

Um outro olhar sobre o traço pictórico da escritura de Osman Lins é o de Ermelinda Ferreira, que traça em um artigo a hipótese de que a criação de *Avalovara*, ou pelo menos da cena central do tapete do paraíso poderia ser em grande parte inspirada pela admiração que Lins tinha pela tapeçaria dos fins do século XV conhecida como “A dama e o unicórnio” (FERREIRA, 2004, p.263). A ideia argumentativa de Ferreira é a seguinte, consta do espólio do escritor, especificamente nos documentos referentes à escrita de *Avalovara*, entre muitas imagens, uma estampa em cartão de um dos seis painéis da referida tapeçaria, o painel seis, intitulado *a mon seul désir*. Cartão esse no qual Lins datilografou o seguinte: “detalhe da tapeçaria *A dama e o unicórnio*, século XV. Tema N – Abel: o Paraíso”.

Sabendo do envolvimento pessoal e até mesmo afetivo de Osman Lins com o tema do tapete, o pequeno achado daquela gravura de *La dame à la licorne* no seu espólio, respaldado pelo comentário de Julieta no “Dossiê *Avalovara*”, sugere a imagem do jovem escritor, já no ano de 1961, durante sua primeira viagem à Europa, estudando cuidadosamente as imagens e o trabalho artesanal da tapeçaria numa provável visita ao museu de Cluny, em Paris, quando *Avalovara* seria, talvez, apenas uma ideia esboçada em seu espírito. Sugere também uma outra possibilidade: quem sabe se a inspiração para o romance não lhe teria surgido da própria visão da tapeçaria? (FERREIRA, 2004, p.276)

Tal hipótese leva a autora a comparar o suposto exercício de Lins de criar uma narrativa inspirada em uma imagem com outra experiência de escrita textual a partir da inspiração visual da mesma tapeçaria. Esta experiência foi feita em Portugal e resultou no volume *La dame à la licorne - Poética dos cinco sentidos*, publicado em 1976 pela Editora Bertrand. Foi encomendado a seis escritores e cada um escreveu uma narrativa tendo como

mote um dos seis painéis: Ana Haterly escreveu um conto sobre o “O tato”, Augusto Abelaira sobre o “O olfato”, José Saramago sobre “A audição”, Maria Velho da Costa sobre “A visão”, Nuno Bragança sobre “O paladar” e Isabel Nóbrega sobre “O sexto sentido”. Estes são, em uma das interpretações dos especialistas, os temas dos seis painéis. Ferreira aponta semelhanças interessantes entre os contos dos escritores portugueses e as diferentes narrativas espalhadas pelos oito temas de *Avalovara*, escrito três anos antes, mas provavelmente desconhecido pelos autores da coletânea em questão. Este fato a leva a afirmar que:

as semelhanças são tão estreitas e misteriosas que os textos dos portugueses parecem, em certos momentos, luminosas sínteses do romance *Avalovara*, ou, pelo menos, paráfrases; mas escritas por pessoas que provavelmente nem sequer conheciam o livro (FERREIRA, 2004, p.284)

Observando o exercício de aperspectivismo feito por Osman Lins em sua escrita a partir da sua observação do aperspectivismo visual das artes medievais, ideia que também seguimos e procuramos aprofundar em nosso estudo, para a autora, os seres fantásticos que brotam das páginas de *Avalovara* são:

Seres compósitos: inexistentes, imperceptíveis, inaudíveis, inodoros, insípidos, impalpáveis, que se oferecem de repente à percepção de um sexto sentido, mais complexo, para o qual, um somatório de visibilidade, sonoridade, perfume, sabor e textura é sugerido *in absentia*, através do poder evocativo da palavra. (FERREIRA, 2004, p.282)

Nessa ideia de que os seres que habitam as páginas de Lins, por serem da ordem da escritura pura, ou seja, seres que se apresentam como compósitos ostensivamente na páginas como feitos de palavras, e que apelam pois para uma espécie de sexto sentido *in absentia* através do poder evocativo da linguagem que os engendra, vemos um correlato aproximativo com nossa ideia aqui defendida; o conceito de uma *virtù visiva* oriunda da palavra poética criadora de figuras aos sentidos físicos voltada reflexivamente sobre si mesma para espelhar os processos pelos quais esses efeitos sinestésicos ocorrem.

Não podemos deixar de notar nesse amálgama das possibilidades dos cinco sentidos contido na palavra, sugeridos *in absentia* dos próprios, paralelos com a noção de uma *virtù visiva* que emana do uso poético da palavra tal como delineamos em nossa análise da linha cronológica na tradição do *Ut pictura poesis*.

Já em *Cabeças compostas* (2000), Ferreira aborda psicanaliticamente o aspecto compósito e imagético da obra, ligando tal característica diretamente às figuras femininas e ao desejo de contemplar o rosto nunca visto da mãe por parte do autor. Desta feita, analisa a narrativa de Osman Lins convergindo praticamente toda a sua carga temática e sua engenhosidade narrativa para um único ponto, de onde também partiria a obra. Esse ponto

seria a busca de dar a ver com palavras, reconstruir de alguma forma a face da mãe do escritor, morta dias depois de seu nascimento, e da qual sequer uma fotografia ficara:

Sabe-se que um dos episódios mais marcantes da vida do escritor Osman Lins foi a perda de sua mãe Maria da Paz em consequência de complicações após o parto, quando ele contava apenas duas semanas de idade. Mais grave do que isto, porém, foi talvez o fato de nunca ter visto o seu rosto, já que ela não deixou fotografias. Dispondo apenas de relatos verbais de conhecidos e familiares, e de um cartão por ela enviado à sogra Joana Carolina – onde se vê a estampa de uma outra jovem sorridente envolta por uma braçada de flores – é possível dizer que, desde a infância, Osman Lins preocupou-se em compor, no escuro, a imagem de uma figura feminina. (FERREIRA, 2000, p.19)

Dessa forma, os mais diversos aspectos visuais da narrativa e especificamente a construção variada de suas fortes e centrais personagens femininas são diretamente associados a essa busca e, por tabela, ao feminino. Entre outras coisas Ferreira afirma que Osman Lins produziu uma escrita extremamente feminina, no sentido de que toda escrita que procura enfatizar o corpo da palavra em detrimento de seu significado seria feminina. Para tal apoia-se em Lúcia Castelo Branco, em *O que é a escrita feminina?*(1991), mas também em conceitos típicos das artes plásticas sobre o embate entre arte da imagem e literatura, para os quais a lógica retórica das palavras representaria o poder temporal masculino e a beleza estática e muda das artes visuais representaria a condição espacial, corporal e a voz abafada da mulher no tempo histórico.

Dessa forma, o texto acentuadamente visual e espacial de Osman Lins colocaria em pauta justamente esse embate, optando por uma efeminação da escrita através da mescla de procedimentos visuais e verbais, evidenciando a mulher e o feminino de diversas formas através de suas inovações narrativas voltadas para essa espacialização da escrita.

A hipotipose¹⁵, o valor explícito dado ao corpo da palavra em muitos momentos das narrativas, a construção da personagem feminina dentro de seus intrincados enredos, a constante descrição dos motivos e estampas como naturezas-mortas (gênero pictórico considerado historicamente feminino por excelência), a importância central das mulheres e do poder feminino em suas histórias, a temática da busca de uma fotografia posta muitas vezes dentro das narrativas, seriam todas maneiras de compor a figura da mulher a quem nunca viu, representação e busca de sublimação dessa ausência primordial através da escrita literária:

¹⁵ A hipotipose é uma figura retórica descrita por Carlos Ceia em seu dicionário como uma “descrição entusiástica, dinâmica e animada de uma pessoa, coisa ou ação, em regra ausente no momento da descrição, mas cuja presença é assumida de forma fantástica” e acrescenta que tal recurso é “bastante usado sobretudo em memórias e celebrações de entes queridos que partiram, de lugares que se visitaram outrora, de coisas que trazemos à realidade ilusória do presente mas que pertencem à realidade passada”. (CEIA. Carlos. <https://edtl.fchsh.unl.pt/encyclopedia/hipotipose>)

Nosso objetivo é considerar a importância da ausência desta imagem feminina original como uma possível base para a poética do simulacro que se configura como uma possibilidade de representação na ausência de um modelo – levada a cabo pelo escritor em seus experimentos intersemióticos de criação literária. (FERREIRA, 2000, p.23)

O estudo de Ferreira traz à baila importantes nomes como Barthes, Foucault e Magritte, e em especial a comparação entre o processo de criação das personagens femininas com o processo de Giuseppe Arcimboldo descrito por Barthes em *O óbvio e o obscuro* é um ponto muito forte de sua argumentação, uma vez que foi justamente o método de composição pictórica de Arcimboldo que Barthes usou para atribuir à pintura uma espécie de dupla articulação, que a vinculava de modo semiótico à linguagem verbal a partir da própria noção de signo linguístico de Saussure e do estruturalismo. Lembramos que, para Barthes, em Arcimboldo a pintura chega a ter um signo composto de significante e significado, mas mais que isso, esse significante seria, tal como o linguístico, dotado de dupla articulação: “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.121).

Não obstante o uso que faremos aqui de conceitos em tudo similares aos da excelente análise psicanalítica e formal de Ermelinda Ferreira, nosso estudo procura, por um outro viés, analisar a capacidade de deflagrações de efeitos de sentido da obra de arte enquanto instrumento privilegiado da psicanálise, evitando tocar a questão do autor Osman Lins enquanto homem, preferindo centrar-se na forma e nas próprias deflagrações de sentidos que sua escritura imagética é capaz de suscitar e na riqueza de seu diálogo com as correntes de análise da psique humana, coisa que Ferreira também fez soberbamente, embora seguindo uma outra via de uso da argumentação psicanalítica a respeito da literatura.

Outra interpretação importante do pictórico em Lins é a que faz Ana Luíza Andrade, associando o congelamento, a visualidade e o aperspectivismo nas narrativas de Osman Lins a uma vontade de paralisação das cenas como contestação ao cinema e aos modernismos, resgatando o gesto épico teatral e brechtiano, propondo, através deste, uma reflexão sobre o caráter originalmente manual e artesanal das artes, e com isto fazendo uma contestação do “novo-como-sempre-o-mesmo” capitalista:

O personagem narrador interrompe a ação e se afasta para uma leitura, e com esta interrupção impede uma identificação com o que se passa no quadro, provocando, ao invés, um estranhamento no leitor-espectador, por causa de uma leitura dupla (de um narrador-leitor que traduz os gestos que lê, o que se enfatiza no próprio ato de leitura). Daí abrir-se a distância estética entre o que se lê e o que se vê, entre o texto escrito e a imagem do quadro, por um desejado desencontro dramático entre a forma antiga de narrar e a nova, quando esta se desloca de uma moldura narrativa visível, acrescentando uma dimensão teatral brechtiana, de gesto cuja interrupção tem o

efeito de “despertar” (o leitor esfrega o olho e acorda) pela brecha entre o que enquadra os personagens e os tableaux. (ANDRADE, 2004, p. 89-90)

Já Leny da Silva Gomes considera que o exercício de espacialização da narrativa em *Avalovara* torna sua escritura intemporal e, portanto, que seus enredos se inscrevem de certa forma em um tempo mítico.

A fragmentação do romance em oito temas, a apresentação descontínua das personagens, de espaço e tempo e de micronarrativas obrigam o leitor a justapor imagens num processo intermitente, formando quadros que, em determinados momentos, se fundem, de uma forma ou de outra, todos os temas estão relacionados, já que palavras ou frases se movimentam de um para outro, ou subtemas são comuns a uns e a outros. Esse processo resulta em séries complexas de ordenações que rompem com a simples sequência alternada dos temas, introduzida pela incidência da espiral sobre cada letra do palíndromo e geram, através da justaposição, a espacialização. (GOMES, 2004, p.257)

Para Sandra Nitrini, Lins enxerta “procedimentos da pintura no discurso”, rompe com as “fronteiras entre a pintura e a literatura”, torna a éfrase mais que descrição de obras visuais externas e a insere como procedimento estilístico de sua escrita, mantendo-se, no entanto, sempre dentro dos limites da linguagem verbal, realizando assim uma “escritura pictural”. Para a estudiosa “nisso reside um dos grandes achados, que lhe garantem um lugar ímpar em nossa literatura” (NITRINI, 2010, p.162).

O aspecto imagético da obra de maturidade de Lins é, portanto, um dado importante sobre a sua proposta textual, e no que tange agora ao aspecto formal dessa escritura que se quer imagem nossa investigação parte desse dado explícito nas obras e procura sondar tanto os modos através dos quais essa “escritura pictural” se consolida no pensamento teórico do autor sobre sua prática de escrita quanto os desdobramentos semânticos que tal escolha estética acarreta para a sua obra de ficção.

Nossa abordagem toma por base a observação sobre as transposições pictóricas que o autor fez para a escrita e a importância de suas eventuais consequências formais e semânticas para a obra, a qual procuraremos analisar através de sua própria teoria e da mudança de forma que se anuncia de modo veemente em *Marinheiro de primeira viagem* e vai ser posteriormente posta em prática em *Nove, novena, Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Sandra Nitrini afirma que:

A relação da literatura de Osman Lins com a linguagem pictórica movimenta-se em mão-dupla: influxos de fora que o levam a fazer transposições literárias e citações explícitas (neste último caso apenas em *Avalovara*) e demandas internas de sua poética que, por sua própria natureza simbólica, fala por imagens concretas. (NITRINI, 2010, p. 163-164)

Iniciaremos, portanto, fora da ficção, onde Osman Lins se move um tanto à vontade pelo mundo das artes plásticas, revelando-se um observador sensível e esclarecido, um amante da arte figurativa de forma geral. Veremos que são muitos os flagrantes que deixou de sua propensão para o visual, embora jamais se aventurando que se saiba na prática das artes plásticas, o olhar atento e a análise acurada de obras deixa claro o apreço do escritor.

Em sua primeira viagem à Europa o ainda jovem autor demonstrou um interesse cultural até mesmo muito mais plástico do que propriamente literário. No volume *Marinheiro de primeira viagem* estão os relatos que essa passagem pelo velho continente gerou, escritos em terceira pessoa e de uma certa forma ficcionalizando a excursão de Lins pelo seu roteiro cultural europeu, mostram um homem afeito demais à análise de imagens artísticas, conhecedor e até profundo pensador das artes plásticas, de seus contextos e autores.

O jovem escritor parece ter chegado a um momento de sua carreira em que não é mais somente através das obras literárias que pensa a sua ficção, mas, também, em grande medida, a partir de um ponto de vista plástico e pictórico; são muito contundentes as reflexões que esboça sobre as obras e as implicações que estas confessadamente geram na teoria de sua escritura.

Por exemplo, muitos dos delírios visuais de Abel, protagonista de *Avalovara*, de que trataremos mais tarde ao analisar sua ficção, estarão *in nuce* nas imaginações do observador de *Marinheiro de primeira viagem*, que já não podemos afirmar que seja Osman Lins, mas uma ficcionalização de si mesmo enquanto viajante por uma Europa vista pela primeira vez pessoalmente, mas já lida e saboreada nos livros de literatura e de arte, portanto bastante imaginada. Como vemos nesse primeiro trecho do livro em que o pendor visual do viajante “enquadra” e toma por obra de arte uma cena normal em um coletivo, numa contemplação um tanto quanto delirante e imaginativa que põe uma personagem de Van Gogh dentro da atmosfera de um quadro de Renoir:

Vierzon. À sua esquerda, na janela oposta, uma jovem sentou-se. Há, em seu perfil, no pontudo nariz, nos lábios grossos, qualquer coisa do *Gamin au Képi*. Também seu queixo, como no quadro de Vincent Van Gogh, era pesado. E havia ainda, entre ela e o modelo que o seu rosto evocava, uma relação que só mais tarde viria a ser surpreendida: em ambos o peso do queixo era atenuado por um reflexo verde, cor da sua blusa, que no triste menino de Vincent Van Gogh é azul. Se havia, em seus traços, semelhança com *Le Collégien*, nem assim era ao mundo de Van Gogh que ela pertencia – e sim, pelos cabelos cor de mel, em desalinho, caindo sobre a testa, pela finura e transparência da pele, por qualquer coisa de odoroso e frutal que a envolvia, ao de Renoir. *La fillete à la gerbe*, aos 17 anos, e de olhos azuis. A cabeça inclinada, lia com atenção. O sol iluminava em cheio as páginas do livro, suas mãos, parte da blusa, o rosto, a cabeleira. Ele contemplava, orlada por um fio de luz que era o gume daquele perfil, a face sombreada; esta, porém, parecia esplendente como se fora de vidro, recortada contra a janela do vagão, através da qual ele via o campo nu, ensolarado e frio, com seus ramos secos. Era como nesses quadros pré-

renascentistas, quando os pintores, alegres com a própria maestria, possuindo por igual os meios de representar a figura e a paisagem, abriam ante suas madonas uma janela festiva, onde pintavam o céu, a flora, as ondulações da Umbria ou da Toscana... mas o trem parou numa estação cujo nome era Marmagne – e a moça, fechando seu livro, levantou-se. Sem a passagem ao fundo, sem a luz do sol nos seus cabelos, perdera o encanto. Nada apresentava de mágico, de transcendente. E mesmo seus liames com Renoir e Van Gogh pareceram falsos ou, pelo menos, transitórios, rompidos para sempre. (LINS, 1980, p.10-11)

A importância do olhar e da composição visual nessa passagem do seu relato é explícita, a conjuntura harmônica de um fundo imagético que destaca uma figura no trem de tal forma que lhe evoca o quadro de Van Gogh. A importância da composição e do arranjo pictórico é posta em ênfase quando a moça levanta e deixa de estar, na perspectiva do olhar do observador que relata, enquadrada naquela atmosfera e naquela luz exatas que faziam de sua figura uma personagem ao mesmo tempo de Van Gogh e de Renoir.

Fora daquele enquadramento, daquele fundo e daquela luz a figura da moça perdera o “encanto” advindo de ter-lhe evocado duas obras de arte, dois quadros sobre os quais demonstra uma observação sutil dos pormenores, estes muito provavelmente contemplados no MASP antes da viagem e da visão da moça no trem. Detalhes como a luz rebatida do reflexo da cor da blusa a suavizar o peso do queixo, as áreas de luz alta e o traço do perfil da moça cortado pela luz e contrastando de um lado com a parte em penumbra do rosto e do outro pelo vidro da janela, o que leva o espectador a evocar também os vitrais medievais: “parecia esplendente como se fora de vidro”.



Figura 2: Vincent Van Gogh, O escolar
(O filho do carteiro - *Gamin au Képi*),
1888, óleo sobre tela, 63,5x54,2 cm,
São Paulo, MASP



Figura 3: Auguste Renoir, Menina com molho de espigas
(Petite fille à la gerbe), 1888, Óleo sobre tela, 65×54cm,
São Paulo, MASP.

Em *Marinheiro de primeira viagem*, um dos relatos mais importantes para a questão da poética de Osman Lins é justamente o dos encontros com as composições e narrativas dos vitrais medievais, vejamos o trecho seguinte:

São, entretanto, os vitrais da abside, que lhe detêm os passos. A vida de São Nicolau, de Maria Egipcíaca, a história de Maria Madalena, de José e os irmãos, a parábola do Bom Samaritano, do Filho Pródigo, outras, ali foram estampadas, juntamente com vibrantes cenas de trabalho (dos tanoeiros, padeiros, carpinteiros, entalhadores de pedra, peleiros etc., cujas corporações doaram o esplêndido conjunto), em flagrantes de um poder de síntese espantoso.

Contempla as miúdas figuras, incompletas e rústicas, mas candentes na sua ríspida simplicidade, e vívidas, livres, em meio ao excesso de ornamentos, de bordaduras que cercam os medalhões nos quais elas se inscrevem. Se as esquece, se abstrai, ante os vitrais, a biografia ou parábola representadas, seu objetivo edificante, se não vê mais os personagens, suas atitudes, seus rostos, as pregas dos seus mantos, então a beleza das cores se destaca, autônoma – e o maravilhamento não decresce.

Sente-se ligado aos homens de há 700 anos, que teceram essas ogivas de chumbo, vidro e luz. Que há, pergunta, nestes vitrais do século XIII, que os faz superiores aos dos séculos XV e XVI? Por que estes últimos, *imitando com servidão crescente a “natureza”*, extraviaram-se, parecendo hoje autênticos malogros? Seria a *recusa*, ou o *desconhecimento*, das limitações inerentes ao seu meio de expressão, que fez os vidraceiros mais recentes desdenharem os exemplos de seus predecessores e criarem um tipo de vitral sem flama, vazio na sua exatidão? E por que desenhos como estes, ingênuos, apenas sugeridos, podem libertar, em nós, potências que um desenho rigoroso deixará para sempre indiferentes? Por que sorrimos nos museus de cera? Por que estremeçemos, se postos ante um afresco de Giotto? Que nostalgia temos nós de um mundo que, segundo as aparências, não existe – e que, mesmo se com ele nos defrontamos pela primeira vez, levanta em nós uma dupla alegria, a de descobrir, a de reencontrar? (LINS, 1980, p. 11-12, grifos nossos)

Por esse trecho se nota claramente o grau de interesse e de conhecimento do autor, bem como a profundidade e a acuidade de sua análise no que tange às artes plásticas de forma geral. Seus comentários envolvem desde detalhes contextuais e históricos da construção da catedral, das peças de vitral, dos temas tratados em cada peça da igreja, das confrarias de artesãos e construtores medievais, até análises subjetivas e pessoais sobre o impacto da simplicidade dos vitrais em sua origem e suas reflexões sobre a servidão à busca do realismo em arte.

O autor observador faz ainda um exercício de difícil execução para um conhecedor, a fim de abstrair-se de sua bagagem cultural e contemplar os vitrais com olhos mais ou menos virgens para poder fruir melhor as sensações que este lhe desperta, absorvendo as cores e as luzes dos vitrais quase como obras abstratas, o que corresponderia também a abstrair-se deliberadamente de sua capacidade cultural de realizar uma leitura iconográfica ou até mesmo iconológica e entregar-se a uma possível volta ao intuitivo, ao que Erwin Panofsky designa em sua teoria sobre a educação visual como “descrição pré-iconográfica” (2017, p. 64).

Destaquemos a atenção especial que o autor demonstra pela arte medieval e em que termos isso se dá, este trecho é um primeiro relato dessa tendência que Lins vai desenvolver e que tomará a forma de uma espécie de *anticlassicismo* muito peculiar em seu gosto artístico, desempenhando um papel importante no desenvolvimento de sua escrita. A defesa do maior poder de sugestão das artes dos períodos não clássicos e menos preocupados com a reprodução fiel do real, menos preocupados com a “servidão crescente” com que as estéticas clássicas e classicistas imitam a natureza, será uma constante nas reflexões de Lins e é também nesse aspecto das artes plásticas que o autor vai buscar meios para uma confrontação do real em sua obra escrita, ressaltemos que essa confrontação permanecerá sempre visual e delirante, mas jamais se voltará para um realismo maravilhoso, um fantástico.

A mesma acuidade demonstra diante da exposição sobre as gravuras de Goya:

A exposição, altamente didática, insiste sobre os pontos que devemos notar e admirar. Os dísticos chamam a atenção para a técnica das águas-fortes, para as correspondências entre sombra e luz, para o equilíbrio das figuras. Mas tenho para mim que se, naquelas obras, tais perfeições aparecem, é como por acaso: surgiram por acaso: surgiram porque estavam nos músculos de Goya. Porque havia nele o instinto e a sabedoria dessas coisas. Se, de repente, lhe fugisse a ciência que *dilettanti* e críticos exaltam em suas ásperas gravuras, mesmo assim ele continuaria a vomitar essas megeras, essas vaidosas às voltas com a velhice, esses touros, esses picadores, esses mendigos, esses carrascos, esses fuzilados, aos quais o senso da medida, o jogo das figuras e das massas – a forma transbordada da paixão – asseguram uma validade estética que chega aos nossos dias e que nos ultrapassará. A Goya y Lucientes, homem extremamente ligado à problemática do seu país, afetado pelas circunstâncias históricas, pela corrupção da corte, pela intolerância política e religiosa, pelos “desastres da guerra”, por todos os males evidentes ou não que flagelavam seu povo, o que importava, mais do que realizar obras de arte perfeitas,

era testemunhar e advertir. Embora, à exceção de os caprichos e de tauromaquia, permanecessem ignorados, pelos seus contemporâneos, a quase totalidade dos desastres da guerra, de disparates, litografias e perto de mil desenhos, era para os espanhóis de seu tempo que ele trabalhava, únicos para quem a plana superfície da obra seria transparente. Quero dizer: eles viam através da gravura, do desenho, do painel. Foi para eles, não para mim, que o artista pintou as seis telas representando a prisão de Maragato pelo monge Pedro de Zaldívia.

E não era por melhor compreender o universo goyesco que os estrangeiros, mais que os espanhóis, adquiriram os caprichos. Dada a distância entre aquelas gravuras e a sensibilidade de ingleses e franceses, era-lhes possível contemplá-las sem que os afetasse o seu enunciado, suas implicações dentro da realidade espanhola, à qual eles estavam imunes, podendo assim julgar as obras pela *mise en scène*, pelos jogos hábeis entre sombra e luz, pelas relações possíveis com a arte de Bosch ou de Rembrandt. (LINS, 1980, p.18-19)

Aqui, a despeito de um certo elogio à execução técnica de uma espécie de “expressionismo” que tem muitos laivos de realismo plástico de Goya, o autor procura focar sua análise não apenas na técnica, mas no que para ele é o essencial em Goya, mostrando uma percepção caso a caso, é como se no bojo de suas ideias estivesse a de que em arte, cada trabalho é único e deve ser analisado segundo muitos pontos de vista, artista por artista, contexto por contexto, obra por obra, e até mesmo os fatores que envolvem e modificam a recepção da obra.

Vejam a profundidade e a fineza da interpretação de Lins sobre por que as obras de Goya eram mais adquiridas e contempladas por estrangeiros apenas pela superficialidade da técnica de representação e seu bom uso, ou seja, por conta do *mise en scene* do pintor e as comparações possíveis com outros pintores tais como Bosch e Rembrandt; quando para Lins, na verdade, no caso de Goya, o mais importante era a mensagem que passava direta e transparentemente sobre seu tempo e para seus contemporâneos, a denúncia de um mundo absurdo e cruel. Veja-se que o autor se comporta no texto como experimentado historiador e crítico de arte, tal o arsenal argumentativo com o qual se debruça sobre a exposição do pintor espanhol.

Mas não menos importante é notar o senso de relevância da técnica com que se engendra a forma artística; se Lins julga natural em Goya o senso de revolta que faria com que, com ou sem talento, com ou sem técnica, o pintor “vomitasse” as figuras indigestas que pôs em imagens durante a vida, é pela técnica empregada com maestria que o observador julga que suas obras chegaram até ali e com certeza continuarão importantes. É pelo “senso da medida”, pelo “jogo das figuras e das massas”, que o pintor logrou “transbordar” sua paixão em “forma”.

Não é apenas porque Goya sentia revolta com relação à sua época e seu lugar que ele consegue transmitir aos seus e até mesmo à posteridade o *pathos* de seus sentimentos, há

artistas e não artistas mais e menos revoltados e tomados de paixão pelos mais diversos temas, e o que o Lins relata sobre a técnica de Goya é que ela o permite transmitir isso com força e precisão, o que há nesse relato é, pois, um elogio da técnica, um elogio do uso da técnica e ao domínio do médium para comunicar a paixão, ideia caríssima a Lins, a qual professa muitas vezes em entrevistas e faz dela também tema de suas ficções.

Diante da obra de Henri Rousseau, da qual não se pode descartar certa influência sobre as estampas de vestidos e tecidos espalhados pela obra de Lins e principalmente sobre o tapete do paraíso de *Avalovara*, também se mostra um fino crítico de arte.

O número de visitantes é enorme. Casais abraçados, que olham para os quadros desse primitivo, com o mesmo ar de superioridade divertida com que os teriam olhado contemporâneos seus. Famílias de alemães, de americanos. Pedantes que se sentam nas cadeiras forradas de veludo vermelho, cruzam as pernas e dissertam judiciosamente para suas mulheres. Uma velhinha, vestida com humildade, vai de quadro em quadro, pensativa. Tem setenta e seis anos, mais ou menos. Quando nasceu, em 85, Rousseau abria uma loja, onde vendia inclusive os próprios quadros. Começaria a expor, em seguida, no Salon des Indépendants. Ao morrer, com 56 anos, esta velhinha que se locomove com dificuldade e que pensará, vez por outra, nas escadas que terá de descer e subir uma hora mais tarde no metrô, e nos degraus que a conduzem ao terceiro andar onde mora sozinha com um gato e seus álbuns de fotografias, contava 25 anos. Sim, é bem possível que o tenha conhecido, talvez foi sua aluna de desenho, achava-o bizarro, pode ser que o tenha amado em silêncio. Ou morava, por essa época, perto da Floresta de Fontainebleau, onde passeava nos domingos, com os pais ou os irmãos e vem ver talvez se o pintor e as plantas reconhecem-na, se deste mundo silente, que ela não identifica, pois as florestas de Rousseau só para ele existiam, vem um aceno, uma voz familiar, como as que surgem, por vezes, nos seus álbuns de fotografias. (LINS, 1980, p.21-22)

Aqui o tom da análise toma um outro viés crítico, o autor entrega-se a reflexões tão puramente subjetivas que se movem da obra ao espectador, entregando-se ao jogo de imaginar a vida e a relação de determinada senhora com a obra de Rousseau; note-se que a obra é analisada neste caso apenas pela suposição da natureza da percepção sobre ela de um determinado apreciador, no caso, não os “pedantes” especialistas, mas uma senhora através da qual o autor exercita sua imaginação especulativa, tecendo um enredo narrativo da relação da espectadora com a obra do pintor. O observador ressalta aqui também o irrealismo das florestas de Rousseau, que “só para ele existiam”, e o adjetivo “primitivo” é dirigido à sua pintura, tal como o *douanier* foi considerado pejorativamente pela maior parte da crítica de seu tempo. Fora isso, toda a carga analítica e crítica do autor volta-se nesse trecho para os observadores, é uma crítica da recepção artística que se efetua aqui, tal como em parte se deu também diante da exposição de Goya.



Figura 4: ROUSSEAU, Henri. *O sonho*, 1910, óleo sobre tela, 204,5x 298,5 cm, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.

Mas o autor faz ainda uma segunda incursão sobre Rousseau, na qual, detendo-se um pouco mais nos quadros em si, mostra-se um observador imaginativo, perspicaz e sensível ao perscrutar os sentidos subjetivos que lhe sugerem as imagens, atribuindo aos quadros um discurso alegórico extremamente idiossincrático, sua recepção particular das paisagens do pintor francês. Interpretação em que se evidencia a ideia de que são os quadros de Rousseau que olham os espectadores, uma vez que há quase sempre uma ou mais figuras nos quadros que dirigem o olhar fixamente para o observador. Tomando a mesma senhora com a qual havia imaginado uma relação com os quadros no excerto anterior, o viajante se põe agora a imaginar o julgamento que as figuras e o conjunto dos quadros fazem dos que os contemplam; se o olhar de Rousseau no autorretrato ignora a senhora, pois não se pintou olhando fixamente mas num quase soslaio, todas as outras figuras espalhadas pelas telas parecem ao viajante espreitarem o espectador com uma “fixidez malévola”, forçando-os com esse olhar “vigilante” e “implacável” a refletirem sobre sua própria “resignação” diante do marasmo de suas vidas :

Rousseau de boina, longo pincel, palheta, uma ponte e um navio embandeirado por trás dele, ao fundo, ignora-a. Mas o leão contempla-a, a lua, o sol, as árvores, a cobra, a família reunida, meninos, tudo nos espreita nestes quadros, com uma fixidez

malévola. Sempre nos aflige, aí, a impressão de que falhamos, de que os estômagos estão bem cheios, os sonos bem dormidos, de que um veneno, talvez o da resignação, infiltra-se nas almas, contamina o ar de que nada mais há a fazer. Um mundo estável, definitivamente assentado em suas bases, incapaz de gritar, de cantar, de sorrir e mesmo de falar. Viscosamente triste, à espera do fim. Que nostalgias, que impotentes e surdas amarguras fariam com que todos os quadros de Rousseau tivessem esse ar de inúteis tardes de domingo? Sentimo-nos como se fôssemos criança e alguém que houvesse prometido vir buscar-nos para um passeio de barco esquecesse a promessa, não viesse. E começasse a chover, anoitecesse depressa, ficássemos a olhar para a janela, solitários, certos de que não há mais esperança, de que ninguém virá e que, ainda que o fizesse, já é demasiado tarde. Mesmo assim, não partimos. Vemos e revemos essas figuras misteriosas, essas paisagens com qualquer coisa de palustre, fascinados pelo olhar com que nos seguem gente, astros e bichos de Rousseau: um olhar vigilante, implacável, como não veremos em nenhuma alegoria do remorso. (LINS, 1980, p.22)

Ainda a arquitetura como um todo será um importante ponto de partida para as reflexões imaginativas do autor, e não só os vitrais das igrejas medievais. Como não ver prefigurado na catedral em forma de galo da citação seguinte, traços do que mais tarde viria a ser a “Cidade” simbólica sempre buscada pelo protagonista Abel, cidade esta que “adeja” sobre o canavial, e o próprio pássaro Avalovara?

Em lembrança da excursão de ontem, ao vale do Loire, vai este cartão-postal: é o Castelo de Chambord. Este e não o de Amboise ou o de Chenonceau. Porque foi este que vi ao entardecer e que, através da névoa, assemelhava-se a um galo de asas abertas. Semelhança tão grande que, de repente, tive a impressão de que se tratava de um castelo encantado, de que realmente se transformara em galo e que ia cantar. Não cantou. Vi, em breve, que se tratava apenas de um castelo. Sem asas, nem magia. Antigo, simplesmente. (LINS, 1980, p.46)

Mais tarde o castelo de Chambord será tema de uma divagação da personagem Abel no fragmento A de *Avalovara*, intitulado “*Roos e as cidades*”, mais especificamente sua escadaria dupla que serpenteia em espiral uma sobre a outra, mas que leva a diferentes aposentos e principalmente por conta do fenômeno ótico de que as pessoas que escolhem um dos lances de escada veem as que escolhem o outro durante todo o percurso de subida ou descida, mas de forma alguma seus respectivos trajetos se cruzam, levando inclusive a diferentes aposentos. Abel verá nisso um símbolo de sua relação com a alemã Roos.

Outro prenúncio que o observador de *Marinheiro de primeira viagem* nos faz é o de que toda imagem fantástica ou inverossímil da obra de Osman Lins trará sua contraface real explicada e se caracterizará, portanto, como forjada na subjetividade das personagens. Assim é que, fora da mente do observador, nada há de galo cantador na imponente construção do castelo, e ele é “sem asas, nem magia. Antigo, simplesmente”. A diferença é que em suas obras de ficção, as personagens, principalmente Abel, estenderão tais imaginações e êxtases, tornando-os parte mais sensível da interpretação geral que fazem dos momentos vividos e do

mundo real como um todo. No caso específico de Abel isso se justifica ainda mais pelo fato de ficar claro no texto que se trata da personagem tentando recontar sua vida em narrativa ficcional.

Os artistas do Renascimento italiano também geram um comentário à parte do autor, por ocasião de sua visita à *Galeria degli Uffizi*:

Galeria dei uffizi. A anunciação, de Da Vinci. La Pietà, de Perugino. A coroação da virgem, de Fra Angélico, antecipação da visita que haverá de fazer, logo mais, ao Convento de São Marcos. Veronese. Andrea del Sarto. A batalha, de Ucello, com seus potentes e oníricos cavalos. Monta num cavalo azul, atravessa as salas, compassadamente. Madonas seguem-no, a de Cimabue, a de Rafael, com seu cordeiro: e a primavera, de Boticelli, em seu vestido florido; e sua vênus doentia; a rubicunda vênus de Lorenzo de Credi; e também a vênus reclinada, de Tiziano, não menos adiposa, levanta-se e acompanha-o, com suprema indolência. Silenciosamente, sobem ao terraço do museu, contemplam a praça dela signoria. Carruagens paradas, cafés com flores e toalhas coloridas, gente, badalar de sinos. Quando os sinos param, escuta-se o rumor dos veículos e da água que tomba, com abundância, na Fonte de Netuno. Além, o Duomo, o Campanile, pequenas casas brancas, espalhadas nas colinas verdes, sob o sol de maio. O cavalo de Ucello sopra com energia. Agrupadas em torno de seus flancos, diante da paisagem, Vênus e Madonas põem-se a cantar uma canção que fala de vinhedos. (LINS, 1980, p.79)

Destaquemos a descrição da galeria como algo vivo com o qual se possa interagir e participar dos cenários e movimentos nos quadros e obras, traços que surgiram também mais tarde em sua ficção, e para a ênfase na adiposidade das vênus do período, fato que não podemos deixar de associar à criação de uma vênus adiposa também por parte de Lins em *Avalovara*, o que faz da amante não nomeada do protagonista uma citação imagética às vênus dos mestres do renascimento e barroco, outro detalhe é que a personagem é indicada na narrativa apenas pelo sinal gráfico '☉', como podemos ver a citação explícita no trecho seguinte, retirado de *Avalovara*:

A fartura de carnes contribui para tantas e tão surpreendentes mutações. Quando se desloca os calcanhais suspensos, empenhando em cada passo a ciência que possui do próprio corpo e dos seus movimentos, as banhas luxuosas – detestáveis em outras pela ausência de lucidez e que, no seu caso, fazem evocar as estivais figuras femininas de Tintoretto ou de Tiziano Vecellio, mulheres nas quais o esplendor das formas é também um modo de exprimir a opulência de Veneza em sua fase áurea – ondulam ao longo das coxas e em torno dos quadris com uma espécie de líquida fluência. Tenho presentes, vendo-a mover-se, caudas numerosas de peixes e superfícies de açudes. (LINS, 2005, p 336)

Como vemos, se a citação às Vênus se inicia clássica, o trecho não deixa de terminar com imagens extremamente maneiristas na metáfora um tanto quanto inusitada das “caudas numerosas de peixe” e das “superfícies de açude”. A atenção do viajante se volta ainda para Fra Angélico, acerca do qual tece comentários biográficos pormenorizados e precisos e faz sensíveis comentários a respeito do afresco e do estilo do pintor:

Chamava-se Guido, filho de Pietro, e nasceu em 1387, perto do castelo de Vicchio, a pequena distância de Florença, tomando, ao ser admitido no Convento Dominicano da Observância, em Fiesole, o nome do irmão Giovanni; em Foligno, e depois em Cortone, onde se exilara sua comunidade, até 1418, em virtude da solidariedade de Florença ao antipapa Alexandre V, durante sua luta com Gregório XII, fez provavelmente o aprendizado de pintor e miniaturista; e se o chamavam de Fra Angélico, não era porque sua pintura fosse considerada digna dos anjos, e sim porque, tendo sólidas bases doutrinárias, pode ser uma tentativa de aplicação, no campo plástico, da estética tomista.

Este é o Convento de São Marcos, cuja reconstrução foi dirigida e, em parte, executada por ele, entre os anos de 1440 e 1447, quando já alcançara a plena maturidade; em sua carne, apaziguada, já quase não oferecia obstáculo ao constante diálogo com o sobrenatural, diálogo severo, lícido, que toda a obra de Fra Angélico tenta comunicar, numa espécie de êxtase, aos seus contemporâneos. Vede seus santos, suas cidades, seus campos, seus pórticos, entre os azuis e vermelhos que com tanta frequência aparecem nos seus quadros e que jamais encontrareis em outra parte, este vermelho doce, este azul radioso, que trazem para as cenas mais tristes um toque de alegria, como a insinuar que o mal é apenas aparente e que, tanto na lamentação sobre o corpo de Cristo morto, como no Anjo anunciando a Maria, esplendem os azuis e vermelhos da glória de Deus. Tal fusão, tão raramente encontrada, de severidade e júbilo, observareis também nas celas do convento, nos seus corredores. Nenhum requinte, senão o das pinturas. Mas estas celas nuas não são tristes. Têm qualquer coisa da alegria elementar e simples de um pão recém-cozido, mastigado na fresca da manhã. (LINS, 1980, p.79-80)

Ressaltemos a percepção e interpretação das características da pintura de Fra Angélico como ligada a uma tentativa de transposição da estética tomista para o âmbito do plástico. Revelando uma observação aguda do autor sobre as possibilidades e dificuldades de tais transposições entre as artes e até a filosofia. Para a apreciação sensível e imaginativa das cores e de seus significados na obra de Fra Angélico. Destaca-se também a observação sobre o contraste entre a total severidade e falta de requinte do ambiente e a beleza refinada dos afrescos. A poeticidade e o apelo sinestésico com que Lins fecha as suas observações sobre Fra Angélico, tentando descrever figurativa e concretamente em palavras a sensação geral que as celas do convento trazem ao visitante, funcionando quase como o fechamento de ouro que os poetas sempre buscaram para o verso final de um soneto: “têm qualquer coisa da alegria elementar e simples de um pão recém-cozido, mastigado na fresca da manhã”.

Também diante dos afrescos de Piero della Francesca se deterá, no relato demonstra o interesse pela questão iconográfica geral dos afrescos, e lamenta o seu mau estado de conservação

Igreja de São Francisco. A nave imensa, quase vazia, pouquíssimos bancos. Estaria enganado? Perguntou a um padre ainda moço, mas de cabelos grisalhos, e já arrastando os pés, se era realmente ali que havia os painéis de Piero della Francesca. O padre ergueu o braço, apontou o altar-mor, com um gesto mole.

Segundo a legenda da cruz, contada no evangelho apócrifo de São Nicodemo, o anjo guardião do paraíso fez entrega a Sete, filho de Adão, de um ramo da árvore da vida, para que a plantasse no túmulo ou na boca de seu pai, quando este morresse.

Daquele ramo haveria de nascer a árvore que, cortada pelos judeus, seria transformada em ponte e abandonada no rio Siloé; e da qual, anos mais tarde, seria

feita a cruz do sacrifício. Esta a legenda que o gênio opulento e rigoroso de Pietro della Francesca desenvolvera numa série de afrescos, tidos, pelos especialistas, entre os mais belos do mundo e que o viajante imaginava – já esquecido do estado em que estava a ceia de Da Vinci – flamantes como os estandartes que ondulam sobre os cavalos de Constantino e sobre o escudo do combatente ferido.

Roídas pelo abandono e o tempo, as pinturas morriam. E depois, mal se podia ver o que restava; não havia lâmpadas e a luz que se coava através de duas altas ogivas embaçadas era insuficiente. Arrastando os sapatos, o padre aproximou-se, estendeu-lhe um saquinho onde ele pôs com vergonha uma moeda insignificante, das últimas que lhe restavam. Ficou ainda a olhar para os guerreiros, para as mulheres ajoelhadas, os homens pensativos, lanças e auriflamas, cuja grandeza arruinada, apesar de tudo, continuava a existir, estava viva, pulsando nas paredes gastas e mal iluminadas. (LINS, 1980, p.81)

Por essa amostra de trechos podemos perceber que em *Marinheiro de primeira viagem* há um amplo espaço para o comentário efrástico e analítico dos mais diversos aspectos que envolvem a observação de imagens artísticas, a viagem fez com que as reflexões do escritor girassem cada vez mais em torno do pictórico, e os condicionamentos que daí advêm em sua escrita são cruciais para a definição de sua poética pessoal.

No relato de viagem a éfrase é até mesmo um lugar comum necessário, mas veremos de que modo Osman Lins incorporará a éfrase como um ponto central de seu estilo narrativo também nas suas obras de ficção subsequentes a *Marinheiro de primeira viagem*. O prosador transpõe para a linguagem verbal toda essa tendência ao plástico. E como apenas entregar-se a descrições ou éfrases imensas seria talvez monótono e pouco narrativo, o autor narra descrevendo e descreve narrando, e assim concilia a narrativa à éfrase de um modo único, como procuraremos mostrar em outros capítulos. Por ora queremos destacar por que meios os processos e efeitos plásticos vão incorporar-se organicamente na obra de ficção do autor pernambucano, gerando “correspondências” em sua escrita.

A nosso ver, três conceitos típicos das artes plásticas são fundamentais para que sua narrativa viesse a se tornar imagética, o conceito de enquadramento: a noção mais exata de delimitação do espaço em que se vai trabalhar a obra, a materialidade dos meios de que se vale cada arte para realizar o objeto artístico em si, vimos que a discussão do *ut pictura poesis* baseia-se em grande parte nessas diferenças de médium, e a reflexão sobre a perspectiva visual.

Teoricamente, essas três noções, *enquadramento*, *material (médium)* e *perspectiva*, vão ser transpostas para a sua narrativa de acordo com um certo entendimento que delas passou a ter após sua viagem à Europa e a contemplação de obras *in loco*, principalmente os vitrais medievais, e que passará a tentar “traduzir” em termos de construção narrativa verbal. Vejamos como o autor se vale de uma trama complexa de interpretações desses conceitos plásticos e através disso os adapta para uso verbal na sua literatura:

Eu diria que a principal experiência desta minha temporada, que marcou e marcará o resto da minha vida, foi o contato com os vitrais e com a arte românica, a arte medieval em geral. No que se refere aos vitrais, eu tomei uma lição fundamental: pude examinar detidamente a degenerescência dessa arte. Enquanto o vitral se resignava às suas limitações de vitral, ao chumbo e ao vidro colorido, ele esplendia com toda a sua força. Mas aos poucos os vitralistas começaram a achar que aquilo era insuficiente e começaram a pintar o vidro, começaram a levar para a arte do vitral a arte da pintura. A partir daí o vitral degenera. Isto me levou a uma crença da qual estou firmemente convencido: de que *as coisas fulguram, vamos dizer, nas suas limitações*. As limitações não são necessariamente uma limitação no sentido corrente, mas *uma força*. Quer dizer que o vitral era forte enquanto estava limitado, e aceitava sua limitação. Além do mais, o vitral, sendo uma arte extremamente sintética, e até rústica, era uma arte altamente *expressiva*. (LINS, 1979, p.212, grifos nossos)

Como vemos, segundo o próprio autor, foram os vitrais medievais que forneceram a linha básica para um modelo de escritura que se delineava e que culminaria principalmente com *Nove, novena* e *Avalovara*. Segundo o próprio autor, são os vitrais, em sua notável economia de meios materiais, que terminam de esclarecer para ele o que quer para a sua escrita, ou seja, a partir dos elementos básicos de sua arte, realizar uma literatura extremamente rica em sugestão e “expressão”.

Poderíamos contra-argumentar que o próprio fato de estar buscando elementos para sua escrita em uma outra arte já nega de certa forma a ideia de pureza e limitação aos meios específicos de cada arte. Mas as transposições que Osman Lins faz não se dão no âmbito do médium, mas dos efeitos, é uma tentativa de reproduzir um efeito de outra arte com o médium próprio da sua, a palavra, e mais que isso, uma vez que toda a obra ficcional de Lins se tornou extremamente autorreflexiva, é uma forma de problematizar e teorizar tais possibilidades de transposições de efeitos de uma arte para a outra. O vitral não se degenera para Lins por ser figurativo, mas por acrescentar o médium da pintura ao seu arcabouço. Assim, não é uma questão de pureza de fins, mas de meios.

Desta forma, por exemplo, cabe verificarmos que quando o autor se refere à limitação ao seu material, quando lamenta a inserção de elementos da pintura que na sua opinião causou a “degenerescência” dos vitrais, quando exalta que a força do vitral estava em usar apenas chumbo e vidro colorido para criar as figuras, quando se diz convencido de que também em sua escrita não deve largar jamais essa fidelidade ao que é essencial e básico a tal arte, devemos ver que se reporta diretamente aos seus fins; não ao material concreto da escrita, ou seja, às palavras, isso seria óbvio, mas sim ao material concreto subjetivo da escrita, ou seja, às tramas, aos enredos, às ações e, em resumo, à narração de histórias ficcionais, ao fato de que não abriu mão da “contação” de uma história, o que para ele era comparável a não abrir mão, por exemplo, de um figurativismo e partir para o abstrato em pintura, e que talvez seja

uma referência a movimentos literários modernos como o *Nouveau Roman*¹⁶, o grupo *Tel Quel*¹⁷ e o *Oulipo*¹⁸, que embora sejam movimentos aos quais o autor viu-se algumas vezes associado pela crítica, são negados por Lins como sendo influências definitivas em sua obra.

Isso leva à ideia de que o romance, a literatura de ficção, deve distanciar-se, por incapacidade mesmo, das abstrações puramente argumentativas e racionais, das teses. De que a história contada deve ser vista e sentida, fruída com os sentidos, tal como se vê a narrativa de um quadro concretamente e até se pode associar uma tese a ela mas isso não é essencial nem necessário, tal como se pode sentir tátil e visualmente uma escultura sem atribuir a ela uma intenção a mais que o jogo das formas e a mimese mais ou menos distorcidas do real, tal como se pode adentrar em uma catedral gótica e sentir-se arrebatado pela sensação física da luminosidade e altura, de espaço apartado do mundo e que se espeta imponente rumo à cúspide celeste.

Desse ponto de vista, não sendo a mimese das palavras diretamente figurativa, mas obliquamente criadora de figurações concretas imaginárias, ou seja, o material das palavras não dá forma às figuras da história no papel, com exceção dos caligramas ao modo de Apollinaire ou algumas poesias concretas, ele as projeta via imagem gráfica e acústica no imaginário do espectador leitor, então é preciso vermos que para Lins a história é o concreto e

16 Termo aplicado a um conjunto de romances franceses publicados no pós-guerra (depois de 1945) da autoria de Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon. O termo é sobretudo da responsabilidade dos jornalistas, que tiveram que encontrar uma designação acessível respeitante à renovação romanesca ocorrida no panorama da literatura francesa da década de 50. Mas, de facto, não existem afinidades claras entre as várias produções literárias; o que existiu foi uma confluência dessas produções numa editora, Éditions de Minuit e uma vontade de renovar o romance, rejeitando a maioria das suas características tradicionais. Por vezes, estes romances lembram o anti romance e têm como antecessores Kafka, Louis Ferdinand Céline, William Faulkner, Samuel Beckett e Albert Camus. Apesar do nome mais notório do agrupamento arbitrário de romancistas ser o de Alain Robbe Grillet, muitos consideram que um dos primeiros passos para o estabelecimento do “novo romance” foi dado com a publicação de *Tropismes* (1938) de Nathalie Sarraute. Roland Barthes, num texto de 1958, “Não há escola Robbe Grillet”, demonstra a dissemelhança entre os romances de Robbe Grillet e os de Butor: os do primeiro autor recusam a História, a psicologia das motivações e a significação dos objectos; os do segundo instituem uma dimensão simbólica. Assim sendo, Robbe Grillet encontra-se do lado da negatividade própria de muita produção romanesca do pós-guerra e Butor do lado de uma positividade absoluta. Conclui Barthes que não se pode imaginar duas artes mais opostas do que as referidas. No entanto, todos os romancistas deste período literário escrevem contra os padrões tradicionais do enredo romanesco. (CEIA, Carlos: s.v. “nouveau roman”, <<http://www.edtl.com.pt>>)

17 Revista literária, agrupamento intelectual e equipe editorial, a publicação francesa *Tel Quel* teve um impacto profundo na formação do debate literário e cultural nas décadas de 1960 e 1970. Seu legado teve enorme influência nos parâmetros desse debate hoje. Desde o seu início em 1960 até ao seu encerramento em 1982, publicou algumas das primeiras obras de Jacques Derrida, Julia Kristeva, Michel Foucault e Roland Barthes. Também foi associada a algumas das ideias-chave da vanguarda francesa, publicando artigos importantes de Georges Bataille e Antonin Artaud.

18 O *OuLiPo* é um grupo de escritores, fundado na França, em 1960. Seu nome é o acrônimo de “*Ouvroir de littérature potentielle*”, ateliê de literatura potencial. Não se trata de um movimento literário. Tampouco trata-se de um seminário científico. Também não se trata de literatura aleatória. O que caracteriza a literatura potencial é o estabelecimento de regras formais. Anagramas, palíndromos, restrições literárias baseadas em formas fixas, como haicais, sextinas, rondós. O grupo nasceu da obsessão, de Raymond Queneau e François Le Lionnais, por aplicar, à literatura, princípios matemáticos.

factual da literatura de ficção, ela é como o chumbo e o vidro dos vitrais tradicionais, como a tela, os pigmentos e os dissolventes das pinturas, como o mármore ou o bronze da escultura:

Quero fixar as minhas narrativas numa coisa que me parece típica do romance, que me parece o chumbo e o vidro do romance, que é a história. Isso é algo a que sou inteiramente fiel, a que tenho adesão total, acho que tenho precedentes muito sérios, tenho precedentes no Picasso, que não deixou jamais o cavalete e não deixou jamais a figura, nunca. E nos deixou uma obra cuja importância e cuja modernidade não podem ser discutidas. (LINS, 1979, p. 216-217)

Como vemos, quando quer afirmar a sua pesquisa e experimentação em escrita literária, que se pretende, no entanto, ligada à toda a tradição e conservando aquilo do qual a seu ver a literatura de ficção não deve prescindir, ou seja, a “contação” de uma história, é na pintura que o autor vai buscar o seu exemplo, Pablo Picasso. É em termos pictóricos que Osman Lins explica sua fidelidade ao básico narrativo de sua prosa, o chumbo e o vidro da narrativa para Lins é a palavra contando uma história, tal como o “chumbo” e o “vidro” da pintura é o cavalete e a figura; assim Picasso passará de fase em fase, revolucionará a arte da pintura de forma sem precedentes sem na verdade jamais ter deixado de lado aquilo que é o básico da pintura, a figuração e a pintura de tela e cavalete, sem ter-se deixado seduzir pelo abstracionismo pictórico, distorcendo e revirando o mundo real das figuras sem jamais largá-las, num antagonismo dialético com o mundo à sua volta através de sua subjetividade.

É preciso ainda, pois, enxergarmos esses dois concretos e esses dois “básicos” que há nas artes e que são caros a Lins, o concreto e básico do material, ou seja, chumbo e vidro, tela e pigmento, pedra e cinzéis, palavra e suporte, e o concreto e básico do imaginário mimético que logram fazer os sentidos do espectador perceber, ou seja, as figuras e as histórias do vitral, da pintura e da escultura e as figuras e as histórias que – por um meio mais indireto, mas talvez também mais sugestivo e poderoso?¹⁹ – a literatura de ficção dá a ver. O que Lins elege, portanto, como imprescindível e aquilo a que se limitará para criar sua obra é a “palavra poética”²⁰, como concreto imediato e médium de sua escrita, em contraste com a

19 Basta vermos a discussão sobre a *virtù visiva* e a palavra poética que se trava entre os debatedores das artes através dos tempos e que comentamos aqui quando esboçávamos o resumo das reviravoltas da discussão em torno do *UT PICTURA POESIS*.

20 Em *Que é a literatura?* (1947), Jean-Paul Sartre dissocia o uso da palavra literária na prosa de seu uso na poesia, a partir das noções de “transparência” e “opacidade”, para Sartre o poeta “não sabendo servir-se da palavra como *signo* de um aspecto do mundo, vê nela a *imagem* de um desses aspectos” (SARTRE, ano, p.14, grifos do autor). Apesar de veicular conteúdos simbólicos a prosa faria um uso do significado da palavra sobre os referentes concretos ou abstratos tratados como tema, uso este no qual o corpo físico da palavra seria tratado com menos evidência do que o seu significado, a palavra da prosa seria assim mais “transparente”, ao passo que no poema o fator mais preponderante seria a própria materialidade da palavra, tornando a palavra no poema mais “opaca”. Apesar de leitor de Sartre e de ter escrito sempre prosa, a nosso ver, Osman Lins flutua em sua prosa entre esses dois usos da palavra, ora sendo quase científica em seus textos ficcionais, ora dotando seus textos de uma forte poeticidade, e muitas vezes mesclando essas duas características da palavra em um só trecho. A palavra da prosa em Osman Lins é, portanto, também uma tensão entre esses dois usos, mas existe uma

palavra abstrata e argumentativa; e a criação de figuras que tomam parte em uma história. Essa é a sua vasta noção de *limitação de meios* ao básico do ofício. Vamos ao *enquadramento*.

A fascinação de Lins pelos ofícios manuais e artísticos e pelas limitações que cada um impõe, seja limitação por si, advinda da materialidade específica do meio, seja limitação auto imposta pelo artífice, revela-se mais claramente no caráter sabidamente espacial em que se dá a arte plástica; se o mundo é vasto e inabarcável, o artista plástico enquadra, limita, um determinado espaço onde sua obra ocorrerá e essa limitação se dá de forma nítida e visível, menos a perder de vista como no espaço das narrativas, que por se fazer concretamente visual no vasto imaginário e não no limitado suporte físico em que se lê, não dá de imediato esse aspecto delimitante e de certa forma reconfortante da tela com suas bordas e dimensões visíveis a um só lance diante dos olhos físicos. Não à toa a figura do quadrado tomará um papel preponderante mais tarde na limitação visual, no enquadramento e na emolduração que o autor impõe ao crescimento gradual e espiralado da narrativa de *Avalovara*.

Em algumas narrativas isso se tornará exemplar, a necessidade do enquadramento, da delimitação espacial nítida, e para tanto o autor utiliza-se não só do quadrado em si, caso já citado de *Avalovara*, mas de outras noções geométricas muito básicas e também utilizadas para harmonizar previamente as composições plásticas, tal como os artistas plásticos tendem a compor previamente o todo harmônico da visão subjacente que querem dar às suas obras através de planos geométricos atrativos e agradáveis ao olhar, sendo mesmo só depois desse traçado inicial que as figuras, sejam pessoas, animais ou paisagens, vão sendo encaixadas e, embora suplantando em relevo o esboço geométrico inicial, a impressão final do espectador tende a ser a que previamente se estabeleceu pelo efeito das formas geométricas subjacentes. É como se o autor deixasse claro, de antemão, que contará uma história concreto-imaginada, que se dará no espaço concreto-imaginado desse quadrado, ou desse triângulo em “Conto barroco ou unidade tripartita”, ou desse pentágono em “Pentágono de Hahn”, ou desse círculo em “Um ponto no círculo”, ou ainda desses muitos quadros justapostos em “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Em nossa análise formal da ficção de Osman Lins, trataremos com mais pormenor de todas essas narrativas citadas, apontando-lhes os aspectos visuais que guiam sua estrutura textual.

predominância, como procuraremos demonstrar no decorrer de nosso estudo, pelo uso do que aqui estamos tentando delinear como “palavra poética”, uso que a diferiria da palavra da prática do dia a dia, da palavra científica, da palavra retórica, da palavra filosófica, da palavra da ficção referencial e prosaica linear e tradicional.

Passando ao *aperspectivismo*, este se traduzirá em sua escrita pela não fixação do ponto de vista narrativo em um só narrador, e também pela introdução de pontos de vista antagônicos à realidade extratexto, ou seja, antagônicos à percepção visual do olho “carnal”, pontos de vista apenas possíveis no enquadramento de sua escritura e quando filtrados e plasmados em uma obra literária.

A outra coisa nesse meu contato com a arte medieval é o caráter aperspectívico dessa arte... enquanto o Renascimento havia levado a uma visão perspectívica do mundo, naturalmente centrado no olho carnal, humano, a Idade Média levava a uma visão aperspectívica, devido ao fato exatamente de ser uma época não antropocêntrica, mas teocêntrica, de modo que os artistas, como reflexo geral da visão do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar. Isso levava a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal. Depois o romance do século XIX viria a dar uma nova força a essa visão renascentista. O convívio com as obras de arte, principalmente as obras de arte medievais, desenvolveu em mim uma tendência que já se esboçava, engraçado, mesmo antes de eu viajar, de ver as coisas não perspectivicamente, mas aperspectivamente. O que oferece, no que diz respeito à criação romanesca, uma riqueza muito maior, particularmente no que se refere ao foco narrativo, da visão do narrador. (LINS, 1979, p. 214)

A perspectiva medieval nos oferece na verdade uma sucessão de planos em vez de amarrar o nosso olhar a um ponto de vista necessário para a sugestão de profundidade real das figuras no quadro, na perspectiva clássica renascentista o ideal de contemplação é que as coisas precisam ser vistas de um lance só, porque é a relação de umas com as outras, das suas proporções e da ilusão causada pelas convergências das linhas compositivas para um ou mais pontos de fuga previamente demarcados que geram a sensação de terceira dimensão onde na verdade há um espaço plano.

A perspectiva ou a despreocupação com a perspectiva da arte visual medieval aceita o plano, aceita, portanto, a limitação de seu meio de representação e se aproxima da escrita em certos aspectos, uma vez que se as partes se relacionam para formar um todo, tudo está declaradamente figurado em duas dimensões e pode ser olhado e lido individualmente, em seus pormenores, sem prejuízo de uma visão de profundidade espacial e física que na verdade não pretende passar. A figuração medieval aceita a bidimensionalidade do seu suporte de representação e lança mão de outros artifícios para representar os aspectos do mundo real que pretende cifrar, e não retratar fiel e tridimensionalmente.

Interessante notarmos que essa visão aceita perder os efeitos de uma terceira dimensão, a profundidade que dá o volume e a sensação de entorno às figuras, dispensa o engano do olhar, o olhar medieval não precisa perceber as figuras como dotadas de volume, e isso torna essas figuras talvez menos sólidas, ou talvez menos concretas, elas estão em estado bidimensional de figuras traçadas, e se adquirem alguma ou algumas noções de concretude é

no espectador, é no espaço que a não ilusão perspectivica abre para a interpretação imaginativa dos códigos de representação figurativa da Idade Média. Se a perspectiva renascentista tenta dar aos olhos humanos a ilusão exata de que as figuras têm volume e vida, a perspectiva medieval, codificada para simbolizar mais que para iludir os olhos, fala à imaginação e põe diante do espectador um conjunto de figuras e de relações simbólicas entre estas, portanto, é de uma concreção imaginativa que se trata também aqui.

A leitura que Osman Lins faz desse aspecto da figuração medieval e o modo como o transpõe para a escrita gera o que para ele seria mais ou menos equivalente a não prender o olhar do leitor à visão única imposta pelo narrador. Lança mão então de narrativas com muitos narradores, sempre com mais de um ponto de vista narrativo, como forma de gerar em escrita verbal uma “correspondência” de efeito a essa não prisão perspectivica do olho carnal que o cativara na arte medieval.

Embora devamos notar que, por trás dessa profusão de diferentes narradores das narrativas de Lins, tal como por trás dos sistemas medievais de codificação das relações entre as figuras, há, como em toda narrativa, uma linha organizadora da mensagem final que acaba por tomar o lugar da perspectiva final em cada texto. Da mesma forma que podemos argumentar que as distorções formais das proporções e a não obediência a um ponto de vista pictórico perspectivico do olho humano na arte medieval são de algum modo uma outra maneira de colocar na figura um olhar subjetivo previamente escolhido pelo produtor da imagem, uma espécie de perspectiva subjetiva e distorcida da figura das relações entre ela e o ambiente. Como atesta Gombrich:

Enquanto os egípcios desenhavam basicamente aquilo que *sabiam* existir e os gregos, o que *viam*, na Idade Média o artista aprendeu a expressar também o seu *sentimento*. Não se fará justiça a nenhuma obra de arte medieval se não houver a fixação desse propósito. (GOMBRICH, 2013, p.124, grifos do autor)

Na tentativa de transpor esse efeito para sua escrita, o foco narrativo dos textos traz variações que vão desde o fragmento científico, analítico e impessoal até o enfoque homodiégético e extremadamente peculiar e idiossincrático. Desde *Nove, novena*, as narrativas de Lins são fragmentadas e em sua grande maioria possuem vários narradores, embora transpareça em meio às subjetividades destes narradores uma espécie de similaridade profunda de raciocínio, em certos casos, é como se um mesmo pensamento subjacente fosse tomando corpo de diversas maneiras e com variações modais nos discursos dos narradores. Desta forma, como já dissemos, vemos um corpo de metáforas, imagens e temas que se desenvolvem recorrentemente e de modo variável em suas nuances, dando forma à cosmovisão que emana de suas obras.

É desse modo que a escritura de certa forma modernizante, portanto experimental, de Osman Lins se une também à tradição e à arte do passado, mas geralmente à tradição anticlássica, ou seja, à tradição de períodos históricos que se caracterizam por se contraporem ao estatuto do que se consolidou como cânone equilibrado e ideal a se seguir. E dessa forma também se explica uma aparente contradição, a de como um autor que pregou o comedimento de meios artísticos, desenvolve uma arte complexa e cheia de adornos. É que aparentemente, quanto ao desenvolvimento desses meios mínimos, um outro objetivo se levanta para a poética de Lins, que é o de como lograr o mais expressivo e complexo a partir dos meios mais básicos de cada arte. Dentro da limitação autoimposta, do enquadramento e da pobreza de meios, a regra é ir o mais longe possível no sentido da “expressão”.

De certa forma, o autor via, e há razões para isso, na aparente simplicidade da representação medieval uma maior complexidade que a do Renascimento em termos de sugestão, a própria pretensão de transmitir a mensagem do evangelho através das imagens para os fiéis iletrados é uma tarefa hercúlea dada aos produtores de imagens do medievo. A problemática relacionada à perspectiva visual o apaixonava de forma avassaladora, e é das artes plásticas que ele traz a inspiração para a sua narrativa. E se precisa responder a qualquer interpelação da crítica sobre aspectos de sua narrativa, que a certa altura se tornou realmente desafiadora até para os leitores experimentados, pois se adensara a partir de pontos de vista muito peculiares como os que temos tentado demonstrar, o autor realmente jamais se furta de dar exemplos das artes plásticas, como se de uma coisa só se tratassem pelo menos os efeitos destas e os de sua escrita:

A gente pode ver mais claramente, se pensar em termos de pintura. Se você confrontar uma obra do Rafael, por exemplo, com uma de Picasso, já após a sua experiência cubista, durante ou após essa experiência, vê isso muito claro. Um quadro de Rafael é realmente visto de uma perspectiva humana centralizada, ligada ao que há de perecível no olho humano. Enquanto que num quadro de Picasso, em sua fase cubista, por exemplo, nós vemos a cara da personagem de frente e esta mesma cara com um olho de lado. Neste esforço a gente nota a tentativa de contemplar as coisas através de um ponto de vista que não é de maneira nenhuma o de Rafael. Quer dizer, há uma consciência no Picasso que não vê as coisas como Rafael. Uma tentativa de romper com a condição mortal do olho humano, de ver através de um ponto de vista espiritual. O que se aproxima da visão do homem religioso da Idade Média. É um assunto muito palpitante para mim o da perspectiva, eu receio que se a gente insistir nesse assunto não fale em outra coisa. Realmente ele me apaixona muito (LINS, 1979, p.216).

Outro fator se soma ao que já dissemos e é também preponderante na passagem da imagem ao texto de Osman Lins, o fato de que ao relatar uma imagem, ou ela se deu apenas na imaginação da personagem narradora ou, quando se trata de uma imagem externa vista, o espectador não se encontra mais diante dela, e portanto o espectador relata sempre uma

imagem mental, uma concreção imagética mental, fato de onde podem advir tanto acréscimos e enriquecimentos quanto supressões e empobrecimentos em relação à imagem vista pelos olhos carnis.

Na passagem sobre a moça no trem, o texto deixa isso claro quando explicita que o detalhe do reflexo da roupa no queixo da jovem é uma relação entre a cena do trem e a personagem da pintura que “só mais tarde viria a ser surpreendida”, de onde se pode deduzir que para relatar tal situação, o espectador tenha posteriormente voltado a analisar o quadro e rememorar a cena do trem, e de onde se depreende que tanto pode, ao ver novamente o quadro, inserir coincidências na cena rememorada que não houve de fato, como passar a ver elementos do quadro os quais antes não percebia por tê-los coincidentemente surpreendido na cena do trem.

O olhar e as imaginações do espectador têm papel fundamental na escrita de Lins, tal como esse arranjo feliz da moça no trem, outros tantos arranjos visuais darão o mote e o tom dos relatos de suas narrativas, criando uma profusão de imagens que levarão seus personagens às mais diversas reflexões, sobre a imagem em si, sobre si mesmas, sobre a condição humana, sobre a realidade do mundo, sobre a arte, sobre a própria escrita.

Osman Lins nos parece ter escrito como se buscasse a expressão em palavras das sensações que jorram de um objeto plástico concreto em vez de apenas unir conceitos; ou seja, que sua escrita prima pela construção concreta e imagética das cenas que narra, como se pintasse ou esculpisse, como se sua escrita jogasse mais do que com conceitos abstratos, como se compusesse e engendrasse para o leitor com as correspondências sinestésicas das sensações que advêm de matérias concretos e plásticos, um material mais denso do que letras e palavras, ou seja, procurando dar as sensações correspondentes as que transmitem as artes plásticas, jogando com os efeitos das palavras tal como se se tratasse das sensações concretas do mármore, da argila, dos pigmentos, do azeite, dos pincéis, dos cinzéis, dos tijolos, da argamassa, das pranchetas, dos carvões, dos grafites etc., materiais cuja concretude e sensações a palavra de Osman Lins procura simular, para com tais sensações compor suas imagens cheias de cores, texturas, cheiros, vibrações, brilhos, imagens vivas, ornamentais e enigmáticas, para que tomassem forma o mais concreta e pictoricamente possível no imaginário do leitor e dialogassem com o imaginário cultural da literatura e das artes. Basta observarmos a declaração do autor acerca do seu “projeto literário”:

Um projeto literário nunca deve cumprir-se a ferro e fogo. Fazê-lo, é sempre limitador e estiolante. Há que, vez por outra, render-se a solicitações que contrariam o projeto. Eu gostaria, por exemplo, de não mover jamais os meus personagens. De apresentá-los sempre em quadros fixos e sucessivos como numa fotonovela de grandes proporções. E, sempre que posso, faço isto. Mas não posso sempre. O

máximo que consigo é fazer com que a organização das cenas tenda para isso, para essa imobilidade. (LINS, 1979, p. 178)

São imagens, portanto, e se em certo ponto a narrativa os move, é, como vemos no relato do autor, quase que a contragosto. Seu pendor para as artes plásticas aliado a uma certa fascinação pelo rigor dos números fazia dele, apesar de escritor, de lutador com as palavras e os seus arranjos de sentido, um homem que refletia constantemente sobre a visualidade e materialidade das coisas enquanto superfície que diz algo cifradamente sobre sua própria profundidade. O que equivale a dizermos que para o autor a forma externa das coisas, seu desenho, sua geometria, suas medidas e proporções, bem como suas cores e texturas, são cifras de seus conteúdos e potências internas, além de serem em si mesmas a história concreta do processo que as enformou, que as moldou tal como são, num misto de leis naturais e acasos.

Por esse mesmo raciocínio, se as coisas em si, naturais, são esse reservatório de cifras sobre a feitura de si mesmas, isto se intensifica quando se passa a refletir sobre a superfície das coisas que o homem, em seu trato transformador com a natureza, gera para si, as coisas que o homem engendra. A intencionalidade do homem mistura as potencialidades das leis naturais as quais ele estuda e manipula e a força de sua invenção, da capacidade de seu espírito para fabricar algo a partir disso. Logo, a intencionalidade humana gera objetos com superfícies, ou seja, com forma e *imagem*, ainda mais dotadas da própria narrativa de sua criação e da intenção por trás desse processo.

Insistimos nessa ideia de forma e superfície representadas na imagem, por serem estas últimas o nosso assunto principal, ou seja, pretendemos tratar de como se apresenta na sua ficção principalmente à visão do homem o arranjo exterior das coisas. Isto porque na própria definição de literatura de Osman Lins estabelece-se o reino das superfícies e do sensível, que para o autor é o material do artista, pois sempre que fala em escritor e em ficção, é no artífice e na criação artística de modo geral que parece pensar, tal a materialidade que dá às palavras, às quais procura dar um mesmo nível de concretude do efeito de pigmentos, madeiras, mármore etc. Se não trabalha apenas com a superfície, o artista trabalha em última instância sempre para ela, pois é de forma e superfície que se trata a arte, até mesmo a arte literária, na concepção do autor.

Que devemos entender por ficção? É a fixação, através da palavra escrita, e *com ênfase na aparência das coisas*, pelo autor decompostas e reorganizadas, de uma visão pessoal do mundo, não raro absurda e quase sempre insólita, que, no entanto, se confunde, sob a pressão do gênio do escritor, com o universo onde todos habitamos. Essa visão pessoal do mundo, o ficcionista não tem necessariamente que explicá-la. O que explica tal visão é sua própria obra. (LINS, 1979, p.153, grifo nosso)

Além de apresentar a forma sensível de superfície e a imagem gerada por estas como o fim último da ficção e da criação artística, há aí a ideia, cara também ao crítico canadense Northrop Frye (1912-1991), de que as criações artísticas, inclusive as obras literárias, são, em certo sentido, mudas; no sentido de que elas nada explicam de si, elas são um silêncio que precisa ser visto e sentido, uma cifra sobre si mesmas. Se geram um discurso em leitores ou em espectadores é a despeito do silêncio que há nelas, o que de concreto há nelas é apenas forma, superfície, imagem e a história dessas categorias de fenômenos, história cifrada, silenciosa e factual. A partir desse ponto de vista, as obras de arte são silenciosas, até mesmo as histórias ficcionais, mesmo quando contêm aparentes filosofias e explicações, são em última instância a história da construção da sua forma, estão de fato silenciosas e vão gerar discursos em quem as frui, a partir do que silenciosamente mostraram. Exatamente essa uma das razões pelas quais Frye defende a preponderância do crítico, como leitor especializado que falará os discursos possíveis contidos no silêncio da obra, no que ela mostra: “Há outra razão pela qual a crítica deve existir. Ela pode falar, e todas as artes são mudas (FRYE, 1957, p.12).

Em outro momento, em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins também já havia escrito o que reafirmou na entrevista citada:

O romance é inadequado, senão talvez desastroso, às indagações abstratas: produto da memória e da imaginação, não resulta de um esforço especulativo. Definiria mesmo o ficcionista como sendo aquele que, sensível ao mundo, empenha-se em dele transmitir, através da palavra escrita e com ênfase na aparência das coisas, pela sua imaginação decompostas e reorganizadas, uma visão pessoal, quase sempre insólita e não raro absurda, que se confunde, no entanto, sob a pressão de seu gênio e adquirindo significações irrecusáveis, com o universo onde todos habitamos. (LINS, 1974, p. 164)

Desta afirmação se depreende que, para Lins, memória e imaginação não são abstrações, mas coisas concretas, e fica-se a par da materialidade das imagens, mesmo as que figuram na imaginação do homem, ideia símile à da mente racional funcionando preponderantemente como um *tableau* que autores como Diderot professam no Século XVIII, e sobre a qual já falamos, bem como à busca de uma ontologia do ser das imagens da qual também tratamos quando nos reportávamos às teorias da imagem medievais, marcadamente em Avernós. É um tratamento da palavra como objeto precipuamente sensível, concreto, opaco, sólido, o único que importaria para o escritor. As abstrações, ou seja, no caso de aceitarmos o que fica implícito nas palavras de Lins, as ideias sem corpo físico, sem peso, puramente lógicas e argumentativas da razão não são objeto das artes, nem mesmo da arte da ficção.

Talvez com a divisão moderna entre o poema e a prosa tendamos a nos esquecer que a palavra da prosa de ficção também quase nunca é a dos tratados, é a mesma palavra poética, a palavra coisa, que traz significados quase que por acidente, mas jamais se deseja precisa ou unívoca, a palavra da ficção parece ser aqui pura matéria e corpo, e se aproveitar dos rastros semânticos abstratos que lhes são inerentes apenas para falar de forma múltipla e até sinestésica a todos os sentidos.

É interessante notar um certo parentesco dessa noção da palavra poética em Lins com algumas outras ideias estéticas do século XVIII, quando se subverte a *virtù visiva* de Leonardo da Vinci e a transfere para a palavra poética, reagrupadora poderosa de todos os sentidos e geradora de uma visão somada de todas as sensações e formadora da imaginação. Fica patente que o artista, para Lins, lida com o sensível e o tangível, a arte é, nesse sentido restrito, um materialismo mudo, um apontar para as possibilidades de reorganização dos materiais das quais se compõe o objeto artístico, o que equivaleria a dizer que toda arte traz em si fortes traços de metalinguagem, pois se por um lado mimetiza o mundo de fora de si, se quando figurativa busca a “aparência das coisas”, por outro o objeto artístico só mostra de concreto as suas próprias leis combinatórias de composição, a partir do médium escolhido pelo artista.

Outra ideia importante a se deduzir do que expusemos é a de que, no caso da prosa de ficção, o objeto criado é resultado de uma outra espécie de concreção. Se um escultor tem uma ideia de figura e a esculpe em uma pedra, o resultado de sua imaginação se concretiza num objeto mimético que possui uma concreção palpável e visível, de certa forma podemos afirmar isto também sobre a pintura, mas um texto, exceto em casos de caligramas ou de poesia concreta, em que se escreve pássaro e se desenha o pássaro com as palavras ao mesmo tempo, mimetiza a imaginação e sua concretude figural por meio da linguagem que possui uma corporeidade, som ou letra, mas que não mimetiza fisicamente e sim em termos de imagens subjetivas, no *tableau* da mente, daí a problemática e a sutileza de vermos o material da ficção como dissociado das ideias abstratas.

Talvez tenhamos então de pensar em termos de uma concreção absolutamente mental, no caso da palavra poética. Tal como os gramáticos classificam como substantivo concreto palavras como saci, fada, Deus, embora jamais tenhamos tocado ou visto nenhum deles, eles são concretos em nossa imaginação e isso nos basta, são imaginados como corpóreos, tal como Aquiles, Ulisses, Gregor Samsa, Riobaldo e tantas outras figuras da nossa ficção.

Esse pendor para a aparência sensível e concreta das coisas irá nortear a escrita de Osman Lins e sua poética se funda na criação de imagens, sendo uma poética da *energia* e da

evidentia, um exercício do *ut pictura poesis*. Há uma preponderância da visualidade na construção da narrativa do autor. São as imagens que contam as histórias de seus textos ficcionais. É possível flagrar em Lins uma forte inclinação para o discurso analítico sobre as artes plásticas e para fenômenos estritamente óticos em muitos momentos de seus escritos e reflexões. Uma espécie de obsessão visual, de pulsão de imagem, que empresta às suas narrativas algo de insistentemente imagético e da qual muitos de seus personagens também estarão impregnados.

Procuraremos desenvolver, nos capítulos seguintes do trabalho, a demonstração de como, a nosso ver, o texto de Lins dialoga de forma muito substancial com a tradição comparativa do *ut pictura poesis* e até mesmo com alguns aspectos e temas dos discursos que procuram dar voz verbal às artes visuais, ou seja, com a teoria das artes plásticas e a história da arte, num esforço estilístico de reproduzir alguns efeitos tidos como típicos das artes plásticas em termos de linguagem verbal em suas narrativas.

Embora a referida característica possa ser observada em alguma medida em toda a obra em estudo, destacaremos aqui momentos em que ela se faz o aspecto predominante da construção do texto, servindo como um alicerce para a produção ficcional do autor. As narrativas dos contos de *Nove, novena* (1966), e dos romances *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976).

Pelo fato de o apelo visual ser tão preponderante em sua escrita, a construção visual do espaço-tempo talvez seja o ponto fulcral da narrativa Osmaniana. Seguindo uma orientação professada pelo próprio autor em *Guerra sem testemunhas* (1969) e *O espaço romanesco em Lima Barreto* (1976), o espaço em sua ficção é uma mescla de concreto/histórico e subjetivo/idiossincrático, e esta última característica do espaço inclui realmente todo o campo da percepção humana dos fenômenos; digamos, pois, que para o nosso estudo, o espaço em Osman Lins é tudo que se pode conceber em imagem narrativa, fora ou dentro das personagens narradoras, ou fora e dentro das mesmas, é preciso ver em Osman Lins muitas vezes a própria construção visual das personagens como espaço narrativo. Como sugere o ensaísta narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* em relação aos soldados invasores holandeses do século XVII que figuram de forma extemporânea na narrativa da personagem Maria de França, no Recife do século XX:

A interpretação que proponho e que se recusa, a rigor, o estatuto de personagens a esses vultos fora do tempo, preferindo aglutiná-los à noção de espaço, é indiscutível, mesmo se considerarmos que eles nunca se movem, conquanto sejam vistos quase sempre em ação, compondo, em conjunto, uma espécie de álbum, uma galeria de quadros de batalha, sobrepostos a um cenário onde nada mais têm a fazer esse rancor e essas balas. (LINS, 2005, p.129)

A transposição dos efeitos visuais das artes plásticas a que nos referimos anteriormente para o seu texto gera, em termos específicos da visualidade que procura produzir nas narrativas, aspectos interessantes que destacaremos e desenvolveremos aqui, e que apresentaremos como os cinco modos principais através dos quais, na nossa leitura, o texto de Lins faz-se imagético:

1-No *arranjo geométrico* e, portanto, visual pelo qual se emoldura e nos limites do qual quase sempre se organiza a história e suas possibilidades significativas.

2- Na citação não apenas efrástica de obras de artes plásticas, o uso delas como complemento ao espaço e como parte inarredável da ação. As obras citadas se imiscuem no espaço narrativo das ações, gerando o que chamaremos de *espaço narrativo efrástico*.

3- No caráter extremadamente descritivo da narração, que constrói uma *narração-descrição* pautada na imagem dos atos, na descrição de cenários e ações paralisadas, como se fossem comentários a quadros.

4- Na criação, desenvolvimento interno e variações de uma espécie de *iconologia própria*. Ou seja, o autor toma imagens como *leitmotivs* e os desenvolve de forma reiterada e variada durante as três obras estudadas, e tal reiteração resulta na criação de uma simbologia interna para essas imagens escolhidas que, se tomam força de uma simbologia já pré-estabelecida culturalmente, adquirem, no entanto, dentro da obra, significações peculiares e extremamente pictóricas. Uma lógica imagética própria da obra do escritor, ligada quase sempre às vivências e delírios criativos das personagens narradoras.

5. No forte apelo à *concretização imagética* das sensações das personagens através do largo uso da construção de *congetti*²¹.

Estas categorias guiam o aspecto mais estritamente formal de nossa análise da busca pela natureza e pelos fins do aspecto visual na ficção de Lins, de forma que optamos por observar de que modo as narrativas escolhidas como foco de estudo servem-se delas.

21 Utilizamos o termo *Concetto* aqui no sentido que Gustav R. Hocke descreve em seu estudo sobre o *Maneirismo na literatura*, de construção linguística “pararetórica”, ou seja, usada sem a preocupação de criar conceitos necessariamente lógicos e compreensivos e até mesmo muitas vezes para gerar deliberadamente a incompreensão total ou parcial da sentença verbal criada, o *conchetto* é para Hocke “a mais concisa fusão entre texto e imagem” (HOCKE, 2011, p. 234). O uso de sentenças que se encaixam nas categorias de *conchetto* de Hocke é bastante largo na obra de Lins. Motivo pelo qual dedicaremos um tópico a algumas dessas sentenças e à sua importância dentro do aspecto visual das narrativas estudadas.

4 A IMAGEM TECENDO PALAVRAS

A realidade do problema das “molduras”, ou seja, das fronteiras da obra artística, apresenta-se de uma forma bastante evidente. Com efeito, na obra artística, seja ela uma obra de literatura, de pintura etc., estamos diante de um mundo especial – com seu tempo e seu espaço, seu sistema de avaliação, suas normas de conduta – mundo esse em relação ao qual nós ocupamos (de qualquer modo, no começo da percepção) uma posição necessariamente externa, a do observador alheio. Aos poucos vamos penetrando nesse mundo, isto é, familiarizamos-nos com suas normas, passamos a viver nele, tendo alcançado a capacidade de percebê-lo, por assim dizer, a partir “de dentro” e não “de fora”; em outras palavras, o leitor situa-se – de uma ou de outra maneira – num ponto de vista interno em relação a dada obra. Depois, entretanto, tem que abandonar esse mundo – voltar a seu próprio ponto de vista, do qual se havia abstraído consideravelmente durante o processo de percepção da obra artística. (USPÊNSKI, 2010, p.174)

Imaginar desejos, contratempos, embates, desistências, o triunfo ou a morte prende-se à invenção em estado bruto. Nasce o romancista com o ato de dispor esses eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se os reflete ou se apenas serve-se deles pra existir. (LINS, 2005, p.16)

Trataremos aqui da imagem enquanto elemento organizador e estruturador da narrativa de ficção de Osman Lins e, portanto, do movimento que vai da imagem à palavra em sua obra; ou seja, de que modo o autor parte de imagens e as toma como suporte a partir do qual constrói elementos centrais de suas narrativas. Nesta categoria estão três dos cinco recursos visuais que nossa divisão teórica contempla: o esquema geométrico visual que emoldura e norteia a construção narrativa, a enargia ou descrição narrativa a partir de éfrase, e a construção de uma categoria consciente e particular de espaço a que denominamos espaço ecfástico.

No que tange ao uso de noções geométricas como molduras para o texto, demonstraremos de que modo podemos considerar as narrativas em questão como textos que possuem enquadramento e limite visual demarcados; e que essa limitação espacial coloca o jogo ficcional em evidência, na medida em que demarcam a escolha do que entra e do que não entra nela, ao mesmo tempo em que apontam para o fora da cena, para a escolha prévia do que entra e do que não pertence ao enquadramento, logo, para as escolhas do autor, evidenciando antes de tudo o processo de criação.

Situando seu processo de criação sempre numa linha tênue entre conceitos contrários e por isso em relação dialética constante, flerta tanto com as medidas e figuras geométricas exatas quanto com a desordem e as irregularidades que aparentemente sugerem o caos, mas que em última instância apontam para uma movimentação das várias ordenações geradoras do objeto artístico e do texto. Assim é que os tratados de arte enquanto regras o fascinam e, no entanto, seu texto, em si mesmo uma tentativa de uso de regras rígidas auto impostas, abre

sempre brechas a um princípio de caos interno, a regra e a sua quebra o enformam, a regra o engendra, a quebra desta o movimentam. É isso a espiral e o quadrado, é isso o “Pentágono”, é isso a tripartição da unidade em “Conto barroco”, a construção em políptico do “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Nesse afã, o escritor não deixa de traçar o esboço geométrico de seu texto, e nem de deixá-lo exposto no desenho final. Seus quadrados, espirais, círculos, triângulos, pentágonos, ou seja, a sua composição básica está lá para o leitor ver, embora sejam feitas de palavras e conceitos, todos os elementos estão lá para que o leitor os enforme em termos de imagem.

Acrescentamos que esse esquema acaba por ser não apenas um recurso técnico de construção narrativa, mas também uma chave simbólica através da qual as possibilidades de leitura dos textos que tal esquema enforma se multiplicam. As narrativas aqui abordadas são geradas pela lógica geométrico-visual correspondente e também geram efeitos de significados através da simbologia dessas formas.

Apenas para fim de análise das categorias que estabelecemos no texto de Lins, cabe-nos esclarecer uma divisão conceitual entre o que chamamos espaço efrástico e imagem narrada, sendo o primeiro o uso de obras de arte conhecidas e reais como cenário ou parte dele na narrativa, servindo estas em alguns momentos como espaço narrativo onde a ficção do enredo se desenvolve, e a segunda, a construção por meio da narração de uma obra de arte plástica imaginária, ou seja, que se constrói apenas na narrativa e não faz referência a uma obra de arte realmente existente fora dela. Embora todas essas características se embaralhem e se misturem e até mesmo se confundam no decorrer das variações de seu uso por Osman Lins, e ambas sirvam à criação do espaço efrástico na obra.

Um fator importante da éfrase é que ela participa, por seu caráter descritivo, da composição do espaço narrativo, categoria especialmente interessante ao escritor em estudo, tendo mesmo o autor dedicado um ensaio tese ao estudo do tema na obra de Lima Barreto. Ocasão em que escreve:

Ora, como devemos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é *espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como *espaço psicológico...*” (LINS, 1976, p.69, grifos do autor)

Como podemos ver, o problema do espaço narrativo toma em Lins contornos mais vastos, invadindo a esfera da subjetividade das personagens, um “espaço psicológico”. Como afirmamos anteriormente, por ser uma narrativa que simula um tempo presente em que se está

fazendo, ou seja, quer-se representar o momento da construção narrativa, por esta razão mesmo os espaços reais que lhe servem de referência, sejam espaços geográficos ou artísticos, ocorrem já na subjetividade, na memória e na imaginação da entidade organizadora e realizadora do texto.

O processo de criação verbal de um espaço ecfástico em Osman Lins se dá, portanto, no âmbito do que a semiótica chama de “estruturas discursivas”, e que por sua vez se divide em seus componentes sintáticos e semânticos. Ou seja, no âmbito daquilo que estabelece entre o texto e o leitor a ilusão de que o que se conta no texto possui sujeitos que agem, temporalização e espacialização, aspectos do texto que apontam para o conhecimento de um mundo fora do texto ao qual a diegese imita, mas que pensado a rigor não existe como está no texto nem nos casos em que se busca o que a teoria chama de realismo, muito menos em textos modernos e despreocupados com isso tais como os de Osman Lins.

Trata-se de puras categorias textuais mesmo quando aludem a referentes externos materiais e “reais”. Esse é um artifício que em Literatura permite colocar paralelos os dois mundos, o do referente externo à narrativa e o do referente interno a ela, sem que o estatuto de nenhum dos dois seja infringido em suas leis. Assim fica resguardada ao autor a faculdade de fazer crítica social²² e mostrar o mundo com suas agruras e maravilhas e ao mesmo tempo transcender e confrontar esse mesmo mundo real descrevendo, narrando e analisando as maravilhas e as agruras das subjetividades das personagens. Toda narrativa se dá, portanto, no entremeio entre o espaço físico e o espaço psicológico de personagens entregues a maior parte das vezes a reflexões estéticas sobre aspectos de suas vidas.

Nesse sentido as narrativas de Lins são também narrativas de aprendizagem estética, nelas há sempre um narrador ao menos, geralmente o mais destacado, mas isso não é regra geral, que se procura enquanto criador, enquanto artífice. Ocasão em que reflete metalinguisticamente sobre sua criação e os meios materiais e técnicos de sua arte.

O uso da écfase de que se vale Osman Lins, como vimos com Sandra Nitrini, é além de sistemático e recorrente, bastante peculiar e orgânico. Isto porque o autor faz dela um elemento construtor de sua narrativa, e faz também com que as obras de arte que descreve tornem-se o próprio espaço narrativo, ou seja, muitas vezes a ação narrada se passa dentro da peça artística, ou a ação dentro da peça artística invade o espaço narrativo de fora da própria,

22 Em nossa dissertação de mestrado trabalhamos, entre outras coisas, com a noção de “desvendamento” com a qual a literatura e a concepção de engajamento artístico de Osman Lins dialogam. Momento em que refletimos sobre a concepção também bastante complexa e problemática de participação social desenvolvida pelo autor de *Avalovara*, fora e dentro do âmbito de sua produção ficcional.

ocasiões não raras em que as coisas se dão realmente em ambos os espaços. Razão porque nos referimos ao espaço narrativo de Osman Lins como espaço ecfástico.

Além das citações diretas a obras de arte, os narradores olham as coisas, estejam elas fora ou dentro de sua imaginação, e principalmente, relatam-nas, como se estivessem descrevendo uma peça de arte plástica. Os narradores osmanianos estão numa busca constante por dar uma noção visual clara, não exatamente simples, mas o mais nítida possível de suas impressões sobre o que narram. O visualismo é tão presente que em *Nove, novena*, na maioria dos contos, um signo meramente visual é dado para sinalizar a mudança de narrador:

♂ Joana, descalça, vestida de branco, os cabelos de ouro esvoaçando, traz sobre o peito a imagem emoldurada de São Sebastião. Por cima dos ombros, encobrendo-lhe braços, mãos, e tão comprida que quase chega ao solo, estenderam uma toalha de crochê, com figuras de centauros. As setas grossas, no tronco do santo, parecem atravessá-lo, cravar-se firme em Joana. (LINS, 2004, p.76)

E mesmo que em *Avalovara* isso não ocorra diretamente, o nome de uma das personagens, a terceira amante de Abel, é substituído por um sinal gráfico: '⊙'; e à outra de suas mulheres amadas, a alemã Roos, é atribuída a forma do círculo, embora aqui ocorra verbalmente, como uma variação da variação que fizera ao atribuir símbolos gráficos aos personagens, um retorno ao usual, para simbolizar o tipo de relação que se estabelece entre ela e Abel, volteios por cidades europeias e ciclos de hesitações entre consumir o flerte ou não, para o narrador o par está “sob o signo de Roos, cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório” (LINS, 1995, p.) Comentado o aspecto ecfástico da narrativa de Osman Lins, Emelinda Ferreira destaca que:

Na verdade, Osman Lins trabalha, à maneira *ecfástica*, como se descrevesse uma imagem visual, não precisando se o faz realmente a partir de alguma figura, quadro ou escultura reais, ou se apenas mimetiza a gestualidade, as preocupações, os problemas próprios de um artista plástico. De fato, se observarmos cuidadosamente, o efeito de tais descrições parece dirigir-se mais ao campo perceptivo visual do receptor do que propriamente ao campo intelectual.

Em muitos trechos de seu romance, tem-se a impressão de que não há outra história além daquela que se infere mediante a apreciação de várias “telas” dispostas numa estranha galeria de retratos confeccionados com palavras. O questionamento dos limites entre as artes insinua-se, portanto, com igual força, ao lado dos demais questionamentos de ordem sexual, cultural, social e literária. (FERREIRA, 2000, p. 36)

Mas o fato é que, em muitos momentos o narrador deixa claro que relata uma imagem física, em outras precisa que relata uma imagem mental. No “Retábulo” e em “Ross e as cidades”, por exemplo. As narrativas deixam explícito também que esse congelamento da

ação se dá porque o que ocorre é o relato, sempre *a posteriori*, de uma imagem, às vezes de uma imagem externa ao narrador, física, real e concreta, e às vezes de uma imagem que ou foi criada na imaginação do narrador ou que resulta de uma mescla de visões reais que se combinam e geram imagens concretamente subjetivas.

Citemos aqui a ideia de conhecimento imaginativo de Averroes, que o filósofo Emanuele Coccia afirma defender um *a priori* das imagens fora da imaginação e a inexistência de imaginação anterior às percepções, ou seja, a inexistência de imaginações puras: “a origem de qualquer fenômeno psicológico não é de natureza psicológica. No fundo de toda experiência imaginativa, psicológica ou cognitiva em geral, há um elemento que não tem uma natureza psíquica ou mental: a imagem” (COCCIA, 2015, p. 91). Afirmação cujo âmago semântico podemos perceber nas seguintes palavras do narrador de *A espiral e o quadrado*: “não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho” (LINS, 2005, p.21).

Essa é realmente uma tônica da narração em *Nove, novena e Avalovara*, com alguma diferença de uma obra para a outra, na primeira a narrativa é mais assumidamente *a posteriori* e os narradores parecem narrar imagens realmente estáticas, externas a si, como se vissem velhas fotografias e as comentassem para além de seus limites visuais por conhecerem seus contextos, e na segunda, que tenta passar o efeito de uma narrativa mais presentificada, é na subjetividade do narrador que a cena se encontra e no ato de tentar transcrevê-la em palavras ele a relata estática tal como sua natureza de imagem se configura em sua mente, assim, a fugacidade de um determinado gesto ou momento vivido, que o narrador congelou no *tableau vivant* de sua mente, passa a ser relatado e nesse relato a ação é contemplada visualmente como uma série de imagens estáticas, como vimos no trecho do “Retábulo de Santa Joana Carolina” citado há pouco.

Portanto, por conta do caráter descritivo da narrativa tal como se dá em Lins, o tratamento do tempo muitas vezes também recebe uma feição que privilegia a criação de um espaço visual imaginário, uma vez que as narrativas são situadas temporalmente numa espécie de presente da construção do texto, o tempo que realmente é dado ao leitor como experiência de leitura é uma simulação do momento de construção da escritura, o de “sentar” para pôr conscientemente o visto, o vivido e o imaginado em uma supra-realidade ficcional narrativa. Esse recurso temporal possibilita que o narrador jogue o tempo inteiro com as imagens do texto, uma vez que as está recriando enquanto escreve. Por exemplo, o Abel escritor antevê em seu projeto literário, também visual como *Avalovara*, a dificuldade que terá

em “tornar visível” o que sua imaginação fabula e vê nas suas vivências, neste caso, sua mirabolante visão de cidades em Roos:

Afasto, procurando resguardar-me e enxotar o animal nunca visto, com o seu cheiro de excrementos e de dentes podres, a visão repentina de Florença na cabeça pensativa de Roos, certo entretanto de que não escaparei e de que, por mais que me esquive (não é o que sucede ao chalé, com seus alpendres, e quartos, esboçado em cem textos ineptos?)²³, levarei anos e anos buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo: tentando fazer visíveis Roos e as cidades que abrange. (LINS, 2005, p.55)

A palavra, a narração, a descrição que dê conta do que a vivência foi, que a configure, Abel busca amadurecer como escritor, mas sabe que a cada vivência é desencadeada uma nova busca, um novo trabalho incessante pela expressão cabal do que se pretende dizer, do que se pretende mostrar, fazer ver, fazer sentir, fazer viver e reviver as coisas. Abel busca seus hieróglifos. A partir de agora passaremos a analisar o uso dessas categorias narrativo-visuais na obra de ficção de Osman Lins. Momento em que procuraremos demonstrar de que forma particular elas atuam na construção das narrativas de *Nove*, *novena*, *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*.

4.1 “Um ponto no Círculo”

Em “Um ponto no círculo” o dado inicial do título explicita já na sua apresentação a proposta imagética e geométrica que rege a narrativa, a qual a figura do círculo emoldura. Quanto à noção de ponto no círculo, tem uma larga tradição simbólica tanto no oriente quanto no ocidente e, à medida que fomos aqui desenvolvendo de que modo estas figuras servem de pedra basilar da construção e das significações do conto, iremos também observando algumas simbologias que possam ser pertinentes ao significado da narrativa.

O enredo, ou a base histórica concreto-imaginada da narrativa que vai servir de mote para a glosa do processo de escrita é a seguinte: um homem e uma mulher encontram-se numa tarde em um quarto de pensão, sem que se estabeleça qualquer comunicação verbal entre os dois, unem-se sexualmente. Empregando a sua noção de aperspectivismo tal como a explicamos anteriormente, o texto é narrado a duas vozes que analisam o mesmo ocorrido de

23 Abel se refere aqui à própria narrativa de “Cecília entre os leões”, um dos temas de *Avalovara*, em que esforça-se por descrever tal como deseja em texto ficcional o chalé de sua família em Pernambuco, avaliando suas próprias tentativas, enquanto escritor ainda mais jovem.

duas perspectivas bastante contrastantes, e o que constitui a narrativa é a “leitura” que cada narrador faz desse gesto primordial e atemporal de unir-se o macho e a fêmea para formar momentaneamente um ser uno. No interminável ciclo circular das uniões entre os sexos através dos tempos e do espaço, o encontro e a união sexual desse par é um “ponto”, e a consciência disso em ambos faz desse ato um rito, como fica claro no modo como analisam, cada um a seu modo, os acontecimentos daquela tarde, também ela ponto no círculo infinito do tempo:

Sem o saber, sem o querer, viera ao meu encontro e aqui estava, submissa à própria determinação como a um destino. Sentado, a cabeça baixa, as duas mãos crispadas no lençol, vi que se desfizera das sandálias. Uma aranha invisível, urdidora, diligente, unia-nos. Não falaríamos, disso estava certo. Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justeza e em silêncio. Uma dança. (LINS, 2004, p.27)

O músico lança um olhar esquemático para a jovem, traçando o desenho subjacente às suas formas, sua composição geométrica, e em seguida compondo um arranjo visual que remete aos girassóis de Van Gogh, mais tarde citados como referência visual também em *Avalovara*.

□ Seu corpo desnudo, a cabeleira espalhada. Cruzados os longos braços sobre a franha, as nervuras dos pulsos, meio escondidas entre os negros cabelos, latejavam. Contemplei o pêlo de suas axilas, fulvos, úmidos. Exalavam um cheiro resinoso, de castanhas cruas. Traçando-se, entre elas e a sombra do umbigo, duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos. Os caules invisíveis desses girassóis encontravam-se, ao pé do ventre, no pequeno jarro de seu púbis. A coxa esquerda, tensa, comprimia a outra. A resistência da pele, sua temperatura, o vibrar dos músculos e a desordem da penugem, a meia altura das coxas, atenuavam a dureza que me desapontava no desenho das pernas, nos joelhos ósseos, não muito claros, e nos pés de veias salientes. Com a chuva, a luz nas claraboias sujas – verniz escuro – polia nossas formas. (LINS, 2004, p.26-27)

Como toque final, o “verniz escuro” dá à cena um ar de antiga pintura, tal como os pensamentos da personagem divagavam há pouco sobre as épocas anteriores e os arranjos e adornos típicos do passado. Tal como o verniz já escurecido da pintura que está no aposento, da jovem moça com jarro de flores e que fascina a jovem camareira a ponto de tragá-la para dentro do quarto desconhecido: “a verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro” (LINS, 2004, p.21). Camareira esta que, por sua vez, quando tem a palavra na narração, supõe que o parceiro, tendo um olho de vidro, seu “olhar desigual” estaria apto a contemplar o desenho singular, anguloso e geométrico de seu corpo, como podemos observar em seu pensamento:

Sou angulosa e alta; em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete. Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia. Por isso exulto ao perceber que o homem, a quem pela primeira vez encaro, tem um olho de vidro. Não

se fazem olhos de vidro para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas. Eles imitam o orgânico e suprem vazios como sua neutra e específica existência. A perfeição de tão frágeis objetos está no rigor técnico, no ajustamento ao tecido vivo, na ausência de asperezas, no brilho discreto e sobretudo em não ver. Equivocam-se, portanto, os que lamentam a cegueira de tais peças, esquecidos de que elas não foram concebidas para ser videntes e corruptíveis. Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. Assim talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico. (LINS, 2004, p. 22-23)

O trecho se refere ainda ao triângulo e ao quadrilátero, nos quais se situam o ponto, essas duas figuras são exatamente as que o autor usou como sinal introdutório dos monólogos das duas personagens narradoras, o triângulo para a moça, o quadrado para o homem. Temos aqui um resumo das figuras mais recorrentes na obra, o círculo, o quadrado, o triângulo, e suas simbologias.

Vale ainda ressaltarmos que, embora o autor defenda em entrevista que seus símbolos gráficos não deveriam ser interpretados pois eram apenas marcadores das mudanças de narrador, o triângulo é uma imagem associada ao feminino desde tempos muito remotos, para simbolizar o sexo feminino já aparece entre os sumérios 3000 anos antes da era cristã, como nos mostra Steven Roger Fischer (2009, p.48), em sua *História da escrita*, nos símbolos pictográficos que antecederam e mais tarde influenciaram a escrita cuneiforme:

| Significância | | Pictográfico | Forma | Arcaico | Babilônio | Assírio |
|---------------|------------------|--------------|-------------|--------------|--------------|-------------|
| Sumério | Português | (c.3000a.C.) | Rotacionada | (c.2500a.C.) | (c.1800a.C.) | (c.600a.C.) |
| <i>kur</i> | "montanha" | | | | | |
| <i>sal</i> | "vagina/menina" | | | | | |
| <i>geme</i> | "menina escrava" | | | | | |
| <i>ninda</i> | "comida" | | | | | |
| <i>an</i> | "céu" | | | | | |
| <i>du</i> | "ir, permanecer" | | | | | |
| <i>sag</i> | "cabeça" | | | | | |
| <i>gud</i> | "boi" | | | | | |

Figura 30 Origem e desenvolvimento de sinais cuneiformes selecionados de c. 3000 a 600 a.C.

Figura 5: Steven Roger Fischer, quadro explicativo do desenvolvimento de sinais cuneiformes selecionados de c. 3000 a 600 a.C. (2009, p. 48)

Mais interessante ainda notarmos que todos têm ao menos uma experiência de presenciarmos desenhos pretensamente pornográficos de crianças do sexo masculino em idade de extremo interesse amedrontado e irresistível pelo sexo feminino, nos quais representam a vagina quase exatamente como os sumérios faziam ao traçar um pictograma para representar a mulher, um triângulo equilátero com o vértice para baixo e um traço representando a fenda da vagina, numa clara representação estilizada, arcaica e quase ancestral da forma da virilha feminina com a insinuação da divisão dos grandes lábios e a promessa visual da cavidade vaginal.

Também em relação ao quadrado que marca a narração do personagem masculino, é interessante observarmos que a Psicologia Analítica junguiana atribui à figura geométrica do quadrilátero a simbologia da tomada de consciência da ideia de totalidade nos sonhos dos pacientes, em oposição ao círculo que simboliza essa totalidade em termos naturais. “Usualmente, formas quadriláteras simbolizam uma realização consciente da totalidade interior, ela é representada, na maioria das vezes, em forma circular” (VON FRANZ, 2008, p.285).

Assim, esse sinal narrativo inserido se torna muito sintomático uma vez que o personagem narrador se encontra naquele exercício consciente de tentar expressar em palavras um dado acontecimento do qual acredita ter extraído uma informação transcendente importante para a construção de sua “individualização”, narrando justamente um momento em que realizou um ato tão impensadamente que lhe veio à consciência a ideia de que uma conjuntura ritual e circular gerou aquele encontro com a moça.

A busca pela lógica geométrico-visual subjacente às formas estáticas e às linhas de movimento pode ser encarada também como uma imagem da aspiração do escritor na busca da palavra e da expressão exatas. Traçando assim um constante paralelo entre a lógica das imagens e a das palavras. Em “Um ponto no círculo” Lins, através da narração da camareira, remete ao hieróglifo egípcio, momento histórico em que a palavra e a imagem se unem numa síntese que talvez fosse muitas vezes uma ânsia do autor nessa procura pelas camadas do real de difícil apreensão.

▽ Ele fechou a porta, sem cuidado; desabotoei a blusa. Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoavam o Nilo e suas margens. A escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendia que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores na pedra e nos papiros. Apenas, despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses. Este era seu objetivo. Se conheciam os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria. (LINS, 2004, p. 25)

A escrita como prisão útil do real, como forma possível de apreensão do real, desde que aceite as limitações próprias da palavra e denuncie em si mesma a marca de suas imperfeições, desde que seja uma luta por conseguir “sínteses luminosas”. Paradoxalmente, há em diversos momentos a ideia de que quando tenta representar perfeitamente o real, quando se recusa a aceitar suas limitações de palavra, quando não luta por representar a complexidade do real dentro da limitação de sua condição de mero veículo falho, a palavra perde seu poder de sugestão, a sua riqueza. Notemos ainda a total despreocupação da narrativa em apresentar-se com um discurso condizente com a camareira, uma moça simples que tem como ofício recolher e lavar as roupas dos hóspedes de uma pensão. O discurso deixa claro a presença da entidade construtora do relato, do autor implicado, que implicitamente organiza o relato e se utiliza dos elementos textuais à sua disposição, dentre eles as personagens, para tecer comentários e viabilizar uma complexa mensagem sobre a própria escrita através da reflexão sobre os hieróglifos egípcios.

Se a regularidade e a perfeição do círculo são evocadas e chamadas à baila para encarnar a força do que é recorrente e mítico, também o lado simbólico da figura que gera a sua face viciosa e aprisionadora, monótona, incapaz de gerar mudanças é explorada, mas em outra narrativa do volume, “Os confundidos”, quando no círculo vicioso de suas discussões por ciúmes, o casal se percebe preso na monotonia circular de sua condição: “não tarda a amanhecer. Outro círculo. O sol é redondo. Redonda é a terra. Em torno da terra fazemos uma volta: e a terra outra volta em redor do sol. E nós giramos, giramos e voltamos sempre ao mesmo ponto” (LINS, 2005, p. 71). Pelo que podemos dizer que o círculo também emoldura sutilmente a narrativa do referido conto.

Quanto ao ponto fixo, volta a figurar na introdução ao segundo mistério do “Retábulo de santa Joana Carolina”, na simbologia da cidade e da casa como centros organizadores e axiais, como pontos de partida e regresso, que o autor desenvolverá até chegar na ideia da palavra como esse ponto fixo em relação às coisas.

A casa, com a árvore e o sol, o primeiro e o mais frequente desenho das crianças. É onde ficam a mesa, a cama e o fogão. As paredes externas e o teto nos resguardam, para que não nos dissolvamos na vastidão da Terra; e as paredes internas, ao passo que facultam o isolamento, estabelecem ritos, definidas relações entre lugar e ato, demarcando a sala para as refeições e evitando que engendremos os filhos sobre a toalha do almoço. Através das portas, temos acesso ao resto do universo e dele regressamos; através das janelas, o contemplamos. Um bando de homens faz uma horda, um exército, um acampamento ou uma expedição, sempre alguma coisa de nostálgico e errante; um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, um aqui, de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições, que estaciona ou cresce segundo as próprias forças, e será talvez destruída,

soterrada, e mesmo assim poderá esplender de sob a terra, em silêncio, das trevas, por vias do seu nome. (LINS, 2004, p.74)

Vale ainda ressaltar que o autor reforça a simbologia através do signo que escolhe para introduzir o narrador do mistério em questão, o tesoureiro das Irmandade das Almas. Talvez para levar em conta a não circularidade das casas e das cidades e o seu formato moderno ortogonal na maioria dos casos, o sinal escolhido é um quadrado com um ponto central, o que de novo nos leva ao quadrado como um contraponto simbólico da tomada de consciência do homem em relação à totalidade circular natural. Mas cabe ainda ressaltar que o círculo com o ponto no centro figura como sinal indicador da narradora de um outro mistério do conto, a mãe de Joana Carolina.

Um ponto no círculo contrapõe a ideia da perfeição circular à busca do homem através de sua limitada e limitadora percepção temporal e terrena, podemos ver claramente que as figuras forjadas pela expressão limitadora do homem, o quadrado e o triângulo, postos como introdução aos discursos do homem e da mulher, são chamadas para auxiliar na difícil tomada de consciência e na busca de expressão da participação do homem em uma perfeição circular. Como mostram Chevalier e Gheerbrant: “sendo o homem um jogo de contrários, não pode buscar sentido algum no círculo, que simboliza a unidade e a perfeição.” (2007, p.903-904)

Uma vez que explicamos a moldura circular e suas implicações semânticas, passemos a ao espaço efrástico e a narração-descrição. Embora não fique explícito de que quadro se trata neste conto, há uma pintura com características barrocas inserida como um dos pontos fulcrais através dos quais a ação narrativa se faz. Embora também a cena aqui ainda não se transporte para dentro do quadro, este desempenha um papel desencadeador da ação, além de despertar mais forte e conscientemente na personagem o desejo de que suas formas angulares e sua existência perdurem, tal como um quadro capta e paralisa uma cena e a torna de certa forma um pouco menos perecível.

Lado a lado, parecemos na sala de uma exposição, quase a emitir juízos sobre os penteados ou as vestes do modelo. Não o fazemos. Para obter do desenho uma visão melhor, mais unitária, para desvendá-lo, afasto-me. A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro, a mulher cujo ramo florido gostaria de ter entre meus dedos. Enquadrada em sua fosca moldura, de perfil, em trajes seiscentistas, lembrando Ana da Áustria no vestuário e nas linhas, sustenta – gesto delicado e régio – o ramo vertical com uma flor aberta ao nível de seus olhos. Desejaria ser, em parte, como essa adolescente, e sustentar com doçura, ano após ano, também emoldurada, meu ramo sempre verde, sua corola imortal. (LINS, 2004, p. 21)

A leitura que a camareira faz do quadro é quase que inteiramente pessoal e subjetiva, denotando isto que o autor implicado a que nos referimos em relação à incongruência do discurso da personagem, quando se trata desse ponto dá a sua personagem um tratamento por

assim dizer um pouco mais realista, mas só um pouco, pois apesar de a camareira não tecer comentários entendidos sobre pintura e sim pessoais e subjetivos, parece não fazer apenas por que não quer, preferindo a leitura subjetiva que faz, basta notarmos que a camareira reconhece a moldura como antiga, até aí nada demais, porém reconhece também que a moça no quadro traja roupas do século XVII, e até lembra a rainha Ana da Áustria. A camareira é posta, portanto, de forma sempre inverossímil, como detentora de um saber cultural refinado, mas toma para si uma análise do quadro a partir da ideia de conservação e perenização da juventude permitida pela pintura, que congela os traços jovens da modelo e as flores que segura sempre floridas, a despeito do decorrer dos anos.

O quadro se torna nesse texto um dos motivos imagéticos deflagradores dos pensamentos dos narradores sobre questões de visão e linguagem, é diante dele que os dois paralisam e refletem profundamente sobre suas próprias vidas e sobre o que estas representam no contexto do universo inteiro e de suas conjunturas. O quadro e seu poder de absorção do espectador é também mais uma imagem que gera os discursos descritivo-narrativos que compõem o texto de “Um ponto no círculo”.

4.2 “Conto barroco ou unidade tripartita”

Curiosamente, mas explicável pela busca de variação, a construção geométrica não gera reflexos e glosas no interior da narrativa do “Pentágono de Hahn”, servindo como mero esqueleto através do qual a narrativa se monta em cinco diferentes narrações sobre um mesmo ponto central. Se há algo próximo a um comentário à importância e à simbologia da figura que engendra e de certa forma emoldura a narrativa, este se encontra no conto que lhe precede no volume, ou seja, em “Um ponto no círculo”, mas lá se fala de uma figura pentagonal apenas aparentada ao pentágono, o pentagrama:

Então, quando novamente separados, passarei minha perna direita sobre as dele e desenharei em sua espádua, com a ponta do seio, como se vertesse leite ou sangue, o sol, tranças espessas, triângulos perfeitos, chifres, o pentagrama, símbolo da vida. (LINS, 2004, p. 27-28)

Mudando sempre o modo como trabalha o mesmo mote construtivo, num exercício de *variatio*, a tríade e o triângulo que regem “O conto barroco” não estão representados no número de narradores, pois é uma das raras narrativas de um só narrador de *Nove, novena*. O triângulo ou os triângulos do conto são evocados no fato de que a cada ponto alto da ação da narrativa três desfechos são propostos, numa espécie de jogo de alternativas que geram uma

pluralidade de possibilidades de leitura do conto e de seus desfechos baseado no número três e seus múltiplos. Tendo três desfechos para cada ação crucial, ocorre também que cada desfecho se dá em uma cidade histórica mineira diferente, Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes.

A história que dá mote ao jogo narrativo é a seguinte: um matador profissional vai de Pernambuco a Minas Gerais em busca de determinada vítima, que só conhece por fotografia. Para certificar-se de que matará o homem certo negocia uma delação com uma mulher negra, antiga amante abandonada pelo procurado com um filho ainda pequeno. Neste enredo que oferta ao leitor sempre três alternativas de desfecho para cada ação central, o cenário é também triplo, dando-se cada alternativa de desfecho em uma das três cidades históricas citadas anteriormente.

Nos limites dessas molduras triangulares, o palco efrástico é o próprio conjunto arquitetônico das três cidades, repleto de igrejas, chafarizes, estátuas em estilos barroco e rococó, tombados pelo Iphan como patrimônio histórico e cultural. Da interação com a atmosfera ao mesmo tempo monótona e grandiloquente, repleta do sossego das cidades de interior mineiras e do peso agitado da imensa história que carregam esses cenários, surge a ambientação e a ação da narrativa em questão.

Toda a peça artística é narrada e descrita em conformidade com seu uso na construção da ação narrativa, o olhar do narrador, crivo através do qual o leitor tem acesso à construção do espaço, revela mesmo total falta de contemplação turística ou gratuita, e até um certo tédio do ambiente, o que se coaduna bem com sua tentativa de ter uma conduta fria, coerente com um matador profissional, desapaixonada e prática ao extremo.

Até mesmo em relação à elaboração da personagem do matador aparece o amor do autor pelo conhecimento minucioso das regras de um ofício, e pela execução cautelosa de suas práticas. Embora o matador profissional em questão seja flagrado no conto talvez em um processo de construção pessoal de sua buscada excelência no ofício, no momento em que as regras básicas estão já assimiladas e conscientes, mas praticá-las com maestria e perfeição ainda não se tornou um hábito, pois o matador luta o tempo todo para não se desviar de sua missão deixando-se enredar por qualquer tipo de empatia, mas acaba mostrando-se ainda um tanto propenso a isso, em relação à negra e ao pai da vítima e até mesmo em relação à própria vítima. Todos estes personagens na verdade tentam enredar o matador em uma “teia” de compaixão, da qual ele luta durante todo o conto para se esquivar.

Quanto à negra, é com esforço que o matador procura tornar-se insensível a seu drama, pois com ela envolve-se sexualmente e a partir disso tem de ouvir suas reclamações e seus

relatos sobre a difícil vida que leva com o desprezo e a falta de ajuda do pai de seu filho, o homem a ser morto, e com a morte da criança. Como podemos ver no seguinte trecho:

Em face do meu silêncio, concebe apenas um gesto: abrir novamente o gavetão onde pensa guardar um passado reduzido a pó e lançá-lo sobre mim, tentar contagiá-me com a sua doença, fazer-me participar daquele compromisso entre sua vida e um morto, deteriorar-me. Ameaçado pela invasão desses vestígios, que a mulher, em sua intuição, sabe passíveis de insinuar-se num estranho com a mesma voracidade e o mesmo poder de multiplicação das baratas e das ratazanas, apaguei o abajur e encontrando nas trevas a elástica resistência de seu corpo, deixei-me tombar com ela sobre o leito, onde morrera a criança e onde se mesclavam suas roupas, rosas fanadas e brinquedos inúteis. (LINS, 2004, p.124)

Como vemos, depois de silenciar sobre o relato da mulher, o matador busca ajuda nas trevas para não ver os objetos com os quais a negra tenta lhe comover sobre seu drama, apagando o abajur para se proteger do contágio perigoso de tais visões associadas à sua triste história, com a qual, contraditoriamente, não quer maior envolvimento que a intimidade carnal envolvida no ato sexual, ato aqui, como em *Um ponto no círculo*, dissociado de sentimento “romântico” e imbuído de uma forte e dúbia significação; uma vez que ao mesmo tempo que representa uma entrega irracional e carnal ao desejo e às necessidades do corpo, torna-se não só desencadeador como objeto de reflexão fria e puramente intelectual por parte dos personagens. Em um ponto no círculo é em meio há muitos raciocínios estético-filosóficos que uma lavadeira e um músico se unem sexualmente, aqui é para não se entregar a emoções e para não se deixar apanhar pela rede de sentimentos que a negra procura tecer com imagens ligadas ao filho morto que o matador interrompe a visão apagando o abajur e procurando seu corpo no escuro para o sexo. Num dos outros dois desfechos que a narrativa traz para esse contato íntimo do matador com a delatora, um outro recurso é utilizado por ele para tornar-se imune ao seu relato, o de torná-la invisível por meio também paradoxal, o de fitá-la fixamente nos olhos, tão fixamente a ponto de atravessá-la, perdendo com esse gesto fugitivo a visão daquilo com o qual não quer se comprometer emocionalmente, a negra e os seus contextos.

Ponho entre os dentes a ponta da língua, fixo seus olhos com intensidade tal que os atravesso e deixo de vê-los. Sei que ela insiste em atrair-me para aquela armadilha com que os seres humanos, como aranhas, abocanham os que estão fora da teia. Borboletas, violetas e tranças fecham-se em torno de mim. (LINS, 2004, p.125)

Tal como apagar a luz e unir seu corpo ao da negra no escuro é uma aproximação que impede a visão do outro, que o atravessa e o torna invisível. Temos aqui acesso ao trespasse da visão do matador para o fechamento em um nada abstrato talvez, o movimento focal de sua visão deixando de ser clara e distinguível, um modo de apagar ou borrar a imagem através do foco extremamente fixo, em *close* extremo, movimento visual que leva novamente ao apelo

visual geométrico como tentativa de controle da complexidade viscosa e envolvente do humano e do real, o matador pede ajuda ao artifício e ao neutro, ao cubo, para não se comprometer, como vemos no trecho que segue:

Ao executante cabe imunizar-se contra a solerte e até pernicioso intromissão do humano, com sua ética reticente. Tenho de aferrar-me a alguma imagem neutra, um cubo por exemplo, até que esta mulher se exaure em suas tentativas de envolvimento e eu possa – com a mesma isenção – deixá-la para sempre ou deitar-me novamente com ela e possuí-la, talvez bater-lhe, porém sem cólera. (LINS, 2004, p.125)

Também com o pai do procurado o matador acaba se enredando e tendo comprometida sua almejada frieza de execução. Essa personagem, o pai, encarna nesse conto o portador não de um olho de vidro, como o músico de *Um ponto no círculo*, mas da ausência total de um dos olhos e de olhos duplos sobrepostos em um dos lados da face, essa estranha imagem que parece fazer parte das figurações do duplo na obra voltará na personagem inominada em *Avalovara*, mas nela não há ausência de olho em um dos lados e nas duas órbitas há sobreposição de dois olhos:

Visto de costas, o velho parece normal, com seu ar suplicante, as costas recurvas, um ombro mais alto que o outro, de frente, se apenas damos conta de sua presença, também nada oferece de notável. Observando-o com atenção, vemos que seus óculos escuros, talvez demasiado grandes para o rosto, têm uma finalidade suspeita: a de ocultar a inexistência do olho esquerdo, que não existe, jamais existiu, ele não tem órbita nem sobancelha, por traz do vidro negro há um tecido que faz lembrar essas fotografias de mulheres nuas, das quais o negativo foi retocado no púbis, sendo esse um disfarce mais gritante que a franca reprodução do modelo. Em compensação, sob o olho direito posto no seu devido lugar, outro olho direito me contempla, frio, através da lente. Os dois olhos revezam-se, não piscam ao mesmo tempo. (LINS, 2004, p.127)

Com o procurado, Gervásio, a mesma tentativa de enredá-lo em uma teia de compaixão, através da história da traição de seus próprios pais. Sendo que, ao fim e ao cabo, somente em um dos desfechos o matador consuma sua missão, mas exatamente nesse desfecho a narrativa parece deixar em aberto se o fato se deu ou se o titubeante matador apenas o imaginou. O lance narrativo desse desfecho específico também traz a figuração do duplo, pois o matador se duplica e ao mesmo tempo que executa assiste a si mesmo executando a ação. Tal como a inominada será uma e duas. Como Hermelinda e Hermenilda serão uma e duas e até três, como Cecília será macho e fêmea, e como a imagem de Jano será evocada, em *Avalovara*.

No episódio dá-se ainda outro elemento imagético característico da narrativa osmaniana que mais tarde vai se adensar e que já se prefigura no “Conto barroco”, a inserção abrupta de narrativas acentuadamente oníricas, algumas beirando a parlenda em sua aparente

mecanicidade associativa imagética e verbal, algumas vezes são assumidamente sonhos, em outras são lembranças contadas em linguagem típica de sonho:

Fora, entre essas velhas casas enlauradas, através dessas ruas sinuosas, recordo-me da infância. Minha irmã, com suas tranças negras, tendo nos braços uma compoteira de vidro transbordando de caju e vermelhos e amarelos, está no quintal, escondida por trás de um rato negro. Um pavão branco, de cauda sangue e ouro, aproxima-se e engole as frutas ávido, ante minha irmã paralisada, deixando apenas a compoteira vazia. Volta-se o rato e num instante sorve minha irmã. Vota, porém, um grande amor ao pavão; deixa-o em paz. O pavão abre a cauda, apanha uma faca e caprichosamente sangra o rato, cortando-lhe o pescoço. Minha irmã sentada na sua cadeirinha, as tranças sobre o peito. Surge um cachorro, leva-a consigo e casa-se com ela. Faz um bolo de terra, enfeitando-o como rubis e ossos, para que minha irmã o coma. Ela se recusa, meu cunhado traga o bolo e o prato. Volta, para nossa casa, minha irmã. Tomamos café juntos. Arranco um pedaço de pão e levo-o à boca. Minha irmã aponta o pão no meio da mesa. É um menininho! Você vai comê-lo? Respondo que não é um menino, sim um escorpião. Nossos pratos e xícaras vivem transbordando de crianças, jacarés, lacraias, búfalos, cavalos, mães e flores, que devoramos sorrindo. (LINS, 2004, p.126)

Como nos indecíveis, comutáveis e reversíveis sentidos possíveis de tal narrativa que pode ser também fruto das imaginações das crianças em cena, o único dos desfechos em que o matador consuma seu ato, por exemplo, é na verdade também narrado de forma onírica e deixa o leitor absolutamente duvidoso sobre o acontecido.

Ante mim, a menos de dois metros, eu próprio me pergunto: “estou certo?”. Respondo: “estou?”. Antes que nos ocorra a qual de nós compete propor indagações e a qual resolvê-las, escutamos o trote do cavalo, as rodas leves da aranha girando sobre o calçamento, ao mesmo tempo que os sinos das igrejas batem uma pancada e ambos nos afastamos, eu à direita da rua, eu à esquerda, eu hesitante, eu decidido, à espera do condenado. Vem o cavalo, que é negro – e claro de luar – arrastando a aranha com seu dono. Abrigando-me na sombra, fico imóvel, olhando o animal, o carro e o homem; eu, porém, avanço e, antes que o cavalo, chicoteado, ponha-se a galope, salto dentro da aranha e cumprio meu dever. Da rua, a arma inútil na mão, vejo o triste veículo afastar-se, escuto um grito abafado por entre o barulho das rodas e das ferraduras, vejo quando salto, salto e volto para mim, enquanto a aranha desfila pelas ruas, com seu passageiro esfaqueado. (LINS, 2004, p.135)

Ou seja, toda a narrativa, com seu apelo imagético, seus encaixes oníricos e a atmosfera de dúvida e hesitação que se opõe diretamente à necessidade de cumprimento inapelável de seu dever mostram a personagem tensa, hirta e titubeante, que discursa sobre a frieza de forma paradoxalmente nervosa e indecisa, basta lembrarmos que em todos os lances principais as alternativas iniciadas pela sintomática conjunção alternativa “ou” lança a dúvida sobre todo o enredo, se é fato, se é sonho, se é imaginação, se é artifício, não se fica sabendo e o narrador matador é absolutamente contraditório com seu próprio discurso. Sempre alerta à sedução de toda sorte de delicadeza e arabesco visual que o fascina em meio à necessidade de dureza, frieza e isenção de seu ofício. Como podemos notar no trecho seguinte, contado tão

internamente ao relato anterior de um sonho que não se fica sabendo se ainda faz parte dele ou se o narrador acordara:

Quase ao mesmo tempo, muito pálido, chega meu patrão e se dirige a mim: “que empregado nós temos!”. Pergunto-lhe, humilde como de costume: “que fiz eu?”. O visitado, ouvindo-me, interfere: “Teu dono quer implicar contigo. Pela tua voz se vê que não fizeste nada. Vai, senta-te aí”. Sentei-me, abri um livro e pus-me a dissertar, solícito, sobre os arabescos, festões, bordaduras, conchas e volutas que o ilustravam. Declarava-me inferior a todos os enigmas e me desculpava por ter o dom de penetrá-los. (LINS, 2004, p.133)

Quanto ao espaço ecfástico, de forma contrastiva e inusual, sempre em busca de variação nos usos dos recursos escolhidos para a construção do texto, a narrativa descreve minuciosa e plasticamente os traços físicos das personagens, os cenários e até as estampas dos tecidos das roupas da negra, como se fossem obras de arte plásticas, mas não se entrega a descrições do conjunto artístico que serve de espaço ecfástico às cenas, a narrativa é predominantemente descritiva, detalhada plasticamente, mas quando o conjunto artístico barroco-rococó das cidades mineiras é o cenário ele quase não é descrito diretamente, sendo mostrado de forma oblíqua em meio às ações da narração, numa inversão do que seria provável, ou seja, o processo contrário do que acabamos de dizer. Vejamos primeiro um exemplo do tratamento descritivo detalhado e ecfástico da negra e de seu vestido:

Seu vestido é velho e suntuoso, de veludo, com desenhos a ouro sobre carmesim pequenas cenas campestres e domésticas, universo alegre, movimentado, brilhante, envolvendo as negras ondulações do corpo. O saguim, com a cintura numa fina corrente enferrujada, que ela mantém entre os dedos, olha-me atento por baixo da axila esquerda, as ressequidas mãos sobre as dançarinas que, em torno de uma árvore, pés no ar, tocam pandeiros e flautas, e sobre o caçador que dispara a balestra contra um pelicano em voo. (LINS, 2004, p.118)

Notemos que a estampa do tecido do vestido com motivos pastorais se torna também ela cenário e o saguim nela se move, interagindo com a cena de caçada, prefiguração alegórica e *mise-en-abyme* da busca que se dá na narrativa principal. Desta forma, também o vestido é espaço ecfástico de uma forma alegórica, pois nele se dá uma narrativa de caçada, que é narrada e que chega a figurar uma interação com o que lhe é exterior, no caso o saguim, que é mostrado proposital e dubiamente sobre a negra e com as mãos sobre as dançarinas que participam da cena de caçada, o saguim está então nas duas narrativas, dentro da cena da negra e como que dentro da cena do vestido. Característica marcante da escritura de Osman Lins, que procura representar e acentuar deliberadamente as possibilidades de multissignificação do texto literário e fazer, através de vários artifícios, as coisas sempre significarem em várias camadas e planos narrativos. Essa acentuação deliberada do caráter

polissêmico das narrativas se dá ainda de forma quase sempre espelhada, ou seja, a narrativa encaixada prefigura ou reflete a narrativa maior que a contém; dá-se também de forma reversível, pois ao mesmo tempo que se pode ler uma narrativa ou detalhe desta como espelho da outra, pode-se lê-la como narrativa separada e com nuances especificamente suas. Ou seja, uma mesma temática narrativa se dá dentro de outra tanto espelhando-a como se desenvolvendo independentemente, ficando facultada ao leitor a reversão do fenômeno de espelhamento. Nesse caso do saguim, o leitor pode escolher entre situá-lo apenas na narrativa principal, ignorando as estampas da blusa enquanto cenário em abismo, ou situá-lo nas duas narrativas, ou seja, imiscuindo-se na cena de caçada que o espaço efrástico aberto pela estampa da blusa fornece à imaginação do leitor.

As narrativas dão sempre a possibilidade mais superficial de leitura, menos simbólica, e as possibilidades secundárias e até terciárias, dotadas de maior poder simbólico e, portanto, mais polissêmicas e sugestivas. Como vemos aqui no contraste do “realismo” da descrição da figura do saguim, em detalhes como a corrente “enferrujada” na qual está preso, o olhar atento, as mãos “ressequidas” com a estilização sem pormenores nas figuras que estampam a cena pastoral na blusa da negra, dançarinas em movimento inverossímil de “pés no ar”, não adjetivação dos objetos da cena, simplesmente flautas, pandeiros, caçador, flechas, pelicanos. Para Uspênski, na pintura, esse contraste entre as descrições nas diferentes camadas de uma obra é um procedimento usual:

Notamos, com isso, que a “representação dentro da representação”, na maioria dos casos, é construída dentro de um sistema artístico diferente daquele aplicado para o quadro todo. Assim, por exemplo, de um modo geral, na arte maia é característica a representação de perfil (análoga ao que sucedia na arte antiga egípcia); entretanto, nos casos em que era representada uma máscara ou uma escultura qualquer – ou seja, nos casos de “representação na representação” – ela podia ser dada *em face*. A mesma observação, parece-nos, pode ser feita em relação à arte egípcia. Exatamente da mesma maneira, também na arte russa determinadas figuras, via de regra, são tratadas de perfil – por exemplo, a figura de um cavalo é dada habitualmente como uma imagem estilizada de perfil, como que achatada sobre uma superfície, mas esta regra altera-se no caso em que não se representa diretamente um cavalo, mas uma estátua sua (veja-se a representação, de frente, do cavalo, na estátua de Justiniano, no ícone de Pokróv de Nóvgorod, século XVI). Em todos estes casos, a representação da imagem de um objeto é tratada de maneira diametralmente oposta à do objeto propriamente dito. (USPÊNSKI, 2010, p.201)

O que se dá também na literatura: “é natural que as personagens centrais desempenhem quase sempre o papel de figuras móveis, enquanto é próprio das personagens secundárias de diferentes gêneros desempenhar o papel de figuras imóveis” (USPÊNSKI, 2010, p.203). Fato que se torna muito sugestivo para o estudo de alguns dos procedimentos de

que se utiliza Osman Lins para “paralisar” suas cenas e torná-las estáticas ao ponto de serem tratadas como imagens de atos que serão descritos por seus narradores.

A narrativa em questão, tal como as outras aqui estudadas, deixa, de diferentes formas, essas possibilidades à vista de modo que se possa fazer as várias leituras e nelas achar efeitos de sentido. O leitor que ignorasse a simbologia da blusa como cenário efrástico em abismo não perderia a história e sua literariedade, mas o leitor que enxergasse as camadas teria acesso ainda aos porões da escritura de Lins, que apesar de se apresentarem como porões, o autor os mantém escancarados e espalha inúmeras trilhas e convites que levam às suas portas abertas.

Se a negra e o vestido, como se se tratasse de uma peça de arte plástica, mereceram essa descrição minuciosa e essa importância na representação do sistema de construção de sentidos em camadas do conto, reparemos o tratamento quase que completamente narrativo dado ao conjunto dos 12 profetas do adro da igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas:

Venci a escarpada ladeira de Congonhas, cheia de Cristos e apóstolos imóveis, de bodes inquietos, de cabras indiferentes, estou no adro, à roxa luz do poente, no meio dos profetas e dos poucos bichos – o leão dominado, a miúda baleia – fitando essas pesadas folhas de arenito com frases em latim, essas mãos desarmadas e cheias de poder, esses olhos vazios. A mulher, agora de vestido branco, meio oculta no manto de Naum, espera por José Gervásio, que dentro em pouco chegará à igreja. Junto às alpercatas de Baruch, braços cruzados, observo a ladeira pela qual virá a minha vítima. Nada escuto. No silêncio, a traição se prepara, rede tecida pela mão da negra. Haverá de mostrar-me: “este é o homem”. Dar-lhe-ei a paga, poderá mudar-se. (LINS, 2004, p.120)

Cristos, apóstolos e profetas, as obras escultóricas de Aleijadinho, estão simplesmente narradas e quase não são descritas, misturam-se a “bodes inquietos e cabras indiferentes” da fauna local, que por sua vez se misturam aos “poucos bichos” do conjunto escultórico do adro, o “leão” dominado pelo profeta Daniel e a “miúda” baleia de Jonas, que inclusive foi representada pelo escultor apenas de modo simbólico, longe de seu real tamanho em relação a Jonas, numa representação que apesar de barroca lembra o modo perspectivo medieval, fundado na subjetividade simbólica da representação e não na perspectiva geométrica e na proporção exata entre as dimensões das figuras representadas, notemos que o matador não deixa de em sua rápida passagem narrativa enfatizar o “miúda” baleia.

Dessa forma, a narração sugere a interação entre o espaço efrástico e a cena narrada em ambos os sentidos, o movimento de interação entre as personagens e suas ações com o cenário em que são postas a agir e o movimento de interação das coisas que deveriam ser inanimadas e cenográficas com as cenas que se desenrolam. A negra, a esperar o ex-companheiro a quem entregará ao seu assassino, é vista pelo matador “meio oculta no manto

de Naum”; o matador, por sua vez, aguarda posicionado estrategicamente “junto às alpercatas de Baruch”, de onde observa a ladeira pela qual subirá Gervásio ao encontro de sua delatora.

Menções sutis ao estilo das esculturas acontecem muito interligadas ao subjetivo do matador, contribuindo diretamente para a atmosfera mental da personagem e da narrativa em si e longe de serem apenas uma descrição ecrástica. Na observação sugestiva da habilidade artística de representar a leveza do papel através de uma material duro e pesado como a pedra, “pesadas folhas de arenito com frase em latim”, evocam o domínio do metiê pelo artífice; na observação do poder das mãos desarmadas dos profetas, que tanto soa como um elogio ao estilo do escultor como sugere uma autorreprovação e uma confissão de impotência humana por parte do matador; suas mãos estão armadas e, no entanto, talvez indefesas, débeis diante da escuridão do destino humano, talvez trêmulas, lembremos que o matador ainda titubeia quanto ao domínio total de suas emoções, ainda treina sua isenção e indiferença, sua execução fria exigida pelo ofício, suas mãos são, portanto, ainda humanas, sujeitas à peculiar debilidade da espécie, sem a perenidade e a solidez da pedra, símbolo aqui do estático, do firme, daquilo que por si é durável materialmente e que também se torna durável espiritualmente ao servir de matéria para uma representação simbólica quando se perenizou em arte.

Quanto aos olhos vazios, característica plástica muito marcante do estilo de Aleijadinho, lembram os olhos de vidro de “Um ponto no círculo” e reforçam a insistência em figurar o olho, suas formas e seu mecanismo como ícone recorrente e sintomático numa obra que, como estamos tentando demonstrar, tanto parte como sempre volta para a reflexão sobre a imagem a partir das palavras. Aqui, os olhos analisados não são orgânicos, olhos de pedra, desprovidos da errância da subjetividade deturpante das coisas a que estão submetidos os olhos humanos e, assim, se encaixam na categoria de “contempladores do infinito”.

A cidade de Ouro Preto também não será alvo de descrições minuciosas e ecrásticas, ao passo que a narrativa que nela se dá é ostensivamente descritiva nos detalhes plásticos das personagens e demais objetos que fazem parte das cenas, vejamos um exemplo:

O enterro nas ruas de Ouro Preto. Coberto de fitas roxas, que ondulam ao vento frio da tarde, o ataúde sombrio e prateado, com seus fusos, nigelas, gregas e colchetes, sobre a ladeira de pedras, entre as portas fechadas, balcões, telhados velhos. Abrem o cortejo duas filas compridas, homens à direita (eu entre eles), mulheres do outro lado, algumas com açucenas, outras com rosas, dalias, sempre-vivas. Mais para trás, as filas continuam com mulheres. Precedendo o caixão, não sei que irmandade: opas vermelhas e altos brandões; escoltando-o, dois casais de crianças, com buquês e coroas: cravos, lírios, flâmulas. Um padre calvo, a face enrugada, ladeado por três acólitos jovens, com tunicelas escarlates e alvas casulas rendadas, um deles agitando o turíbulo, reza. No grupo que encerra o cortejo, vamos lado a lado eu e a negra num vestido de algodão, com ondas verdes e azuis que se trespassam. Ela, com força, toma o braço de um homem, os dois se olham de face. Terminará afinal minha caçada, minha busca de meses, poderei voltar a Pernambuco. Guardo essas feições há tanto procuradas e que, de procuradas, haviam adquirido uma existência falsa,

nascida dos retratos. Não chegaria a descobri-las sozinho. Dobram sinos. Grandes pavões negros voam sobre o enterro. (LINS, 2004, p.120-121)

A cena é literalmente florida, floreada, mostrada como uma peça de retábulo, ou algo do tipo, é narrada descritivamente e detalha o ataúde, as filas do enterro e algumas indumentárias e objetos, as ruas de Ouro Preto, no entanto, espaço artístico cultural e histórico escolhido para ambiente efrástico, não se torna tema de descrição em momento algum. A frase nominal “o enterro nas ruas de Ouro Preto” instala a cena no espaço desejado pelo autor e segue-se a descrição do enterro, que muitas vezes se concentra nos pormenores florais que arrematam ou simplesmente adornam os objetos, tratados com a minúcia requisitada a quem descreve finos trabalhos de arte; assim é que do ataúde “sombrio e prateado” detém-se a enumerar “fusos”, “nigelas”, “gregas” e “colchetes”, das fileiras de pessoas detalha os arranjos que portam, “açucenas”, “dálías”, “rosas”, “sempre-vivas”, da irmandade da Igreja as “opas vermelhas”, os “altos brandões”, das crianças os “buquês” e “coroas”, destes os “cravos”, os “lírios” e as “flâmulas”, dos acólitos as “tunicelas escarlates” e as “alvas casulas rendadas”, da negra o vestido de algodão com “ondas verdes e azuis que se trespassam”.

Toda essa profusão de floreios e cores antecede o pequeno trecho propriamente narrativo, no sentido tradicional, em que a negra tomará o braço do homem a quem o matador deve executar, mas já o desfecho dessa ação traz as atenções novamente para o ato de olhar, pois o arremate da delação da negra é olhar face a face o seu ex-companheiro, gesto que não deixará dúvida de que ela levou a cabo o combinado e que aquele é o homem procurado.

Antes de fechar a moldura da cena com “sinos” e “grandes pavões negros” que sobrevoam o cortejo, a insistência na imagem icônica do pássaro a prefigurar *Avalovara* em *Nove, novena* é constante, o narrador ainda reflete consigo sobre o olhar, a imaginação e o falseamento subjetivo a que a mente submete as imagens vistas, ou ao falseamento de uma imagem roubada à realidade e capturada pela fotografia. A imagem “falsa”, nascida dos retratos, com a qual já não seria capaz de reconhecer sozinho a sua vítima se com ela deparasse.

A cidade e seu conjunto de obras artísticas ainda são descritos de forma muito sumária em outros momentos, mas de modo sempre narrativo, apenas lapsos como para lembrar ao leitor em meio à profusão de descrições de pormenores visuais das cenas que a ação continua a se passar nas cidades históricas opulentas em obras de arte escultóricas, pictóricas e arquitetônicas, obras nas quais a alusão acentua e frisa a passagem corrosiva do tempo:

Estrelas e luar clareiam a lâmina da faca. Ouço, no silêncio, estalarem as juntas da cidade e o avanço das ruínas sobre as paredes de duzentos anos, sobre as vigas e traves, sobre as cores dos santos e seus corpos, sobre os coros, talhas, dourações,

altares e molduras, sobre as janelas, os forros, as cadeiras, as camas, as gavetas, cruzes, oratórios, a ruína com seus cogumelos, seus bichos, as unhas amoladas, a língua corrosiva. (LINS, 2004, p.134)

Assim, em vez de descrever, como seria previsto, a suntuosidade e os detalhes das igrejas e sobrados barroco-rococó, o narrador, minucioso como temos mostrado nas descrições dos pormenores, resume-se ao comentário sobre sua antiguidade e seu precário estado de conservação, o “avanço das ruínas” sobre as fundações básicas dos edifícios, sobre partes que qualquer edifício possui e que, portanto, não é o que particulariza ou dá o estilo artístico dessas construções, “paredes”, “vigas”, “traves”; quando se volta para as esculturas e outros elementos propriamente de lavra artística, tais como “talhas”, “douraões”, “altares” e “molduras”, “cruzes” e “oratórios”, põe-nas no mesmo rol dos “forros”, das “cadeiras”, das “camas”, das “gavetas”, e se se torna um pouco mais minucioso na enumeração, de modo algum ressalta os detalhes artísticos destas peças de arte, nem os analisa, uma vez que se fixa na corrosão do tempo sobre elas e não sobre qualquer de seus belos detalhes. Mesmo na alusão às celebres estátuas de Aleijadinho, nas quais mestre Athayde trabalhou a sua característica pintura, frisa também apenas o avanço da “língua corrosiva” do tempo através de seus agentes, “cogumelos”, “bichos”, “unhas amoladas”, que desgastam indiferentemente até “as cores dos santos e seus corpos”.

A cidade de Tiradentes é o cenário da terceira tripartição posta como opção de desfecho das ações axiais do conto, nesta ocorre uma variação dentro da variação que temos demonstrado, as descrições contemplam melhor o conjunto artístico do cenário, embora permaneçam sem jamais se deter em imagens sem papel narrativo, a Igreja Matriz de Santo Antônio, o sobrado da prefeitura e o chafariz, são mostrados por dentro e por fora pelo narrador, enquanto cenário da ação e objeto de limpeza e reformas no patrimônio da cidade histórica.

Estou em Tiradentes, na Igreja Matriz, na prefeitura, na rua, no chafariz, de chapéu na cabeça. A igreja está cheia de escadas e andaimes, homens trabalham desvelando os acantos, as folhas, as folhagens, palmeiras e grinaldas escondidas sob a caiação. Trabalhadores conversam, a metros um do outro, a respeito de um padre que odiava a cidade e que chegou a aspergir as imagens com sal, para estragar as pinturas. Na ladeira em frente, sob os verdes ciprestes, crianças atiram pedras nos pássaros. Os funcionários deslizam nas silenciosas salas da prefeitura, cheia de leões pensativos decorando as paredes já sem brilho. Mesmo os soldados abrem e fecham as portas com cautela, somem nas sombras côncavas, sem arrogância. O delegado olha-me e concorda. Velhos sorrateiros perlongam com sapatos de feltro os corredores. O prefeito deposita a arrecadação no mealheiro de barro, peixe feroz e peludo, de cauda retorcida. Fechadas a maioria das casas, quase todos os cães sucumbiram de fome ou emigraram. Não se ouvem latidos nem cantos de galo. Eretas nas janelas, às quais não se debruçam, moças de cabelos ondulados aguardam a passagem da morte, com as suas pupilas de sonâmbulas. Há um homem encostado na parede; sem prestar-lhe atenção, um pássaro cinzento executa sinuoso voo e penetra num orifício

a três palmos de sua testa, no qual certamente fez o ninho; também o homem ignora o pássaro. Sentados num banco junto ao chafariz, diz-me a negra que toda quinta-feira, a pretexto de negócios, José Gervásio vem às quatro horas ver uma mulher, volta no trem das oito. Acontece, porém, sendo impossível fazer essa visita, mandar José Pascásio trazer algum dinheiro. Pergunto-lhe se nas noites de lua os namorados vêm sentar-se nestes bancos, em torno da carranca. Responde-me que Tiradentes é uma cidade onde nem mesmo existem namorados. Trava-me o braço e olha por cima do meu ombro: “vem aí o homem. Guarde a cara dele”. Passo-lhe o dinheiro, afago meu revólver. (LINS, 2004, p. 121-122)

Depois de situados em ordem, a matriz, a prefeitura, as ruas, o chafariz, vão também ser descritos narrativamente nessa ordem. O interior da igreja dá ação à uma reforma, provavelmente a de 1946, que aos poucos revela sob a caiação “acantos”, “folhas”, “folhagens”, “palmeiras” e “grinaldas” dos muitos adornos; das ruas os ciprestes, palco de crianças que atiram pedras em pássaros, do sobrado da prefeitura as salas “silenciosas” e cheias de “leões pensativos” que decoram paredes “já sem brilho”, e nas quais os funcionários deslizam, o “mealheiro de barro” em forma de “peixe feroz e peludo, de cauda retorcida” onde o prefeito deposita a arrecadação; novamente nas ruas, nas quais “não se ouve latidos nem cantos de galo”, o narrador torna ambígua a ideia de se há moças mesmo ou estátuas namoradeiras nas janelas, para acentuar o aspecto parado e imutável da cidade, reparemos que estas estão “eretas nas janelas, às quais não se debruçam” como as namoradeiras e “aguardam a passagem da morte” e não a dos rapazes pretendentes; as pupilas, quer sejam das peças artesanais quer sejam de moças, são as mesmas das estátuas de Aleijadinho, de “sonâmbulas”; do célebre chafariz o narrador cita apenas as “carrancas”, de modo nada descritivo, ao perguntar dos namorados de Tiradentes, se sentam naqueles bancos em torno do chafariz, indagação a que a resposta da negra corrobora a ambiguidade das estátuas que são gente de carne e osso que agem como estátuas: “em Tiradentes nem sequer há namorados”. Do mesmo modo o homem escorado a um muro, figurante “imóvel” posto na cena tal como analisa Uspenski sobre a representação das personagens secundárias, escorado tão ornamentalmente quanto qualquer arabesco, a ponto de ficar completamente inerte ao voo sinuoso do pássaro que se aproxima e entra num buraco há apenas três palmos de sua cabeça, ignorando-o completamente como ser vivo e até possível ameaça, notemos ainda que “também o homem ignora o pássaro”, novamente a cena se fecha com o movimento espiralado do voo sinuoso de um pássaro que se dirige a um ponto fixo central, como na estrutura de *Avalovara*, que se prefigura ainda de modo bem nítido na seguinte cena do matador com a negra: “seu sexo, coberto de pelo verde, espesso e brilhante como aço, agora está descoberto. Com o índice, risco lentamente uma espiral no seu ventre” (LINS, 2004, p.123). Mais tarde, no romance *Avalovara*, o ventre da personagem inominada será o centro

sobre o qual o pássaro que dá movimento aos quadros da narrativa, o Avalovara, traçará com seu voo a espiral que movimenta a narrativa pelos quadros.

4.3 “Retábulo de Santa Joana Carolina”



Figura 6: Pedro Nunes, Retábulo da Capela do Santíssimo, óleo sobre madeira, 430 cm x 350 cm, Igreja do Santuário do Milagre, Riner, 1530.

Como o título já sugere muito enfaticamente, aqui, o recurso ao imagético que gera a possibilidade da narração ser a descrição de uma peça visual que se desenvolve narrativamente é o fato de tratar-se da contemplação de um retábulo imaginado e criado apenas pela sua narração. Doze imagens figurando episódios da vida de Ana Carolina serão postos em movimento pelo comentário efrástico de personagens também envolvidos e

retratados no retábulo de palavras de Osman Lins. Nesta narrativa é interessante notarmos que o uso do verbo ora no presente ora no passado marca claramente no contexto da narrativa a oscilação entre o momento em que o narrador contempla a imagem no retábulo e o tempo em que o episódio figurado e agora comentado se deu, como podemos ver nos trechos que seguem:

⊕ Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. *Lá estou, negra e moça, sopesando-a* (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: “É gente ou é homem?”. Porque o marido, de quem não se sabe o nome exato, e que não tem um rosto definido, às vezes de barba, outras de cara lisa, ou de cabelo grande, ou curto – também os olhos mudavam de cor –, só vem em casa para fazer filhos ou surpresas, até encontrar sumiço nas asas de uma viagem. *Aquelas quatro crianças que nos olham*, perfiladas do outro lado da cama, guardando nos punhos fechados sobre o peito os seus destinos sem brilho, são as marcas daquelas passagens sem aviso, sem duração. (LINS, 2005, p.72-73, grifos nossos)

Essa característica temporal da narrativa soma-se às determinações espaciais, gerando o espaço-tempo imagético do conto, no trecho temos o relato da negra que acompanha a mãe de Joana Carolina em seus partos, o “lá estou” torna-se marca espaço-temporal que deixa explícito textualmente que a narração é feita a partir do relato dissociado no tempo e no espaço do que se relata através do comentário às imagens do retábulo, reforçando a informação dada pelo título de que ali se contemplará um retábulo com as imagens de episódios da vida da personagem, tratada literalmente como um santo, é uma hagiografia pictórica. A parteira se vê na imagem do “primeiro mistério”, que retrata o nascimento de Joana Carolina, quinta filha de Totônia. Também o trecho “aquelas quatro crianças que nos olham”, aponta para a imagem que está sendo contemplada pela narradora. Para indicar o relato da parteira, o autor utilizou o símbolo gráfico do círculo com a cruz no meio, ⊕.

Cabe aqui lembrarmos um outro recurso utilizado para o efeito de moldura e do visual neste conto, o trecho ornamental introdutório de cada mistério, que cria uma espécie de imagem astral estilizada que servirá de parte superior das molduras das imagens do retábulo. Limite ilustrado, como uma moldura ornamentada de gravuras que se associam ao tema da peça. Dessa forma, o primeiro mistério se inicia com o estabelecimento de um motivo visual dos astros celestes e de suas conjunturas, numa evocação à astrologia, aos signos do zodíaco e seus prenúncios, cada um dos doze mistérios será ornado com imagens referentes ao signo que rege o mês do episódio tratado no quadro do retábulo, o primeiro mistério mostrará o nascimento de “santa” Joana Carolina e já na ornamentação de sua moldura traz a figura simbólica da balança do signo de libra tratada ornamentalmente com o seguinte trecho introdutório:

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen no prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números. (LINS, 2005, p.72)

Tal ornamento introduz o signo de libra através da evocação do equilíbrio das esferas e corpos astrais. Esse recurso nos lembra também muito fortemente a estrutura visual dos livros de horas e dos calendários medievais, quando paralelas às imagens indicativas das atividades de cada mês estampavam-se imagens referentes aos deuses, aos planetas e aos santos que o regiam. Numa mistura de mitologia pagã, astrologia e catolicismo romano.



Figura7: Irmãos Limbourg, Outubro, 1412-1416, 21X29 cm,
in: *As riquíssimas horas do duque de Berry.*

Como podemos ver na iluminura dos irmãos Limbourg referente ao mês de outubro para o livro de horas do Duque de Berry, o ornamento não é posto exatamente nas bordas da moldura, mas na parte de cima, uma espécie de frontispício em forma de arco romano que adorna a parte superior da figura referente ao mês, onde aparecem dias do mês, as fases da lua, estrelas, o carro do sol e os signos de libra e escorpião. Como podemos notar, a estrutura

imagética da iluminura é quase mimetizada pela imagem da organização textual dos mistérios do Retábulo de Lins.

Como variação desse recurso visual, no segundo mistério, regido pelo signo de escorpião, não é na moldura inicial que a imagem do signo está, mas dentro da imagem do próprio episódio milagroso da vida de Joana menina:

□ É em dezembro quando, mudava – e ainda mude talvez – a diretoria da Irmandade das Almas. Joana, que completou onze anos no mês anterior, olha para mim com as mãos espalmadas, nada sabendo explicar sobre o porquê do seu ato e espantada com as nossas opas verdes. *Ao fundo*, algumas cruces e um pé de eucalipto. *À esquerda do grupo*, o filho pela mão, dona Totônia, entre humilde e colérica, tem o pé erguido sobre os escorpiões que achei entre as moedas. *Um pouco à direita*, com a portinhola aberta, a Caixa das Almas, pequena construção igual a tantas outras dispersas na cidade, para receber esmolas dos passantes e transformada quase em santuário, pois algumas pessoas aí acendem velas, rezam por seus mortos; e que eu, como segundo tesoureiro, com um pequeno cofre, muitas chaves na mão e guarda-sol aberto por causa do calor, percorri pela primeira vez nesta sexta-feira. *No chão*, grandes como lagostas e ainda menores que os vinténs de cobre, os mesmos escorpiões a serem esmagados por dona Totônia, um dos quais passeia pelo braço nu de nosso presidente. (LINS, 2005, p.74-75, grifos nossos)

Novamente podemos perceber o modo explícito como a narração reitera a questão do comentário a uma imagem estática como técnica narrativa, o mostrar a cena. Diversos pontos da narração indicam detalhes do quadro a serem observados, pormenores, nitidamente visuais, “ao fundo”, “à esquerda do grupo”, “um pouco à direita”, “no chão”, o narrador vai guiando os olhos do espectador para os pormenores do quadro do retábulo sobre o qual tece seu relato.

Interessante notarmos que também aqui a imagem narrada traz uma característica de codificação simbólica das obras medievais, que entre outras coisas, aumentava desproporcionalmente o que queria destacar por ser de maior importância para a mensagem do conjunto da imagem, veja-se o destaque que a narrativa dá para a representação desproporcional dos escorpiões: “grandes como lagostas e ainda menores que os vinténs de cobre.”

Outro ponto de explicitação da narrativa efrástica está no sétimo mistério, episódio que tem como narradora uma das filhas de Joana Carolina:

Maria do Carmo, Carminha, irmã querida, minha companhia verdadeira, porque mulher, morrera naquela doença cujo nome não sabemos. Nela é que mamãe está aplicando o clister, com a bexiga de boi na extremidade do canudo de carrapateira. Assemelha-se, minha irmãzinha, a um grotesco soprador de vidro. Sou eu e de tranças. Nô, Álvaro e Téó não aparecem, mas estavam aí, amontoados conosco nessa peça, todos queimando de febre. (LINS, 2005, p. 92)

No trecho, podemos perceber que o relato de Carminha sobre a imagem contemplada no retábulo indica os limites de sua moldura no próprio fato de que a narradora cita elementos de fora desta mesma emolduração, que não entraram no enquadramento da imagem, os três irmãos que estavam no acontecimento vivenciado, mas que a cena, os limites da imagem comentada recortaram. O trecho explicita metalinguisticamente a moldura, a borda, o espaço limitado do que foi escolhido para ser posto em cena no episódio do retábulo, mas indica, refere-se diretamente ao ato dessa escolha, revelando o próprio artifício cênico.

Esse exercício narrativo de que se vale o autor lembra o comentário de Daniel Arrasse sobre as transgressões aos limites do bordo da moldura que se deram na passagem do Renascimento para o Maneirismo, quando os pintores passaram a inserir elementos para além dos limites das molduras, gerando *trompe-l'oeils* e interações dos elementos de dentro com os de fora, muitas vezes até simulando colunas e ornamentos arquitetônicos na verdade apenas pintados nas paredes. Para Arrasse:

Para que possamos invocar uma “transgressão” da moldura, é preciso em primeiro lugar que esta tenha sido pensada como tal pelo autor (e pelos receptores) da representação, que ela tenha sido definida e praticada como uma duplicação material do bordo que vem delimitar e fixar o lugar da representação e fundar ao mesmo tempo a autonomia desse lugar relativamente ao espaço que o circunda. (ARRASSE, 2015, p.62-64)

Esse efeito de emolduramento e depois de transgressão à moldura e ao bordo estabelecido para a imagem é transposto para a narrativa verbal de Lins de forma interessante nesse mistério do retábulo. A moldura é estabelecida pelos ornamentos da introdução do mistério, imagens referentes ao signo de áries, associadas ao ato de escrever pela alusão à lã da figura do carneiro e seu uso para fiar e tecer. Essa introdução ornamental em si já reflete e espelha o jogo entre a imagem do carneiro e a tessitura verbal representada pelo tecido de lã. A introdução ornamental é uma alegoria que espelha o jogo de criação textual baseado nos efeitos visuais da moldura e de sua transgressão que se dará na escritura do capítulo-mistério:

Os que fiam-se unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ linhagem dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das LÃ LINHO CASULO ALGODÃO LÃ invenções destinadas a estender os fios e cruzá-los, o algodão, TECEDORA URDIDURA TEAR LÃ a seda, era como se ainda estivessem dispersos no limbo, nas trevas do informe, é o apelo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos LÃ TRAMA CROCHÊ DESENHO LÃ iluminados pelo espírito do homem. Não é por sermos úteis que o burel ou linho representam uma vitória TAPEÇARIA BASTIDOR ROCA LÃ do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme e rigoroso enlace da LÃ COSER AGULHA CAPUCHO LÃ urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina, floresce o ornamento: no crochê, no tapete, no brocado. LÃ TRAMA CASULO CAPUCHO LÃ Então, é como se por uma espécie de alquimia,

de álgebra, de mágica, algodoads e carneiros, casulos, campos de linho novamente surgissem, com uma vida menos rebelde, porém mais perdurável. (LINS, 2005, p.88-89)

Note-se ainda a intromissão abrupta de palavras substantivas sem conectivos e em maiúsculas a estabelecer imagens no meio da narrativa. É depois de introduzido o capítulo com esses motivos ornamentais que o relato de Carminha começa, narrando o surto de varíola por que ela e seus familiares passaram, os ornamentos referentes a Áries e ao ato de tecer estabelecem a moldura ornamental do episódio, mas o relato de Carminha transgride o recorte estabelecido para a cena ao citar os irmãos que não apareceram na “peça”, deixando explícitos a ficção e o jogo narrativo através do qual se transpõe para a escritura de Lins os efeitos imagéticos da moldura e de suas transgressões, oriundos da pintura.

No que se refere ao apelo visual no Retábulo, queremos destacar ainda alguns pontos que julgamos importantes para a nossa argumentação. No tema dos arabescos da moldura do quinto mistério, referente ao mês de janeiro e ao signo de peixes, tematiza a água, comparada a um bicho indefinível que tudo sorve, destaquemos a insistência com a concomitância de visão e cegueira dos olhos: “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, 2004, p.80)

Outro detalhe sugestivo e reiterado é que, como no conto barroco, o motivo visual da espiral que se movimenta para um ponto central e que mais tarde será a base de movimentação da estrutura narrativa de *Avalovara* é novamente prenunciado, pois há quase sempre um pássaro que sobrevoa as imagens de Osman Lins, gira e pousa em um ponto fixo, um elemento dinâmico em meio à estaticidade da cena, a espiral de *Avalovara* se anuncia sempre, como no velório de Jerônimo José, em pleno carnaval, quadro narrado pela mãe de Joana:

Pela janela, mascarados contemplam o morto no caixão, uma das máscaras com o banjo sobre o peito; o cavalo repousa, é todo veias, tem olhos roxos, patas sangrentas; dois dos visitantes de cada lado, dois anjos, dois castiçais, estou com um braço pendido, outro estendido, a mão pousada na frente de Jerônimo; sobrevoa-nos um dos pássaros que ele domesticou e que, havendo fugido, voltará pela janela ao entardecer e pousará em silêncio sobre as chinelas de Joana. (LINS, 2004, p.84)

Outro ponto em que a narrativa corrobora a insistência e a importância do visual é no gesto de Joana Carolina ao olhar para trás e despedir-se do engenho onde trabalhara lecionando arduamente sob condições insalubres, é o gesto de mão tantas vezes usado para apagar as lições dadas no quadro negro que Joana usa para simbolicamente eliminar de seus dias futuros todas as agruras ali vividas:

Nos limites do Engenho Serra Grande, num cabeço, ela se voltou. Abrangíamos dali, canaviais e casas, o bueiro de engenho, a roda-d'água, gente, burros, bodes, galinhas e cavalos, um pedaço da estrada tantas vezes refeita. Ouço-a dizer: “sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno. Sete anos, sete meses e sete dias. 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. (LINS, 2004, p.94)

A introdução do nono mistério reinsere no discurso uma fé na palavra apesar de suas flutuações de sentido, em uma entrevista Osman Lins chama atenção para o fato de que apesar de toda a complicação e às negações sobre o poder de representação das palavras, os homens continuam bem ou mal buscando se entender através dela, e ela continua cumprindo sua função, mas notemos também que essa função não é a de representar as coisas em si, mas seu espírito, em Osman Lins a palavra é uma matéria opaca e sólida que carrega, cada uma delas, a tentativa de expressão de uma iluminação sobre as coisas, um espírito, um “sopro na argila”. Assim, esse discurso narrativo dissocia a palavra uma vez criada e com sua ideia inicial do sentido e do referente, e das flutuações de sentido que sofre, é a palavra sutil em estado bruto que o trecho evoca, o processo de reconhecer a palavra em si, como nasce e para o que nasce, ou seja, como tentativa de captação e de sublimação sobre o espírito vivo do referente a que nasceu para se reportar.

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeado o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente enquanto não nomeada: então, investe-se da palavra que a ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente estabilidade. Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo. Assim, gêmea inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece, é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutuação que a circunda e salvando o expresso das transformações que acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto de um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, o nome que os designou (Byblos, Carthago, Suméria), a palavra, sendo o espírito do que – ainda que só imaginariamente – existe, permanece ainda, por incorruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la. (LINS, 2004, p.98)

No nono mistério, capítulo que tem o enredo tipicamente nordestino do casal que foge a contragosto do pai rico e poderoso da moça, a escritura cria nitidamente uma imagem ao modo rústico e acentuadamente estilizado de xilogravura nordestina das obras de cordel:

Nós dois de braços dados, as caras entrançadas, parecemos olhar, ao mesmo tempo um para o outro e os dois para a frente. Às nossas costas, de flanco, os pescoços cruzados, uma cauda para a esquerda e outra para a direita, brancas largas, arrastando no chão feito vestido de noiva, nossos dois cavalos, brilhando sobre nós duas estrelas, grandes e rubras. ▲ Uma sobre a cabeça de Miguel: parece uma rosa.

○ Outra sobre a cabeça de Cristina: parece uma romã. Somos os amantes, os fugitivos, os perseguidos, os encontrados, os salvos. (LINS, 2004, p.99)

Chegando a uma cidade desabitada, os jovens adentram a igreja abandonada e lá realizam simbolicamente sua cerimônia de casamento, ato depois do qual irão prosseguir sua fuga até chegar ao engenho onde Joana Carolina mora; lá Joana os acolherá e os protegerá dos homens do pai da moça. No episódio do casamento simbólico, ressaltamos a força e o apelo aos gestos e ao visual mesmo quando se trata não exatamente do que os olhos carnais veem, mas também das imagens mentais e imaginativas das personagens, tão “visíveis e reais” para eles quanto qualquer outro objeto material: “cada um fez o gesto de pôr, no dedo do outro, um anel. Saímos pelas estradas, à doida, na mão esquerda nossas alianças, visíveis e reais como o amor que nos guiava, ou nos desnor-teava” (LINS, 2004, p. 103).

4.4 “Pastoral”

O enredo que propicia o exercício narrativo no conto “Pastoral” é a história do espinhoso percurso da tomada de consciência de si de um garoto sensível num ambiente campesino, rude e brutalizado, passando pela misoginia de seus parentes, patente no ódio que sentem pela mãe fugitiva e adúltera do garoto e que resvala nele por sua semelhança física com ela.

Vivendo num ambiente opressor e rodeado apenas de homens, o menino Baltasar perde-se embebido na curiosidade e atração pelos segredos e feitiços femininos, morrendo pisoteado por um cavalo no afã de impedir que sua égua Canária seja “coberta” pelo garanhão arranjado pelos familiares para este fim. É o próprio garoto morto quem conta a história, sempre de uma perspectiva absolutamente imagética, como se estivesse a comentar ecfrasticamente sucessivos quadros com motivos pastorais que vão formando a história da narrativa.

Meu corpo fino, tecido em cipós, mas de aparência rija, torna-se frágil, peça de barro, que vai fazer-se em pedaços nos cascos do cavalo. Os oito homens, por surpresa e por medo, se guardam de intervir. Seus rostos, menos que pesar, exprimem ira e incredulidade. Canária se afastou, cabeça alta e orelhas espetadas. Para mim, este breve instante é um relâmpago no corpo. Cheguei ainda a lançar minha pedra, sem alvo certo, a esmo. Os dentes do cavalo, as patas galopantes se abatem sobre mim como um feixe de raios, e as crinas brancas – nuvem – chamejam sob o sol. (LINS, 1994, p.149-150)

O caráter de comentário ecfrástico para além da descrição usual fica exposto da mesma forma que no Retábulo, mesmo que sem os cortes marcados pelas ornamentações e

sem a quebra em capítulos, cada cena de pastoral é nitidamente emoldurada e separada da outra por elementos específicos no comentário do narrador-personagem Bartolomeu.

Na primeira imagem que se desenvolverá em narrativa, temos o velório do padrinho de Bartolomeu, evento que propicia uma de suas raras idas à cidade de Goiana, onde pode contemplar deslumbrado as mulheres, objetos de sedução que exercem no jovem temporão uma perigosa e proibida atração devido a misoginia de sua família. O olhar atento do narrador sonda e desenvolve toda a peça imagética, mas é nelas que se detém por mais tempo, é para elas que queria ter “seis olhos”:

Sem aqueles óculos de vidro grosso, meu padrinho, morto, parece outro homem. É outro homem. Olhava-me por trás das lentes, dizendo coisas sobre minha mãe, quando me deu Canária de presente. O sermão exalava afronta e crueldade, saía devagar pelo nariz, seu andar também não era rápido, mas cauteloso e miúdo, andar de cágado. Sendo caso de morte, e eu afilhado, meu pai não viu outro jeito, senão trazer-me à cidade. Ali está, sentado, a boca aberta, ouvindo os numerosos sinos de Goiana, dobrando pelo compadre. Quando se distrai, fica de boca aberta; os olhos não repousam, sondam tudo com desconfiança. Estou ouvindo sua voz soante, embora esteja calado. Todas as horas da vida, sem cessar, escuto sua voz. Não é para ele, nem para meu padrinho, é para as seis mulheres de Goiana, estranhos bichos não existentes no sítio (duas sentadas no banco, o rosto sobre as mãos, a terceira de pé, ao sol, prendendo os cabelos, outra de olhos no espaço, reclinada no sofá, sozinha, braços estendidos no espaldar, e duas desfolhando cravos sobre o morto), é para estas que eu desejaria ter seis olhos. (LINS, 2005, p.137)

A passagem ao parágrafo seguinte, iniciando com um “aqui, ninguém me vê”, muda abruptamente o cenário do velório em Goiana para uma cena isolada no sítio, onde o menino se deleita na companhia de sua égua Canária, no clima ameno e em contato com as sombras e os ventos do campo, onde se esquece das horas e a noite se faz:

Aqui, ninguém me vê. Canária entrega-se, mansa, a todos os agrados. Tento morder, de olhos fechados, o fuso que ela tem na testa. Pensando no perfume das moças, afogo-me em seu cheiro de égua nova, ainda quente de sol. A claridade enreda-se nos troncos, o prazer vem subindo pelas pernas. Meu corpo aumenta, prolonga-se nos flancos brilhantes e dourados, na curva do espinhaço, na cabeça erguida. Nesta baixada, o sol desaparece antes. A luz esponjosa reflete-se nas nuvens, infiltra-se nos ramos das velhas laranjeiras sob as quais eu e a poldra estamos escondidos. Começou a noite e as primeiras estrelas logo poderão ser vistas entre as folhas. Por isto, e também por causa dos cabelos compridos, tapando-me as orelhas (passam-se meses, sem que ninguém se lembre de cortá-los), não posso ver meu perfil. Joaquim, bem longe, abate uma árvore: chegam aos meus joelhos, amortecidos, os golpes de machado. Mais um dia, mais um dia para amadurecer Canária e conduzi-la ao cavalo que está de pé em algum pasto, cavalo de cactos, crinas de agave, rabo de carrapichos. (LINS, 2005, p.138)

Notemos como o próprio comentador-narrador se aparta da cena narrada e deixa nítida a éfrase do trecho, Baltasar, que é a personagem da cena junto com canária na paisagem campestre relata não poder ver o seu próprio perfil na cena observada, por conta da noite já

próxima e por conta de seus longos cabelos; em termos de visualidade, é ainda notório o modo como o cavalo que um dia virá a cobrir sua égua canária, esse o verdadeiro terror de Bartolomeu, é descrito, é na verdade composto visualmente por Bartolomeu com a mesma matéria da flora do sítio, com plantas espinhosas que remetem a dor do futuro defloramento da égua, numa jogada arcimboldesca: “cavalo de cactos, crinas de agave, rabo de carrapichos.”



Figura 8: Arcimboldo, Inverno, 1573, óleo sobre tela, 76x64 cm, Museu Nacional do Louvre, Paris, França.

O recurso à éfrase que faz do texto de Pastoral uma sucessão de imagens decorre, portanto, de duas fontes principais, a primeira é a percepção de que se tratam de quadros com cenas pastorais, indicada no título e nos aspectos da emolduração que a narração vem delineando, e a segunda é o jogo narrativo ficcional que permite ao autor colocar a voz narrativa em uma personagem morta, duplamente fora das cenas visuais que narra e das quais faz parte, porque fora da realidade dos vivos; portanto, tendo facultada uma visão de fora, como se assistisse a cenas de sua passagem efêmera pelo mundo enquanto as plasma em narrativa. Ambos os estratagemas permitem que as cenas sejam vistas e comentadas a partir do campo visual e conceitual muito privilegiado do narrador que esteve na cena vista e a contempla agora externamente, tal como no Retábulo nesse caso, e pode se dar ares de onisciência e onivisualização sobre o narrado, mas o que ressaltamos aqui também é a

predominância do imagético, de onde todas as possibilidades narrativas se originam no caso de Pastoral.

Há na ficção de Osman Lins dois narradores defuntos: Abel, em *Avalovara*, e Baltasar, em “Pastoral”. Inevitável recordarmos Brás Cubas, embora em um contraponto ao facundo morto de Machado de Assis, se a “pena da galhofa” das *Memórias Póstumas* emprestam à narrativa uma zombeteira ironia e um “incomensurável desdém” pela vida a despeito de registrá-la com a “tinta da melancolia”; uma gravidade quase solene entrecruza todo o relato de Abel e de Baltasar. São narrativas austeras, do início ao cabo, nas quais o narrador personagem defunto tece o enredo da própria morte num tom grave e um tanto soturno. As imagens tecidas são belas e tratam de paisagens amenas, mas o enredo se faz trágico, tal como anuncia a frase da lápide com a qual se deparam pastores e ninfas no conhecido quadro pastoral de Nicolas Poussin (1594-1665), *ET IN ARCADIA EGO*, “também na Arcádia estou”, o motivo pastoral traz aqui um fator trágico da morte de Baltasar, para além do benfazejo clima campestre de uma peça de arte pastoral.



Figura 9: Nicolas Poussin, Os pastores na Arcádia, óleo sobre tela, 185 x 121 cm, 1637, Museu do Louvre, Paris, França

Quanto aos narradores defuntos de Lins, Abel é o amante flagrado e assassinado por Olavo Hayano, militar traído e figuração alegórica da opressão dos anos de chumbo da

ditadura no Brasil. O ápice que este momento parece representar na narrativa dilui-se, de certa forma, de uma ponta à outra da espiral de *Avalovara*, amadurecendo paulatinamente na intrincada trama do livro. Olhando de um certo prisma, é quase como se *Avalovara* fosse o “delírio” de morte de Abel, que narra, além da busca de sentido para a sua existência de escritor, o seu próprio assassinato.

Osman Lins aciona o narrador defunto como elemento participante de todo um esforço para conferir à narrativa uma outra ordem de impulso imagético e auto-alusivo. *Nove, novena* é o início das experimentações e inovações narrativas às quais daria ênfase o autor na continuidade da construção de sua obra de ficção. Como temos procurado demonstrar, a partir do referido volume de contos, as narrativas osmanianas parecem situar-se deliberada e predominantemente na linha limite, na borda entre “enunciado” e “enunciação”, no sentido em que Ives Reuter emprega esses termos:

Todo fato linguístico pode ser analisado segundo duas perspectivas. Na primeira consideramo-lo como um enunciado, isto é, como um produto acabado, fechado sobre si mesmo. Na segunda perspectiva, nós o veremos como produto de uma enunciação, isto é, em suas relações com o ato de comunicação no centro do qual se inscreve. (REUTER, 2007, p.15)

Osman Lins não deixa o seu leitor esquecer em momento algum de que ali está se construindo uma narração, de que ali se faz um texto. Essa sinceridade de propósito faculta ao leitor a contemplação do “não-texto” das referidas obras. O leitor sabe onde se situa Osman Lins criando seu “narrador implicado”, onde se situa seu narrador implicado falando de sua narração e onde estão as personagens narradoras dentro desse processo todo. Nos dois casos citados, *Avalovara* e “Pastoral”, vai um pouco além e machadianamente faz a voz de seu narrador ser a de um morto, de uma consciência pós-morte que conta a história de sua própria vida já finada e do seu próprio fim enquanto vivente.

Os poucos homens que vieram ao meu enterro conversam fora, sem ânimo de entrar. Alguns apreensivos olham para o céu. A tarde está nublada, fria. Antes que anoiteça, vai chover. Talvez com remorso, talvez com alívio, pois nunca mais verá este seu filho, que em nada se parece com ele e que, todos os dias, fazia-o recordar a mulher que foi capaz de deixá-lo, meu pai contempla-me; os outros conservam a cabeça baixa. Da estrebaria vem o som do chocalho de Canária, ainda virgem de cavalo. Agora que estou nu e exposto, sem a permanente e soturna crispação com que me protegia, é que vejo o quanto era criança. (LINS, 1994, P.150)

Recurso narrativo extremamente complexo uma vez que põe em evidência o próprio jogo ficcional do texto e a imaginativa e ilimitada reflexão que uma narrativa nos faculta. O narrador defunto de Osman Lins vem de acréscimo no bojo de todo um jogo de revelação do

ficcional que é um dos temas principais não só da pastoral de Osman Lins, mas de toda uma tradição do gênero pastoral. Vejamos o seguinte trecho:

Jerônimo, esquecendo o talher ergueu as duas mãos e zune as acusações de costume contra mim. Seus olhos são azedos, sinto na língua quando me observa, gosto de limão. Eu e Balduino estamos de cabeça baixa, inclinados sobre os pratos azuis. As sombras dos que estão aos lados da mesa são maiores que as do pai e de Joaquim, sentados mais longe do candeeiro. A sombra das mãos de Jerônimo, nas telhas enegrecidas, onde às vezes correm, afoitos, timbus de barriga alva, é quase invisível. Ponho as mãos no meu ombro e beijo com pesar minha cabeça raspada. (LINS, 1994, p.140)

O narrador analisa o aspecto da peça visual onde contempla a si mesmo, menino, em meio ao jantar da família composta apenas de homens, seus irmãos, seus tios, seu pai. O último período do trecho, no entanto, é um desses momentos da obra de Osman Lins em que o desvendamento da própria ficção dentro da ficção da narrativa explode em toda a sua magnitude, quando a entidade narradora age sobre a peça que descreve, num gesto de carinho e afago a si próprio dentro da cena narrada.

Analisado com cuidado, o trecho é bastante representativo da escritura de Osman Lins no que concerne à revelação do texto e do não-texto, do jogo entre enunciado e enunciação, o que começa movendo-se na narrativa logo cai na imobilidade de uma cena enquadrada, emoldurada, que deixa o narrador, embora homodiegético, contemplá-la de fora, dissociadamente, como uma pura imagem; a voz que narrava a ação passa a narrar uma espécie de quadro estático.

O narrador é uma entidade que tece seu relato não somente ao mesmo tempo de dentro e de fora da cena, mas de fora também do mundo dos vivos como o conhecemos. Como se pode perceber, Osman Lins supõe uma espécie de leitor atento às mais diversas camadas de significação contidas em sua ficção imagética e auto-alusiva, uma vez que absolutamente tudo nessa narrativa é ambíguo e procura situar o leitor ao mesmo tempo dentro e fora do texto, dentro e fora da narrativa, da moldura e do recorte escolhido pra cena, dentro e fora das possibilidades das leis naturais do mundo “real”, configurando não só um jogo entre realidade e ficção, mas também um jogo dos intertextos da Literatura enquanto linguagem autônoma, alimentada depois de certo ponto de si mesma, desprendida do referente real elanando possibilidades imaginativas. Notemos a consciência e a revelação ambígua da personagem narradora de que ela na verdade é feita de cipós, fios que se trançam, em diversos momentos da narrativa: “Por trás de Balduino, miro meu pescoço, a nuca sem brilho, nunca entendi por que sou feito de cipós trançados. Quantos anos terei?” (LINS, 1994, p.139)

A afirmação de que é feito de cipós trançados flagra a personagem em diversos planos. Pode-se lê-la como força de expressão, como metáfora do intenso contato do menino com o seu lugar, com o campo, ele é parte daquele mundo, é cipó como aqueles cipós. Pode-se lê-la como autoconsciência de sua ficcionalidade e natureza imagética, as tintas e tramas das letras e palavras o tecem naquele mundo agrícola e áspero, o que já é um plano bem metaficcional e autorreflexivo da narrativa, e pode-se ainda transportar essa percepção da personagem como referindo-se à literatura enquanto linguagem autônoma, que se alimenta da tradição literária bem mais que de referentes externos a ela. A indagação, “quantos anos terei?”, reveste-se, então, de uma pluralidade de possibilidades interpretativas; pode-se lê-la no âmbito da narrativa de “Pastoral”, pois na história a idade exata do menino é uma incógnita para ele e para os parentes, mas também se transporta ao próprio mundo de símbolos e características do gênero pastoral. Do modo de criar cenários e personagens autorreflexivos que define este gênero de narrativas desde seus primórdios.

A cena é novamente estática e é regida por leis de perspectiva puramente visual, o narrador se vê de costas, por trás da figura de seu irmão Balduino, e se vê então fictício, revelado enquanto ficção, trama de cipós, viveu na narrativa, nela morreu e a ela se reporta agora com uma indagadora consciência de sua natureza puramente literária, imagética, imortal enquanto continuação, continuadora e transformadora da tradição do gênero pastoral.

É como se Baltasar refletisse de dentro da linguagem literária enquanto forma autônoma e instigasse o leitor a observar a origem histórico-literária de si mesmo enquanto arquétipo transformado em ficção e pertencente a um determinado gênero de escritura, inserido em um cenário literário também arquetípico desse gênero de composição poética. Os “cipós” de que é feito estão sendo trançados ao longo da história do gênero desde épocas remotas até chegar ao arranjo que Osman Lins o dá em seu conto “Pastoral”. Vejamos um trecho de Northrop Frye sobre o gênero pastoral que nos servirá de apoio a esta observação:

Pensamos em primeiro lugar na evolução da pastoral a partir de Teócrito, quando a elegia pastoral apareceu pela primeira vez como uma adaptação literária do ritual do lamento de Adônis, passando, por intermédio de Teócrito, a Vergílio, e de toda a tradição pastoral de *The Shepherdes Calender* (O calendário do Pastor) e depois ao próprio Lycidas. Pensamos em seguida no intrincado simbolismo pastoral da bíblia, da igreja cristã, de Abel e do Salmo XXIII e de Cristo, o Bom Pastor, das implicações eclesiásticas de “pastor” e “rebanho”, e do liame entre as tradições clássicas e cristãs na écloga “messiânica” de Vergílio. Continuando pensemos nas extensões do simbolismo pastoral, na Arcádia de Sidney, na *Faerie Queene*, nas comédias florestais de Shakespeare e similares; depois no desenvolvimento posterior da elegia pastoral em Shelley, Arnold, Whitman e Dylan Thomas; também, talvez, nas convenções pastorais da pintura e da música. Podemos obter, em suma, toda uma educação liberal tomando simplesmente um poema convencional e seguindo seus arquétipos, tais como se estendem por todo o resto da literatura. (FRYE, 1973, p. 102)

Obviamente Osman Lins constrói seu texto ciente de todo esse tipo de processo histórico de desenvolvimento do gênero como autorreflexivo, obviamente faz disso um tema relevante e um dos fios condutores centrais da narrativa, embora opte por deixá-lo imiscuir-se subrepticamente na trama fictícia como sugestão, porque quer escrever literatura de ficção e não um ensaio crítico sobre o gênero pastoral; e obviamente isso tem uma intencionalidade fundamental em sua obra, em termos específicos de efeitos possíveis na expansão de consciência leitora por parte de seu público. “Um livro que temos em mão representa o patrimônio de uma civilização inteira, é um a herança inestimável.” (LINS, 1979, p.135)

Também Wolfgang Iser reflete sobre a pastoral enquanto gênero autorreflexivo, apontando uma de suas variáveis históricas, a bucólica renascentista, como precursora da autoindicação ficcional moderna explícita em narrativas. O autor explica que, se já desde Teócrito a pastoral nasce sob o signo do artifício literário ao imitar os desafios de cantos dos pastores, valorizando a artificialidade da criação literária como forma de jogo e competição, e se Vergílio, em suas *Éclogas* tematizará essa mesma artificialidade herdada de Teócrito ao “criar a Arcádia como o reino da poesia” (ISER, 2013, p.63), é nas bucólicas renascentistas que um germen moderno de extrapolação e rompimento de gêneros literários se faz, e justamente se faz a partir do processo típico do gênero pastoral de autorreflexão enquanto linguagem literária, enquanto exploração interna de significação dos elementos reais que serviram de referência ao texto. Essa extrapolação tem inclusive o seu movimento de retorno citado por Iser, no âmbito social, contexto das realidades aceitas corriqueiramente, a bucólica lança posteriormente ao ato de leitura, as perplexidades causadas por um mergulho conceitual e formal desse tipo.

A bucólica da Renascença é um fenômeno extraordinário. Os pastores – originalmente confinados ao gênero baixo da écloga – penetram em quase todos os gêneros literários da Renascença e rompem o sistema de gêneros ali, onde, através do romance pastoril, emerge um novo gênero em que a superação de limites estabelecidos é propriamente tematizada. Se os gêneros da Renascença ainda se subordinam às camadas da pirâmide social, a superação dessas correspondências reveste a poesia pastoril de um caráter de desterritorialização. A bucólica se revela como sistema que transcende gêneros. (ISER, 2013, p.59)

O uso do narrador defunto como consciência mediadora entre a percepção associada aos fatos da vida e uma percepção pós-morte da vida e de seus fatos é usado em pastoral dentro de um contexto já por si autoalusivo, o contexto histórico da narrativa e da poesia pastoral enquanto gênero literário. Se no gênero pastoral a literatura tem através dos tempos refletido sobre o próprio fazer literário, o narrador defunto que em sua pastoral insere Osman

Lins registra de uma forma radical o uso do jogo sempre infinito de possibilidades da matéria ficcional, jogo esse que interessou sobremaneira a Osman Lins como método de sondagem das possibilidades artísticas e da própria existência humana e que também no referido conto serve de ponte entre a criação pastoral pictórica e a criação pastoral verbal, dando a ver quadros bucólicos traçados por palavras que narram imagens e dialogando com imagens que se tornam narrativas.

4.5 *Avalovara*

O romance, digo, fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir, a tal ponto que talvez se afirme: ele não conta uma história, é a história que o conta” (LINS, 2005, p.46).

Tal como no “Retábulo”, os oito capítulos temas de *Avalovara* formam um políptico, no entanto, distribuídos no limite da moldura quadrada do texto, os oito temas estão fragmentados e distribuídos em 25 quadros menores. Nesse caso as imagens que se constroem em cada tema são também fragmentadas e o retorno de suas écfrases obedece à leitura circular e cíclica orientada pelo movimento da espiral que o autor faz girar sobre a moldura maior e conseqüentemente sobre as menores.



Figura 10: Osman Lins, A espiral e o quadrado (Espiral traçada sobre o o quadrado Sator, modelo geométrico de construção e leitura de *Avalovara*), (LINS, 2005, p.17)

São muitos os quadros que a narração ecfástica faz desfilarem aos olhos do leitor, duas imagens principais, no entanto, são fixas e se fazem presentes quase o tempo todo

durante a leitura do texto, uma vez que tudo que se conta nos oito temas, converge, com o giro da espiral, para elas. A primeira é a imagem do próprio esquema geométrico do quadrado e da espiral, que precisa estar inteiramente fixa na consciência do leitor, por isso mesmo é já a imagem esquemática que abre o livro, antes de qualquer texto; a segunda é a cena que se inicia no quarto onde o casal de amantes, Abel e ‘☉’, serão assassinados por Holavo Ahyano. Cena que se se inicia simplesmente num quarto de hotel, insere-se gradativamente em um tapete com motivos paradisíacos que ornamenta o centro do quarto e sobre o qual tudo se dará, mas que pela faculdade narrativa e onírica de Abel e ‘☉’, reconstrutores e fictores dos acontecimentos postos em texto, tomará vida e forma, tornando-se o cenário paradisíaco e o palco ecfástico no qual se dará a ação no tema central **N** da narrativa.

A cena principal de *Avalovara*, o encontro amoroso do casal e a morte de ambos pela arma do marido traído, tem, portanto, como cenário real um quarto e como cenário onírico o paraíso tecido em um tapete que neste quarto se encontra e sobre o qual o casal está. O relato se espalha de certa forma por todos os temas e está diretamente narrado no tema **E**, “‘☉’ e Abel: ante o paraíso” e culmina no tema **N**, “‘☉’ e Abel: o paraíso”. Espaço narrativo ecfástico, o tapete é uma tessitura, uma peça de mobília artística com cenas paradisíacas que são descritas e virarão cenário, e do qual Abel acentua muito a descrição dos adornos que compõem as cinco faixas ornamentais de moldura que enquadram a cena paradisíaca do centro:

Enquadra o tapete, prolongado, nas bordas menos largas, por duas franjas pálidas, fina moldura sanguínea, cercando duas sequências florais, ambas com predomínio do azul, mas baseadas em distintos modelos. Segue-se uma barra bem mais larga, também florida e onde as flores, ligadas entre si por uma caligrafia de folhas, salientam-se, douradas e índigo, sobre fundo vermelho, evidentemente estilizadas e repetindo-se, rítmicas, com variações quase imperceptíveis. Repetem-se, então, as duas sequências das bordas, agora na ordem inversa. Esta quántupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à ideia de Mal – nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte – e sem que esta recusa (como saber, com segurança, se desconhecimento ou recusa?) redunde na invenção de um mundo sem força de verdade. (LINS, 2005, p.329-330)

A narrativa aqui, por sua vez, não parte da descrição de cenas estáticas, a descrição do tapete serve para ambientar a ação das personagens que em sua ficção se movimentarão, as ações são ações, embora oníricas ou delirantes, e não descrições de quadros estáticos, e até mesmo a fauna e a flora tecida no tapete movimentam-se e agem na ação da narrativa em questão, ou seja, o espaço ecfástico aqui se torna também personagem.

O relato onírico que se dá neste tema, fato que não escapa à consciência do narrador, que até mesmo indaga-se barroca e graciosamente se não estamos todos sonhando sobre a terra, lembra a *Hypnerotomaquia Polifilli*²⁴ (1499), ambos os textos tendo fortes ligações com o uso de imagens alegóricas e sendo, inclusive, entre outras coisas, relatos de uma busca amorosa através da qual se obtém também um certo conhecimento sobre coisas ocultas e inconscientes no mundo e na mente do protagonista. A narrativa, atribuída a Francesco Collona, se inicia com a seguinte inscrição: “a batalha do amor em sonho de polífilo, onde se mostra que todas as coisas humanas não passam de sonhos e onde, ao mesmo tempo, são lembradas muitas coisas verdadeiramente dignas de serem conhecidas” (COLONNA, 2004, p.04)²⁵. Em texto introdutório à edição de 2004 do livro, Marco Ariani afirma que o texto de Collona é uma

tentativa magistral de sofologia linguística e iconológica que antecede os pálidos epígonos da vulgarização de emblemas e empreendimentos, que teve tanta sorte a partir do século XVI, permanecendo insuperável protótipo de uma pesquisa nas raízes universais da linguagem, onde a imagem e a palavra pensada coincidem, assim como acontece na viagem hieroglífica de Polifilo (ARIANI, 2004, p. 109, tradução nossa).²⁶

De certa forma também as personagens de Osman Lins e acentuadamente Abel empreende uma “viagem hieroglífica”, como temos visto. Como elemento cenográfico, imagético e simbólico, participante da construção textual, nestes temas, **E** e **N**, surge ainda como espelhamento da construção narrativa de *Avalovara*, a imagem do Disco de Festo, que

24 *Batalha de Amor em Sonho de Polifilo* (no original em grego: *Hypnerotomachia Poliphili*; 1499) é um dos livros impressos no Renascimento mais enigmáticos de que se tem notícia. A autoria do livro é desconhecida, mas acredita-se que seria de Francesco Colonna. É considerado um dos incunábulo mais belos e raro, ao lado da Bíblia de Gutenberg. Constitui um marco na história do design gráfico pelo design tipográfico revolucionário de Aldus Manutius, o primeiro impressor profissional da Itália, e pela narrativa sequencial das ilustrações em xilogravura, criada por um ilustrador desconhecido. O livro conta a história do jovem Polifilo que, dentro de um sonho, procura por sua amada, a ninfa Polia. Para alcançar seu destino, ele precisa passar por misteriosas florestas, cidades e labirintos, presenciando todo tipo de cena bizarra e deparando com deuses, ninfas e outros seres mitológicos e arcades. Além da sua qualidade gráfica, o que torna o livro tão célebre é o fato de ser um dos mais incompreensíveis de todos os tempos. Escrito em várias línguas (latim, grego, hebraico, árabe e hieróglifos egípcios) ao mesmo tempo, a narrativa mistura pesadelos, aventuras, passagens eróticas, tudo em meio a comentários sobre literatura, arquitetura, música, etc. Em texto introdutório à edição de 2004 do livro, Marco Ariani afirma que o texto de Collona é “magistrale tentativo di sofologia linguística e iconológica che anticipa i pallidi epigoni della volgarizzazione per emblemi e imprese, che tanta fortuna ebbe dal Cinquecento in poi, rimanendo insuperato protótipo de una ricerca alle radici universali del linguaggio, dove l’immagine e la parola pensate coincidono, come appunto accade nel geroglifico viaggio de Polifilo” (ARIANI, 2004, p. 109).

25 “La battaglia d’amore in sogno di polifilo, dove si mostra che tutte le cose umane altro non sono che sogno e dove, nel contempo, si ricordano molte cose degne in veriti di essere conosciute” (COLONNA, 2004, p.04).

26 “Magistrale tentativo di sofologia linguística e iconológica che anticipa i pallidi epigoni della volgarizzazione per emblemi e imprese, che tanta fortuna ebbe dal Cinquecento in poi, rimanendo insuperato protótipo de una ricerca alle radici universali del linguaggio, dove l’immagine e la parola pensate coincidono, come appunto accade nel geroglifico viaggio de Polifilo” (ARIANI, 2004, p. 109).

com seu texto em espiral nunca decifrado reflete a leitura da imagem espiralada do gráfico que rege a construção da narrativa. Abel evoca e reflete longamente sobre o fato de o texto do disco nunca ter sido decifrado e permanecido como mistério imagético que atinge o homem para além de suas possíveis significações. Abel fará uma associação entre o indecifrável disco e o corpo adiposo de sua amante, '☉', também ele acolhedor de um texto que Abel jamais consegue decifrar.



Figura11: Disco de Festo, achado arqueológico, provavelmente datado da metade ou do final da Idade do Bronze da Civilização Minoica, respectivamente lados A e B, diâmetro: 16 cm, Museu Arqueológico de Heraklion, Creta, Grécia.

O texto em espiral do disco de Festo, quando grafado, teria um primeiro significado, efêmero e já perdido. Hoje, ressoa de longe, de um mundo impenetrável e nos atinge sem significar, evocando a presença e a visão do mistério. Não é isto linguagem na sua expressão mais densa? Assim o corpo de '☉'. O capricho dos que lidam, para qualquer fim com a escrita, elege sólidos de forma inesperada - simbólicos ou mágicos - sobre os quais exercer o seu ofício. Perpetuam-se feitos guerreiros em cilindros; evoca-se em um cone a restauração do templo de Marduc; reis assírios fazem registrar num prisma suas guerras de conquista. Num fígado de ovelha, petrificado, assinalam-se os pontos propícios ou nefastos; e inscrevem-se, aí, fórmulas secretas, destinadas ao exorcismo e à adivinhação. Nenhum desses corpos, ostentando textos decifrados, equivale-se, em significação, ao disco de Festo, com o seu texto impenetrável. Aqui, o texto, em caracteres totalmente desconhecidos e resistentes à decifração, entra pelas bordas, vindo do mundo exterior, vindo do princípio - e enrosca-se em espiral, girando para o centro. De tal escrita, sabe-se com aquela espécie de certeza que ultrapassa e dispensa comprovações - sabe-se que obedecia a essa direção. Escrevia-se, e lia-se, coisa única na História, fazendo girar entre as mãos o disco: como a Terra gira e os astros. Escrita que reflete, mais que nenhuma, o mundo e a nossa contemplação do mundo. Sendo-nos vedado, por uma afortunada ignorância, saber o que exprime ao certo o texto - para nós noturno - do disco de Festo, nele ouvimos e lemos uma verdade onívoca, prismática, laçada pela espiral egressa de um disco invisível, do qual o disco de argila é o centro e cujo nexo final está no centro do objeto moldado pelo ceramista e escriba. Evoca o corpo de '☉' esse artefato irradiante. Nele, sem que eu realmente possa saber como, capto um vozerio difuso; e a significação do vozerio ultrapassa a de um discurso, consistindo

numa espécie de entrelaçamento próximo do caos. Domina-me a convicção de que, no centro do seu corpo, imagem de uma escrita esquecida - esta, por sua vez, imagem do mundo e da sua contemplação -, pode-se entrever, entrever apenas, um nexos possível, sem leis e ainda remoto. (LINS, 2005, p. 301-302)

O tapete enquanto tessitura e sua carga de simbolismo “ressoam” também no tema **T**, da narrativa. A narrativa de *Cecília entre os leões* tematiza, entre outras coisas, a questão do destino e da tessitura deste. A jovem hermafrodita por quem Abel se apaixona, apesar da força simbólica de sua androginia, traz consigo a fragilidade e a vulnerabilidade de um cordeiro a ser estraçalhado pelas garras e dentes de leões famintos. Entre os muitos leões de Cecília está o próprio Abel, amante com o qual se precipita a sua morte trágica e inevitável.

Prefigurando as três moiras gregas na narrativa temos as gêmeas Hermelinda e Hermenilda, intermediárias entre Abel e Cecília, encarregadas de tornar possível o encontro do casal, fiandeiras e tecedoras da história jubilosa e trágica que ambos viverão juntos.

Assim, frente a frente, com a nossa ajuda malsã, eis Cecília e Abel. A ele cabe apertar os laços por nós urdido. Quiséramos estender entre ambos uma distância qualquer – para que não se ligassem. Quiséramos? Desejo vão. Lançado está o grão e com ele alguns eventos sobre os quais nenhum domínio havemos. (LINS, 2005, p.111)

A figura das fiandeiras, do destino humano e até mesmo do mundo como um tecido que cabe às moiras fiar, tecer e cortar é uma metáfora que rege a construção dessa narrativa. Vejamos a indagação de Abel:

Os fios soltos no mundo serão mesmo o reverso do tapete a que se reporta um pensador? Quem pode garantir que existe, oculta aos nossos olhos, a face do desenho? Predominam, vejo bem, a senectude e o avesso. Mesmo assim, um ponto ou ato existem no qual tudo se ordena e começa. Não? (LINS, 2005, p.89)

O espelhamento do tema se dá ainda no conto que a personagem escreve, nele, Abel tenta reconstruir como cenário, através das palavras, o chalé de sua mãe. Observa que mantém nessa reconstrução certa estampa que lá havia: “Mantenho, com alguma ênfase, a estampa alemã do tempo de Hölderlin, representando três jovens fiandeiras.” (LINS, 2005, p.112), sempre reforçando espelhadamente em *mise en abyme* a simbologia das Moiras e da tessitura em si também no tema **E** de *Avalovara*, no qual Hermelinda e Hermenilda, sendo duas, no entanto se misturam, e acabam sendo três, como três são as moiras.

Assim, pois. Tom e som. Eu e eu e eu. Hermelinda e Hermenilda, eis-nos, ajudantes da fábula que começa a tomar corpo e na qual dois amantes, por via e modo nosso aproximados, começam a enredar-se, cheios de alegria, de paixão e ainda mais de espanto. (LINS, 2005, p.150)



Figura 12: Giulio Romano, *As três parcas*, gravura, 33,9 x 21,4 cm.

Tal como o viajante de *Marinheiro de primeira viagem*, Abel vive às voltas com imagens as quais examina e sobre as quais reflete longamente, essas imagens entram na narrativa e vão cada uma a seu modo espelhando as reflexões narrativas do texto:

Examino, no ônibus, a reprodução de um baixo-relevo existente no museu do Louvre, representando o homem como um frágil barco que voga sobre o mar do mundo. O esqueleto alado, na popa, simboliza a matéria; o velho, no centro, o espírito imortal; a mulher, à proa, sustendo nos braços erguidos uma vele enfunada, é a força vital: guardiã das paixões cegas e dos impulsos irrefletidos, faz avançar o barco e os demais ocupantes. (LINS, 2005, p.218)

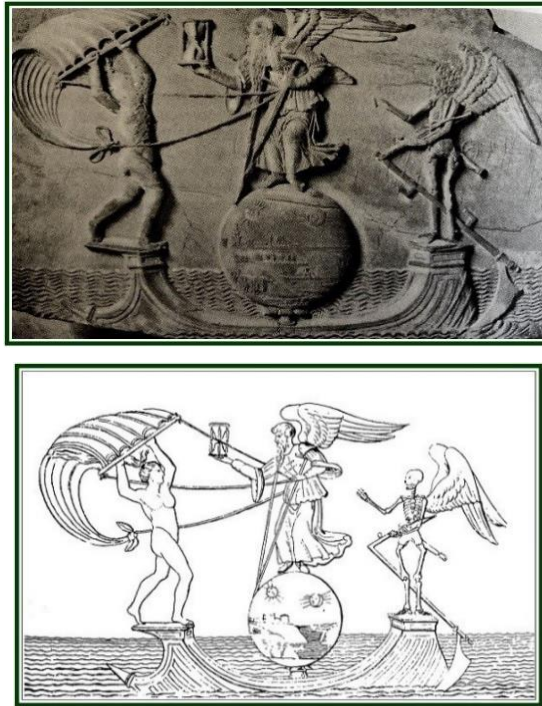


Figura 13: Anônimo, A constituição unitrinária do homem, baixo-relevo, datado do século XVI, Paris, Louvre, Sala de esculturas da Idade Média, seguido de um desenho que o representa publicado por Jacques Lordat na obra “Leçons de physiologie (1832)”. (fonte: <https://www.filosofiaesoterica.com/a-constituicao-uni-trinitaria-do-ser-humano/>)

Em um desses momentos, refletindo sobre o hermafroditismo de Cecília e tudo que pode simbolizar seu amor por uma moça com essa peculiaridade, Abel vai buscar para síntese de sua ideia a evocação da imagem do deus Jano e suas duas faces:

Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício. Um símile impõe-se, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus bifronte. Encontrando-o, adquirem as minhas relações com Cecília, assim o julgo, uma expressão insólita e mesmo assustadora. Indispensável, por enquanto, ao meu comércio com o mundo chegar à compreensão, ainda que imperfeita, da função do caos e da sua natureza. Os dois rostos de Jano, gravados em tantas efígies monetárias, representam, leio talvez em Ovídio, um vestígio do seu estado primitivo: nas trevas onde o mundo ainda não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo, Jano, deus dos limiares – e, portanto, das partidas e das voltas –, chama-se Caos. Liga-se, simultaneamente, à ordenação e à desordem. Minhas indagações, neste caso, estão escritas em Cecília? (LINS, 2005, p.252)



Figura 14: Busto de Jano, Museu do vaticano.

Enfim, seria muito extensa a lista de referências a obras de arte visuais que não apenas se imiscuem na narrativa de *Avalovara*, mas que realmente fazem parte da construção e da proposta de significação geral da obra. Assim, focaremos um pouco mais demoradamente a partir desse momento em um dos temas apenas, o tema A, “*Roos e as cidades*”, por uma questão de economia e porque nos parece bastante representativo da imersão profunda da poética visual no texto em estudo.

Como fragmento de *Avalovara*, “*Roos e as cidades*” é um dos oito temas que se desenvolvem de acordo com o movimento da espiral sobre o quadrado SATOR e, portanto, obedece ao rígido esquema traçado pelo autor, é retomado e desenvolve-se em escala crescente, um pouco por vez, toda vez que a espiral toca a letra A do palíndromo. Faz parte, assim, de uma rígida geometria que por si, reiteramos, já é um arranjo gráfico, uma imagem geradora, organizadora e emolduradora do texto de *Avalovara*.

O esforço verbo-visual de Abel é por conseguir com palavras descrever o transcendente que observa nos fatos, transformar em imagem verbal o que está simbolizado no real, ou no modo como o real vai se convertendo em figuras hieroglíficas em sua subjetividade imaginativa. Sua luta com as palavras passa a todo momento por essa busca. A sua consciência de conhecedor das palavras e de suas potencialidades faz com que também conheça suas debilidades, e o trabalho que demanda dizer as coisas que são únicas e de cada subjetividade. Abel debate-se, luta, tenta dar conta de exprimir suas visões e as significações que nelas pairam, a complexidade de seus arranjos imagético-conceituais, mais uma vez, seus próprios e idiossincráticos “hieróglifos”: “poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no seu corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes?” (LINS, 1995, P. 37)

Temos aqui a junção de muitos ícones caros a Lins, personagens que são formadas de uma miuçalha de coisas (no caso de Roos, formada de cidades); a própria imagem da cidade em si (às vezes surge como a imagem do mapa da cidade); a criação de uma imagem de algo maior a partir de uma miríade de coisas menores agrupadas (como o pássaro Avalovara), e os olhos de vidro (nesse caso não se cita nominalmente serem de vidro, mas são olhos transparentes, o que remete a uma certa variação da ideia do olho de vidro que surge explicitamente em vários pontos de outras narrativas).

Preocupado com o efeito de seu próprio texto e reflexivo sobre o próprio processo lento de apreensão profunda do significado das coisas, na passagem que segue, Abel liga diretamente a apreensão gradual das qualidades de um texto e a apreensão gradual da beleza imagética de algo, no caso, o rosto de Annelise Roos:

As qualidades mais valiosas de um livro são como que secretas e se revelam aos poucos, sempre com parcimônia. Aprendo lentamente (texto concebido e realizado com rigor?) a beleza de Annelise Roos, o elaborado encanto de seu rosto, e, mais ainda, seus dons secretos, acessíveis tão-só ao meu olhar vigilante e corrosivo. (LINS, 2005, P. 43)

A narração de *Avalovara* é quase sempre um esforço verbal para atingir o mais alto grau de visualidade, um dar a ver, um mostrar, para usar os termos clássicos para isso, reiteremos que de todos os efeitos narrativos *Avalovara* prima pela *enargia* ou *evidentia*. Vejamos o trecho a seguir, uma descrição de Roos, pormenorizada e digna de ter sido feita por um pintor, ou por alguém conhecedor que contempla um quadro em um museu:

Nas espáduas um casaco azul-marinho que realça a alvura do seu colo e o amarelo-canário do suéter. A saia cinza atenua esse contraste de cores. Favorecida ainda pelos ondulantes verdes das elevações e o azul-desmaiado do céu na linha do horizonte, sustém Roos um ramallete à altura do queixo, como se aspirasse o seu perfume, conquanto só a rosa, fresca e vermelha, tenha algum para mim: serão também olorosos as papoulas e os gerânios? As flores refratam suas púrpuras no rosto de Roos, que me parece invulgarmente vívido em sua meditação.

Receio perturbar, aproximando-me, a feliz conjunção de cores, linhas e volumes. Sobressai, no centro da paisagem ensolarada, a figura solitária de Aneliese Roos, como, nos museus, certas obras de preço, colocadas longe das demais, de modo a serem contempladas em sua integridade, sem dividir com outra, com nenhuma, o espanto do observador. Sei, no entanto, que ela em breve será abordada, sairá do lugar ou moverá o braço. (LINS, 2005, p. 46)

Além do apuro na descrição da composição da imagem, da observação exata e pormenorizada das nuances das cores e da combinação delas nas vestes de Roos, há um ponto a ser ressaltado no trecho por ser muito característico da narrativa osmaniana, trata-se do recurso muito específico através do qual se dá o congelamento da ação para a contemplação visual do narrador em *Avalovara*. Sobre o qual passaremos a falar na sequência ao estudarmos as características do espaço efrástico especificamente nesse episódio.

O fragmento **A** de *Avalovara* é talvez dos mais prolíficos de exemplos de espaço ecfrástico, uma vez que Abel encontra-se em uma viagem com roteiro cultural pela Europa e é um homem afeito às artes plásticas. Abel, 27 anos, escritor brasileiro, nordestino, impublicado, divorciado, faz uma viagem à Europa com intuitos de enriquecimento cultural, buscando bagagem para seu crescimento e amadurecimento na escrita. Autocrítico, Abel considera-se imaturo e lento em seu progresso como escritor. Imaginativo, perscrutador, leva consigo, além do roteiro cultural, uma busca mais íntima e, de certa forma, tresloucada: encontrar, tal como se de um vaticínio visual houvesse se tratado, a Cidade que numa tarde de sua adolescência viu no fundo da cisterna do chalé onde morava com sua mãe, seu padrasto e seus muitos irmãos, no Recife. De certa forma, Abel é um jovem e ingênuo escritor que, como preconiza Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*, alimenta certas ilusões acerca do ofício de escrever e de viver, tais como a de que toparia um dia com a Cidade imaginada, cenário ideal de seus escritos ou de sua própria vida. Só mais tarde, e ao sentar-se para escrever, o exercício de trabalhar as palavras e as sensações, de lutar com elas, lhe mostraria claramente algo que ao fim de sua peregrinação na Europa vislumbrara, a Cidade teria de ser criada por ele a partir da miríade de fragmentos do que vivera e que formaram a riqueza caótica de sua subjetividade. É interessante ir arrolando as ilusões de Abel, se as perde em seu amadurecimento, como as perde e no que isso resulta para ele enquanto homem e criador. De certa forma, essa busca íntima permeia todo o roteiro traçado pela personagem em sua peregrinação pelas cidades europeias, suas arquiteturas, ruas, praças e tudo que nelas há e que possa interessar ao homem afeito ao conhecimento, à cultura e à arte que é Abel.

Paradoxalmente, seu perfil intelectual e metódico é dotado de uma imensa propensão ao delírio e à fantasia, sendo essas duas características aparentemente antagônicas que vão dar o toque idiossincrático de suas experiências no Velho Continente e do relato, *a posteriori*, que delas fará, e que é a própria narração do tema **A** de *Avalovara*, “*Ross e as cidades*”.

Roos é, cronologicamente, na vida de Abel, a segunda das três mulheres que têm um papel significativo nas suas buscas como homem e como escritor. Alemã, da pequena cidade de Eltville, casada e com o marido enfermo, conhecem-se em Paris e fazem roteiros pela Europa, ora juntos, ora separados. Em Abel, um sentimento de amor avassalador surge, em Roos, aparentemente, um titubear entre dar uma chance ao flerte e manter-se fechada e firme em sua dor pelo marido que se encontra doente.

Vale ressaltar que Roos não fala português e Abel não fala alemão, restando aos dois comunicarem-se em francês, língua cujos dois conhecem apenas literariamente, o que já estabelece um distanciamento ainda maior ao já existente entre o que se tenta dizer e o que a

linguagem verbal permite. Esse filtro do francês literário entre os dois torna até mesmo verossímil que Abel precise figurar o máximo as coisas que quer enunciar a Roos para tentar ser entendido, deixando a personagem que já demonstra uma certa compulsão visual ainda mais tendente a criar imagens do que quer expressar.

Também aqui, embora não descure do enredo, o autor privilegia a autorreflexão do texto por meio de sua construção narrativa. Apesar de também vermos, depois de desenredado o novelo narrativo no qual se plasma sua história, enredos muito interessantes. Mas não podemos deixar de frisar que o autor as sintetiza ao máximo e desenvolve sobremaneira apenas as impressões e efeitos causados por atos e imagens mínimas dentro do enredo.

O relato contém 21 segmentos crescentes em progressão matemática, como todos os temas do livro. Nele, como em todo o livro também, são reiteradas com muitas variantes as imagens, os temas e os *concelli* que, para falarmos apenas de nosso *corpus* atual de investigação, ocorrem em *Nove, novena, Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Talvez seja o segmento de *Avalovara* em que menos personagens são mencionadas e menos ainda interajam verdadeiramente nos atos em si. A Gorda, mãe de Abel, surge apenas numa carta em que relata indiretamente algo sobre sua ex-mulher, a qual nem mencionada diretamente é, devido ao tom irônico e “escrachado” da carta. Um dos irmãos de Abel aparece somente em uma vaga lembrança sua. O marido de Roos é uma figura presente apenas na atitude quase sempre pensativa e titubeante da mulher diante do flerte com Abel, uma vez que fica no ar essa possibilidade, ou seja, de que ela não deixa as coisas fluírem entre os dois por conta de um certo remorso pela situação de seu marido. Os Weigel parecem preencher no relato o lugar de certas personagens ainda em processo de conhecimento de Abel, pessoas a quem vai desvendando aos poucos segundo suas próprias concepções de mundo, figurantes que dão vazão às suas interpretações e figurações das coisas e da vida. São brilhantes, mas bem idiossincráticas, as sínteses que Abel faz, por exemplo, das vidas de Suzanne e Julie Weigel, e mme. Weigel é um tipo de figurante dos mais recorrentes: o músico cujo instrumento a vida silenciou.

Em um restaurante, ouvindo as conversas das pessoas, diante do idioma holandês, o qual não entende, uma reflexão ocorre a Abel em Amsterdã, reflexão essa ligada às suas origens em Pernambuco e a um episódio histórico do passado de sua terra, as Invasões Holandesas no Nordeste brasileiro no século XVII:

à porta do Chevalier d’Or, uma armadura dourada, o elmo descido: um cruzado irresoluto, extraviado entre os clientes, intraduzíveis. Soariam deste modo as vozes dos invasores – Joost Van Trapen ou Caspar van der Ley –, os militares e mercadores flamengos que aportam a Pernambuco no século XVII? (LINS, 2005, p. 75)

Este pensamento parece deixar o imaginativo personagem predisposto a adentrar mentalmente na atmosfera daquelas invasões, Abel janta com Roos e no caminho de volta, quando vai até o hotel em que Roos está hospedada, pressente: “vívuda sensação de que um cortejo nos segue, invisível – mas o tênue e compassado rumor de nossos passos dissolve-se no silêncio” (LINS, 2005, p. 75). Extasiado pelas imagens que vê em Roos e na cidade, as quais vai descrevendo pormenorizadamente ao longo da narrativa, Abel declara seu amor à moça, gesto do qual o leitor não tem a resposta de Roos, mas que a própria situação e o não mencionar a resposta deixa no ar que àquela declaração Roos nada respondera. Porém o que vale aqui é o que ocorre em Abel depois de declarar-se, afinal o espaço em que a narrativa de *Avalovara* realmente se dá é Abel, o escritor, o que “explode” mundos:

Detemo-nos. Seu rosto, claro como se o luar o iluminasse, volta-se para mim. Pela primeira vez, com leveza idêntica à do seu braço no meu, beijo-a. Ouço um rufar de tambor, é um grande tambor, surge do chão brilhante o cortejo invisível que nos segue, um estandarte sanguíneo ondulando entre lanças de metal sobre os chapéus de feltro cônicos, de abas amplas, um clarão (vindo de Roos?) põe em relevo os rostos vivos dos homens, ornados com perucas que descem até os ombros, destaca as golas engomadas e lisas, as vestes da mulher que se insinua entre eles, a caixa de tambor e, principalmente, o ataviado personagem que vem à testa da ronda. Lanças entrechocam-se, avulta o bater ritmado do tambor, esse rataplã nas ladeiras de Olinda, cada vez mais próximo o tropel das botas com polainas de batista, vozes, risos, risadas, barulho de colares, estalar de línguas, roçar de tecidos, somos atravessados como a própria rua pelos homens, pela mulher que os segue, os tambores vibram em nossos flancos, o estrépito das botas (o mesmo que estremece as paredes do Recife) repercute forte em nossos pés, o latejar dos seus sangues pulsa em nós e ouvimos sobre nossas cabeças descobertas o adejar do imenso estandarte cor de vinho. (LINS, 2005, P.76)

Como ocorre em toda sua obra, há muito o que se notar em cada trecho e tudo que é dito se liga de uma forma aut centrada ao próprio processo de construção narrativo, posto o referente externo, passa-se ao jogo interno de embaralhamento significativo deste com os referentes internos ao texto e seus desdobramentos, essa é uma operação até mesmo automática na literatura, mesmo nos escritos que se pretendem fiéis ao real, mas o caso específico de Osman Lins, e que aqui pretendemos demonstrar, é que o referente externo, o interno, o modo de ressignificação semântica desses referentes e até mesmo os mecanismos de autoindicação desse processo são compulsivamente expostos e, na maioria das vezes, visuais. Dada a situação vejamos esses desdobramentos semânticos no trecho que citamos.

O que salta aos olhos em primeiro lugar e mais evidentemente é que as personagens acabaram de entrar na *Ronda noturna*, de Rembrandt, e que a marcha da guarda holandesa acaba de se transformar na das tropas invasoras em Olinda e Recife, ou pelo menos se dá

concomitantemente em Pernambuco e em Amsterdã. Lembremos, Abel indagara-se no início da noite sobre se as vozes dos invasores soariam como a das pessoas no Chevalier D’or, isto no texto é um pavio que se acende e passa a encolher rumo a um estopim, esse pavio pode ser visto pelo leitor enquanto queima quando ao caminhar com Roos pelas ruas, Abel tem a vívida sensação de que são seguidos por um “cortejo”, mas ainda não é a hora do estopim, e o escritor traz a razão, o lógico, ao comando de suas sensações.



Figura 15: Rembrandt Van Rijn, *A ronda noturna*. 1642, 363x437 cm, óleo sobre tela, Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos.

O júbilo do momento, como em tantos outros lances da narrativa osmaniana, é que destitui a razão do comando, põe a fantasia à frente e deflagra a explosão do mundo, é o momento em que, nas palavras do próprio Abel “a realidade, alçada a um plano mais sutil, entra na ficção”, o casal está na *Ronda*, a ficção dentro da *Ronda* está a um só tempo na Holanda e no Brasil, neste momento do texto a *Ronda* é uma imagem que se fez espaço

narrativo, e o referente externo usado como espaço narrativo, o das ruas de Amsterdã, está dentro e fora da *Ronda*. Uma vez que é nas ruas de Amsterdã que Rembrandt põe seus personagens e que é para as ruas de Amsterdã que Osman Lins os transporta para cortejo de sua cena amorosa. Mas é que nesse momento da narrativa, Amsterdã também não é apenas Amsterdã, é Olinda, é Recife, e a *Ronda* são os Invasores, ou melhor, são a imagem em que esses invasores se plasmam na visão de Abel, que nesse momento dá imagens à narrativa das Invasões, não uma imagem qualquer, mas selecionada por critérios lógicos e culturais, a imagem que um pintor do século XVII deu aos soldados de sua época e que, feita por um dos grandes pintores de seu tempo, seria o mais fidedigno que se poderia chegar quanto ao aspecto visual, uma imagem o mais verídica possível, mas que será usada para compor um devaneio, o devaneio de Abel.

4.6 A rainha dos cárceres da Grécia

A Rainha dos cárceres da Grécia é uma narrativa toda construída em *mise-en-abîme*. Em um primeiro plano ficcional, temos um professor secundário de biologia apaixonado por literatura, escrevendo um ensaio em forma de diário, sobre um romance ainda em manuscrito nunca publicado, que fora escrito por sua namorada, agora morta, Júlia Marquezim Enone.

Num segundo nível da ficção da obra, temos o próprio romance inédito estudado pelo professor, livro que conhecemos pelo seu relato; lá está a personagem principal do romance de Júlia, Maria de França, narradora louca e desvalida hostilizada meio que sem se dar conta num mundo burocrático que lhe é todo incompreensível e hostil, em busca de uma aposentadoria do INPS.

Longe de colocar Maria de França apenas num plano de denúncia social, o texto remete às incríveis possibilidades de ressignificação da realidade a partir da lógica estranha e perturbada que a personagem impõe ao seu aparentemente estreito mundo. No arranjo “lógico” que a mente louca da personagem faz das mesmas referências externas a que estão submetidas as pessoas nas grandes cidades.

Num clímax de metalinguagem a narrativa eleva a personagem louca situada dentro de uma construção fictícia em abismo, à alegoria da situação do escritor moderno tal como Osman Lins o concebia, “ambos despojados e loucos, distanciados das áreas de poder e percebendo o real com estranheza, buscam, na *cidade*, sem sucesso, uma indenização para a loucura” (LINS, 2005, p.91, grifo do autor).

Figura 16: Nilton Schütz, desenho de mão direita com os símbolos dos signos do zodíaco em suas respectivas falanges, in: *Quiromancia, as consciências desenhadas nas mãos*, p. 21. Disponível em: https://niltonschutz.com.br/wp-content/uploads/2020/08/Quiromancia_nilton-schutz.pdf.

Como em *Avalovara*, temas e imagens relativas às Invasões Holandesas a Pernambuco são evocadas, no relato de Maria de França, Olinda e Recife são tomados por soldados holandeses do século XVII. Vimos que esse episódio histórico, As Invasões Holandesas, surgiu também como espaço ecfástico em *Avalovara*, ocasião em que se fez evocar imageticamente pelo delírio de Abel acerca da interação com a *Ronda noturna*, de Rembrandt. Também no cenário de *A rainha dos cárceres da Grécia* soldados holandeses do século XVII figuram ornamentalmente pelas cidades de Olinda e Recife do século XX no relato de Maria de França.

Toda a iconografia guerreira superposta ao cenário do romance, ponto por ponto, recompõe, com poucas mudanças na sequência e nos fatos abonados pelos historiadores, a conquista, em 1630, de Olinda e do porto do Recife pelos homens de Lonck e Waerdenburch. (LINS, 2005, p.137)

A personagem narradora caminhará entre os invasores e até será testemunha ocular das festas da época e de batalhas que expulsam os estrangeiros, não ficando claro se a batalha está sendo encenada em um folguedo popular que a celebra ou se ocorre na cabeça da moça, e é claro, se é as duas coisas concomitantemente. O que vale para nossa demonstração é a imagem das invasões, transformada em ícone pelo escritor e migrando de um livro para outro.

A interpretação que proponho e que recusa, a rigor, o estatuto de personagens a esses vultos fora do tempo, preferindo aglutiná-los à noção de espaço, é discutível, mesmo se consideramos que eles nunca se movem, conquanto sejam vistos quase sempre em ação, compondo, em conjunto, uma espécie de álbum, uma galeria de quadros de batalha, sobrepostos a um cenário onde nada mais têm a fazer esse rancor e essas balas... esses soldados em armas não alteram em nada a fábula; mas alteram significativamente a natureza do espaço. (LINS, 2005, p.129)

Quando o discurso delirante se reporta à guerra trata-se de um tresloucamento narrativo de Maria de França nascido da iconografia das Invasões, de imagens reprodutivas destas invasões contempladas em alguma ocasião pela narradora e posta em narrativa delirante durante o romance, como intui o ensaísta.

O artifício de Julia Marquezin Enone para inserir essas figurações extemporâneas como cenário da narrativa de sua personagem é a própria loucura de Maria de França, estratégia estudada e revelado pelo professor em suas notas para o ensaio, mas também se configura ecfástico uma vez que se trata de imaginações da personagem a partir de visões de mapas, estampas e folguedos teatrais versando sobre o tema das Invasões. Como também

ocorre quando barcos europeus do século XV atracam no porto da cidade e se misturam ao cenário da narrativa de Maria de França. Numa alusão ao folguedo teatral popular da Nau Catarineta:

Narradores e historiadores servem a diferentes leis. Cheio de marujos, o navio, associado às imagens evidentes de guerra, “ancora na praça, no chão seco” – espaço anômalo – e com esta manobra ingressa no irreal. Isto se escapa ao leitor que a romancista não se reporta à *guerra*, e sim à *feira*: alude à Nau Catarineta, folguedo popular do Nordeste que o inglês Henry Koster, parece, é o primeiro a descrever (*Travels in Brazil*, 1816), mas já se pode ver, em segundo plano, num esboço de Franz Post. Baseado no naufrágio do navio que, em 1565, se dirigia a Lisboa vindo do Recife, representa, com dançarinos e cantores, a tripulação em luta contra o demônio, a fome e o extraviado, chegando por fim à terra firme. (LINS, 2005, p.139)

Como vemos, é da festa da Nau Catrineta e das estampas de Franz Post que tais imaginações vão parar na mente de Júlia Marquezim, que por sua vez as insere como estratégia narrativa em sua personagem Maria de França, para cair ornamental e cenograficamente em seguida em seu relato sobre suas andanças pela cidade em busca de aposentadoria.

Destaca-se também a composição da figura do espantalho, personagem monstruoso e fantasmagórico criado por Maria de França a partir de pedaços de 27 personagens diferentes do livro. Ao longo da narrativa Maria de França vai revelando extrema atenção a partes específicas dos corpos das pessoas, peças que vai “guardando” em sua mente para, como relata o ensaísta ao perceber tal detalhe passado em branco em leituras anteriores, somente no último terço do livro, criar a figura compósita do espantalho, após seu noivo romper o compromisso com ela, num gesto de desamparada esquizofrenia, com o propósito de afugentar os pássaros gigantes dos quais tem pavor. Como podemos ver no trecho que segue, no próprio discurso tresloucado da narradora, o seu enamoramento e atenção fixa em uma orelha, orelha que para ela está na pessoa errada.

Que orelha, que orelha, cheia de voltinhas, e ouve atenciosa, ouve bem, uma orelha cortês, magoada pelas vozes brutas, pelas mentiras de mel (cheia de moscas), que está fazendo aí, orelha, nesse homem que não te merece?, escuta, orelhinha: nenê, caviloquice, sineta, tico-tico, bibelô, lulu. (LINS, 2005, p.154)

Assim como é feito de várias partes de pessoas diferentes o espantalho é nomeado de diversas formas durante a narrativa, todas absolutamente originais e peculiares, como vemos que é toda a fala meio louca meio sábia da personagem Maria de França: a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem, o Bâçira.

Buscando registros da inusitada e desconhecida palavra Báçira, um dos nomes dados ao espantalho por Maria de França, não constante de nenhum dicionário, o ensaísta acaba encontrando em um exemplar do mapa do século XVI onde figura a palavra, fato que lhe serve de âncora para realizar uma interessante análise sobre mapas antigos, imagens esquemáticas e representativas, os mapas também são uma linguagem que mescla a imagem e a palavra:

Quanto ao Báçira, último nome dado ao espantalho e com isto ressaltado, posto em evidência, nenhum dicionário registra-o. Tinham os antigos cartógrafos uma visão mítica do espaço: os limites familiares desfaziam-se no sonho. Não eram, seus mapas, apenas a projeção de oceanos e terras conhecidas; acrescentavam o mundo, não se restringiam ao que o viajante podia encontrar; além de guiar, extraviavam; ao passo que informavam, eram também registro de medos. Tenho ante mim o mapa do turco Piri Reis, que não era um amador ou viajante ocasional, mas conhecedor do mar e da ciência da navegação marítima, um autêntico almirante. O mapa, de 1513, que é atribuído da cartografia maometana do seu tempo e utiliza modelos carolíngios, assimila o relato de um marujo espanhol, preso na Turquia depois de ter servido sob Cristóvão Colombo. Pululam, nessa colorida pele de gazela, com as retas que se cruzam, imagens fantásticas. Dança um momo com não sei que monstro lascivo, eis o homem a que se refere Otelo perante os senadores e cuja cabeça fica abaixo das espáduas, um casal, em pleno mar, navega sobre um peixe e dele se alimenta. Tudo são indícios do ignoto, evidente na ausência de fim ou de limite para esta carta da Terra. Além, o quê além? Tal interrogação, no mapa brasileiro de Marcgrave, é naturalmente menos abissal e tem um nome: o Báçira, hoje serra da Pacira, antes monte Trovão ou serra do Abalo. Não muito distante, oitenta ou noventa quilômetros, do porto do Recife, o Báçira, entretanto, mais assombrosa e continha o passo dos aventureiros que a largura toda do oceano: “isolado, posto no meio da solidão, era a fronteira, o limite absoluto de tudo quanto se sabia”. (LINS, 2005, p.156-157)



Figura 17 – Fragmento do mapa de 1513. Piri Reis (Muhiddin Piri), Istambul. Fac-símile colorido do original manuscrito em pergaminho. Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Como podemos observar, à procura de uma palavra nos dicionários mostrou-se infrutífera, mas na contemplação de um mapa antigo, por acaso, encontrou o que procurava. A destreza e os pormenores da descrição demonstram o apreço e a familiaridade que o ensaísta tem pela análise de mapas antigos, revelando aqui também o *topos* recorrente da personagem aficionada pelo estudo das imagens na obra de Lins. Os aspectos visuais inusitados e a natureza fantasiosa dos mapas antigos são frequentemente mote de explanações e écfrases também em *Avalovara*. No tema **A**, Roos e as cidades, Abel, é um apreciador e estudioso de mapas e gravuras antigos:

Também tenho visto alguns mapas antigos. São tão estranhos. Dão a impressão desses desenhos da fauna asiática e africana, feitos por europeus que não haviam saído da Europa e imaginavam um elefante de acordo com os animais que conhecemos: cães, cavalos, melros. Desenhar o elefante com base no que se sabe dos melros [...] Mas talvez alguém que só conhecesse o elefante através dessas

estampas, encontrando um elefante verdadeiro, o identificasse. Daí voltamos à cartografia. Com aqueles mapas imperfeitos, os navegantes chegavam sempre aonde desejavam. E quando se perdiam, sabiam que estavam perdidos. Isto dá o que pensar. Na verdade, um mapa, para ser exato, deveria ter as dimensões do país representado e então já não serviria pra nada.
(LINS, 2005, p.144-145)

A imagem e a palavra nos mapas aqui descritos e analisados pelas personagens de Lins são usados não apenas de forma complementar, mas de um modo poético e criativo, artístico, que ultrapassa em muito a mera função utilitária de tais peças, revelando muito da psicologia e das crenças de seus produtores e de sua época, por essa razão também esses mapas específicos são contemplados e estudados pelo ensaísta e por Abel como obras de arte mistas, literárias e visuais, ficções que distorcem o real e dão sobre os lugares que pretendem representar uma ideia poética, e portanto enriquecida de substrato imaginário precioso para contempladores afeitos às artes. Há ainda menções diretas e alusões aos mapas trocoides, com seu formato de T sobre O, que obsessionam Abel e que são postos na obra também como espelhamento dos temas **T** e **O**, do palíndromo no quadrado Sator, gerador dos temas da obra, como podemos observar nessa fala de Abel:

Surgem, ao tempo de Carlos Magno, os mapas trocoides e com eles vão ao mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um T sobre um O: um T sobre a Terra. Seremos, nós, com os braços abertos, T ante T, rodeados pelo mundo, um mapa? Que águas seriam então em nós evocadas com seus peixes? (LINS, 2005, p.292)

Os mapas TO, eram representações esquemáticas do mundo conhecido a partir da sobreposição simples do desenho de um T sobre um O. Os significados cifrados correspondem em primeiro lugar às iniciais de *Orbis Terrarum*, a forma da letra T significa ainda Cristo crucificado e o O significa também o oceano que envolve o orbe com suas águas; o modelo é de Isidoro de Sevilla e procura representar todo o mundo conhecido àquela época a partir de três grandes porções de terra, Europa, Ásia e África, separados por três grandes porções de água, o rio Danúbio, o Mediterrâneo e o rio Nilo.



Figura 18: Isidoro de Sevilha, Mapa TO, *Etymologiae*, impresso por Günther Zainer, Augsburg, 1472.

Como pudemos demonstrar através desses pontos específicos das narrativas de Osman Lins, as imagens e as figuras geométricas são um material simbólico que estão constantemente presentes nas narrativas e além de emoldurá-las estabelecendo o espaço de ocorrência espacial e de transgressão das mesmas, dão um ingrediente transcendente aos acontecimentos vivenciados pelas personagens.

Os sentidos que as tradições culturais e artísticas deram a essas formas fazem parte orgânica do sentido das narrativas e geram um componente simbólico muito rico através do qual o autor procura projetar a realidade cotidiana de seus personagens a um plano mítico. A perfeição e a totalidade cíclica do círculo, na qual o autor procura situar um ponto humanamente significativo e o emprego de figuras geométricas que, embora possuam significações transcendentais, remetem ao trabalho de percepção dessas transcendências pela consciência humana. Triângulo, quadrado, pentágono, geometrias através dos quais o homem se situa ao mesmo tempo como limitação e possibilidade de transcendência, tal como Osman Lins parece conceber a linguagem verbal com a qual trabalha em sua literatura, limitação que permite a transcendência.

É como se essas figuras devessem sempre ser percebidas tanto como molduras e bordas nos limites das quais a narrativa se dá e aos quais extrapolam num jogo de mostrar a metalinguagem do texto, bem como devem ser percebidas na composição final das histórias

do autor, assim como um pintor compõe em planos geométricos a disposição das figuras e de suas ações na tela tal como deseja que ao final se perceba subjacente à cena total um jogo de triângulos, quadrados ou pentágonos, consciente do efeito que essas figuras geram até mesmo no espectador que não percebe que na simplicidade desses planos geométricos repousa a multiforme e até volumosa cena vista; seu “lado geométrico”.

Para fecharmos nossa argumentação sobre as molduras geradoras do espaço efrástico e das narrações aperspectílicas na obra de Lins, é interessante notarmos que o aspecto imagético da narração permite tratarmos o jogo narrativo de seus textos em termos comparativos com o jogo narrativo da pintura, gerando assim um permanente contraste entre interno e externo em relação aos narradores, às cenas e a todos os elementos da narrativa. Para a semiótica de Uspênski, na pintura e na literatura o dado primeiro sobre a moldura é que ela cumpre a função de demarcar o que é interno e o que é externo à narrativa.

Para o autor, em comparação com as narrativas da pintura, na literatura esta oposição interno/externo pode ser observada e demarcada em diferentes planos, no plano da avaliação do autor em relação ao narrado, no plano da fraseologia do autor e das personagens, no plano da perspectiva espaço-temporal do autor e de outras entidades narrativas em relação ao narrado, no plano da psicologia do autor e das personagens. O plano da avaliação do autor, por exemplo, seria:

Aquele por cujo ponto de vista são avaliados os acontecimentos narrados, pode funcionar, por exemplo, como participante direto da ação (como personagem principal ou secundária) ou intervir na qualidade de um protagonista em potencial, o qual, embora não tome parte nos fatos da narração, de um modo geral, se encaixa perfeitamente na faixa dos protagonistas. Neste e no outro caso o mundo é dado na narração como que apresentado (no plano da avaliação) a partir de dentro e não de fora. (USPÊNSKI, 2010, p.165)

No plano da fraseologia são marcadas as posições e oscilações destas posições de dentro e fora da narrativa em relação a entidades como autor, narrador, personagem, por exemplo, “todos os casos possíveis de emprego, no discurso do autor, de uma palavra estranha (formas de discurso indireto livre, monólogo interior, etc.) podem servir de testemunho ao ponto de vista interno com relação a uma personagem descrita” (USPÊNSKI, 2010, p.166).

Da mesma forma, em relação ao espaço e o ao tempo, as mesmas entidades podem se colocar ou oscilar entre localizações dentro e fora dos espaço-tempo narrativo, por exemplo, “do plano da característica estritamente espacial, a coincidência da posição de quem escreve com a posição de uma ou outra personagem denota a utilização de um ponto de vista interno

(em relação a uma dada personagem)” (USPÊNSKI, 2010, p.167), e do ponto de vista especificamente temporal:

temos a utilização de um ponto de vista interno no caso em que, por exemplo, a posição temporal do narrador está em sincronia com o tempo descrito (ele conduz seu relato como que partindo da ação “presente” dos participantes), ou então quando o ponto de vista externo é apresentado graças a uma posição retrospectiva do autor (com a qual este comunica algo que as personagens ainda não podem conhecer: nesse caso o relato é visto não pelo ponto de vista do “presente” delas, mas sim de seu “futuro”) (USPÊNSKI, 2010, P.167).

Já o plano psicológico revela a oposição interno/externo do autor em relação à psicologia de uma determinada personagem, por exemplo, Uspênski cita o estudo de Bakhtin sobre a narrativa de Dostoiévski, no qual em se tratando da psicologia das personagens, há uma combinação completamente análoga dos pontos de vista interno e externo: “a consciência da personagem é dada como outra, como alheia, mas ao mesmo tempo ela não é determinada, não é fechada, não se torna um simples objeto da consciência do autor”(USPÊNSKI, 2010, p. 168).

No plano da característica estritamente espacial, a coincidência da posição de quem descreve com a posição de uma ou outra personagem denota a utilização de um ponto de vista interno (em relação a uma dada personagem), enquanto a ausência de tal coincidência (em particular nos casos já considerados de “restrospecto sucessivo”, “cena muda”, do ponto de vista de um *vol d’oiseau* etc.) revela o emprego de uma posição externa. Exatamente do mesmo modo, no plano da característica temporal

No decorrer de nossa explanação sobre os aspectos formais e imagéticos pudemos demonstrar que cada narrativa de Osman Lins, de certa forma, joga de variados modos e com muitas oscilações com esses pontos de vista interno e externo entre autor, narrador e personagens. De posse dos conceitos de Uspênski, acreditamos que seja proveitoso ao nosso estudo que frisemos tais características, no entanto, um pouco mais no que tange ao aspecto espaço-temporal dessa dicotomia em cada narrativa aqui analisada.

A narrativa de *Avalovara*, dado que nela se delibera explicitar que o tempo da obra é o da escrita e não o dos acontecimentos de que trata o texto, adquire a faculdade de passear pelas possibilidades de simular muitas possibilidades de perspectivas espaciais e temporais internas e externas. Quanto ao espaço, adota um ponto de vista interno quando o autor, que consideramos autor implicado, simula diferentes narradores homodiegéticos, um por vez; adota uma posição externa quando esse autor implicado narra o único fato em primeiro plano do livro, que é a metaliteratura da construção da própria narrativa do livro, com o agravante de que fica claro no texto que Abel assume a autoria da narrativa de *Avalovara*, sendo

portanto personagem na qual se amálgama as posições de autor implicado e narrador heterodiegético, pois a verdadeira história em primeiro plano é a construção do livro, e ainda a de narrador homodiegético, uma vez que Abel se põe de personagem narrador na história.

Outras camadas do texto de *Avalovara* estão ainda em diversos níveis de encaixe, pois o ato do autor implicado Abel narrar a feitura do livro *Avalovara* e nele se colocar como personagem acolhe muitas narrativas encaixadas, por exemplo, o personagem de Abel autor implicado que é o protagonista de seu livro é Abel personagem, mas é um personagem que é escritor, então durante a história esse personagem relata as histórias de alguns de seus escritos, um ensaio filosófico sobre o tempo, uma narrativa sobre quatro sexagenárias, etc. Outras histórias ainda podem ser consideradas narrativas não exatamente encaixadas de Abel personagem, mas de Abel autor implicado, ou seja, podem ser consideradas estando num mesmo nível da narrativa de Abel personagem e contribuindo paralelamente para ela, são os casos do tema **P**, “*O Relógio de Julius Heckthorn*”, que, narrado paralelamente, provavelmente por Abel autor implicado, desemboca na história de Abel personagem por meio da inserção do relógio cuja manufatura foi narrada no quarto do hotel onde a cena principal dessa história se dá, também o tema **S**, “*A espiral e o quadrado*”, pode ser vista como num mesmo nível de análise da narrativa de Abel autor implicado, uma vez que é a história da forma escolhida para gerir o processo de escrita do livro em que Abel autor implicado colocará Abel personagem como protagonista, ou seja, o *Avalovara*.

Pertencem ainda ao nível narrativo deste as narrações da personagem amante de Abel-personagem, ‘ \odot ’, que toma a voz narrativa principal em um dos temas do livro. E particularmente no tema referente à Cecília, Hermelinda e Hermenilda tomam a voz narrativa no mesmo nível em que Abel-Personagem para se reportar ao leitor implicado conscientemente sobre seus papéis na história de Abel personagem e Cecília.

Em termos de tempo, a narração principal é dada sempre numa simulação de tempo presente no qual o narrador encontra-se internamente, o presente da fabricação do livro por Abel autor implicado, único personagem da camada mais superficial do texto, ao passo que tudo que está em níveis abaixo de análise é tempo externo ao narrador e faculta sua manipulação convencional por Abel autor implicado.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* se dá algo semelhante, o professor secundário de Biologia, posto como ensaísta e crítico literário amador, é a personagem que incorpora o autor implicado do ensaio analítico, as “personagens” de seu ensaio são Júlia Marquezin Enone, também o livro desta, ou seja, *A rainha dos cárceres da Grécia*, e ainda ele mesmo e a própria construção do relato em diário sobre a construção do ensaio que escreve. Ou seja, as histórias

contidas no livro *A rainha dos cárceres da Grécia*, escrito pela personagem Julia e ao qual analisa, são já um terceiro nível da narrativa, nele está a narradora criada por Júlia como homodiegética, a tresloucada Maria de França, além de seus personagens secundários.

O tempo é um pretérito perfeito narrativo que, no entanto, simula um diário escrito dia a dia sobre o *work in progress* da análise da obra de Julia Marquezin que o narrador ensaísta vem realizando e comentando em diário. O narrador, portanto, situa-se internamente no tempo da escrita do diário, mas externamente quanto ao pretérito, embora recente, dos acontecimentos referentes à escrita do ensaio a cada dia.

Já os narradores do *Retábulo* se encontram internos no espaço e no presente da primeira camada na narrativa, mais uma vez metalinguística, a do comentário aos quadros do políptico, e externos ao espaço-tempo dos acontecimentos do episódio narrado pela imagem do quadro, mas com o fator de complexidade de que se encontram como personagens da imagem a que narram, então estão dentro e fora espacial e temporalmente da imagem narrada.

Bartolomeu, como uma entidade narrativa defunta tem facultada uma visão de fora espacial e temporalmente dos episódios de sua vida que contempla como quadros bucólicos em *Pastoral*.

O matador do *Conto Barroco* encontra-se narrativamente interno tanto ao tempo quanto ao espaço de sua narrativa da busca por Gervásio, mas um fator de estranhamento são as alternativas de desfecho, que dão uma certa ideia de seleção e escolha de composição artística de fora por parte de um criador implícito que se confunde com o próprio narrador pelo uso da primeira pessoa, sugerindo sutilmente uma posição externa de escolhas para uma escritura.

E tudo isso que demonstramos sobre a relação interno/externo dos textos de Osman Lins se mescla ao interno/externo da observação das artes visuais, uma vez que além de todo o jogo textual o autor joga com o tema da imagem através da narrativa e dos espaços efrásticos que cria.

Já no plano da psicologia das personagens e no plano da fraseologia, para Uspênski, “a reprodução naturalística de uma fala estrangeira ou errada testemunha, de um modo geral, certo afastamento do autor, ou seja, a utilização por ele de alguma posição externa”. (USPÊNSKI, 2010, p.166). Em *Nove, novena*, dá-se que essa posição externa no nível da fraseologia ocorre claramente no fato de que todas as narrativas são plasmadas indiferentemente em uma linguagem que quase nunca reflete de forma versossímil as diferenças de cultura e posição social, por exemplo, das personagens. Transparecendo antes a erudição e a vontade do organizador implícito do texto e da narrativa na produção da

escritura. São narrativas em primeira pessoa, polifônicas, e com narradores homodiegéticos, mas o estilo de uso do registro da língua nunca os reflete de forma verossímil, parecendo antes ser de uma entidade erudita e organizadora da narrativa, com exceção das personagens que se encaixem num perfil erudito ou culto, caso das personagens escritoras, caso do escritor frustrado no Pentágono. Este também é o caso de Abel, em *Avalovara* e do ensaísta, em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Nestes dois últimos casos funciona como se o autor, Osman Lins, criasse também um autor implicado que por sua vez pensasse como marcar textualmente a presença de um autor implicado, ou seja, é um autor implicado que cria textualmente marcas evidentes da criação de um autor implicado.

Estes procedimentos em narrativa parecem simular alguns efeitos da relação interno/externo do autor em relação às representações contidas nas artes plásticas, por exemplo, ainda segundo Uspênski:

Se, desde os tempos da Renascença, era comum nas artes plásticas europeias a posição externa do artista em relação ao objeto representado, nas velhas escolas de pintura o artista antigo ou medieval situa-se como que dentro do quadro a ser pintado, representando o mundo em sua volta, e sem partir de nenhuma posição alheia – de modo que ela em lugar de ser externa é interna em relação ao quadro. (USPÊNSKI, 2010, p.169)

O autor enfatiza que o jogo com o interno/externo é característica muito usual nas regras de representação figurativa anteriores ao aprisionamento renascentista das narrativas imagéticas renascentistas. Interpretando segmentos da arte antiga e da arte medieval como dotados de uma “perspectiva inversa”:

A assim chamada perspectiva inversa, característica tanto da arte antiga quanto medieval pressupõe, ao contrário, não a posição externa do pintor, mas sim a interna. Como é sabido, o traço típico da perspectiva inversa é a redução das medidas dos objetos, representados não conforme o afastamento em relação ao observador (que ocorre na perspectiva direta), mas conforme a aproximação em relação a ele: as figuras do fundo do quadro são representadas maiores do que as do primeiro plano. Tal ocorrência pode ser compreendida no sentido de que a redução das dimensões, na representação por esse sistema, ocorre não a partir de nosso ponto de vista (o ponto de vista do observador que ocupa uma posição externa em relação ao quadro), mas a partir do ponto de vista de alguém vis-à-vis – algum observador abstrato interno, imaginado no fundo do quadro. (USPÊNSKI, 2010, p.171)

Como procuramos demonstrar há pouco, as posições internas e externas de seus autores implicados, narradores e personagens é sempre passível de oscilação e problematização, as duas posições podem ser vistas sempre como oscilações entre interno e externo nas narrativas em cada um dos âmbitos a que se refere Uspênski. Até mesmo oscilando os papéis de protagonistas e secundários, primeiro plano e plano de fundo, uma vez que as narrativas vão sendo cosidas através de vários relatos narrativos diferentes e uma

personagem secundária em uma cena passa a narrador de outra. Para Uspênski, a representação de figuras secundárias ou de fundo são justamente os meios através dos quais os autores põem em jogo as características metarrepresentacionais de suas obras:

Desse modo, na representação do fundo (e das figuras do fundo), tanto nas artes plásticas quanto em literatura, pode ser aplicado o princípio da “representação na representação”. Em outros termos, ocorre aqui uma amplificação do caráter signíco da descrição (da representação). A descrição se apresenta não como signo de uma realidade a ser representada (como no caso das figuras centrais), mas como signo do signo da realidade. Pode-se igualmente dizer que neste caso tem lugar uma intensificação do convencional da descrição. As figuras centrais (figuras do plano anterior) opõem-se respectivamente às figuras secundárias pelo princípio da menor signicidade (convencionalidade) relativa de sua descrição. Pode-se compreender isso no sentido de que uma signicidade relativamente menor é associada naturalmente a um maior caráter realista (verossimilhança) da descrição: as figuras centrais se opõem às secundárias como menos signícas (convencionais) e, conseqüentemente, mais próximas da vida. (USPÊNSKI, 2010, 206-207)

Podemos dizer que através do jogo de espelhos e *mise en abyme* radical Osman Lins procura fazer através da representação na representação uma “representação da representação”, principalmente dos seus processos. Assim toda a sua narrativa em *Avalovara*, por exemplo, intenta em primeira e última instância essa representação da representação artística. O primeiro plano de sua narrativa, ou seja, o mais convencional e verossímil, é apenas o que tematiza a saga de seu personagem principal, isto é, a própria narração, a construção da narrativa em suas buscas de significações; nesse primeiro nível a narrativa procura ser explícita e o mais real e verossímil possível, tudo que interfere no processo é cuidadosamente observado e exposto quase cientificamente, como num tratado. Nas camadas abaixo, o caráter signíco se adensa, incluindo a construção das personagens, nada mais é verossímil e a preocupação é ser cada vez mais estilizado e signíco. Da mesma forma ocorre com a leitura de uma obra artística, que é posta como tema em primeiro plano na *Rainha*, e tudo o mais se torna gradativamente signíco nas demais camadas do texto.

As molduras textuais e os fundos ocorrem a partir de uma primeira e única simulação de realismo no primeiro plano, o do autor implicado que constrói uma narrativa, e na *Rainha* uma narrativa sobre uma leitura. Depois disso todas as várias molduras e fundos estão absoluta e explicitamente marcados textualmente e nenhum realismo se busca, entra-se no reino do signo que se reflete e se adensa profundamente em sua signicidade.

5 A PALAVRA TECENDO IMAGENS

“Noturnas matilhas de cães matam a sede no rio e escurecem a água de latidos que empanzinam os peixes.” (LINS, 2005, p.211)

Neste capítulo trataremos da imagem enquanto tema em si na obra de ficção de Osman Lins e, portanto, do movimento que vai da palavra à imagem em seus textos, em dois sentidos possíveis que se articulam, dialogam e se completam, no uso dos *concetti* para concretizar de forma pictórica e sensível as sensações e abstrações das narrativas e na criação de uma iconologia interna, a descrição narrativa de figuras recorrentes que tomam vulto e forte importância iconológica e simbólica nas tramas.

Utilizamos o termo *Concetto* aqui no sentido que Gustav R. Hocke descreve em seu estudo sobre o *Maneirismo na literatura*, de construção linguística “pararretórica”, ou seja, usada sem a preocupação de criar conceitos necessariamente lógicos e compreensivos e até mesmo muitas vezes para gerar deliberadamente a incompreensão total ou parcial da sentença verbal criada, o *concetto* é para Hocke “a mais concisa fusão entre texto e imagem” (HOCKE, 2011, p. 234). O uso de sentenças que se encaixam nas categorias de *concetto* de Hocke é bastante largo na obra de Lins. Motivo pelo qual dedicaremos um tópico a algumas dessas sentenças e à sua importância dentro do aspecto visual das narrativas estudadas.

Mais de uma vez durante esta explanação citamos a especificidade da concepção de palavra poética em Osman Lins como opaca e concreta, como a recusa de conceitos puramente abstratos, como objeto de som e letra que procura dar a sentir por meio da figuração poética as mais diversas sensações a partir dos sentidos físicos. Vimos como essa é uma ideia que fica subentendida no projeto literário de Osman Lins, a palavra de Lins procura ser um médium de concreção imaginativa, um meio termo entre a matéria pura e o conceito puro, uma palavra receptáculo e médium do sensível, no sentido que Emanuelle Coccia descreve no pensamento medieval de Averróis.

O sensível deve se constituir fora dos sentidos. Propor que as imagens existem, afirmar que há o sensível, nos permite imediatamente ir para além das falsas dialéticas entre materialismo e idealismo, entre subjetivismo e realismo. Se há o sensível, o universo, não é porque há um olho vendo as coisas. Não é um olho que abre o mundo, é o sensível ele mesmo que abre o mundo diante dos corpos e diante dos sujeitos que os pensam. As coisas não são nem sensível nelas mesmas – elas não são elas mesmas fenômenos, como pensa a fenomenologia – nem advêm por causa dos órgãos de sentido do homem. Elas se constituem como imagens no exterior delas mesmas e ao exterior do sujeito do conhecimento, no espaço sobrenumerado do meio. (COCCIA, 2015, p.90-91)

Palavra som e letra, para ser vista e ouvida em si, mas também para mediar num plano subjetivo a necessária tomada de consciência da perda do sentido de segurança e crença na realidade fixa e certa das coisas. Uma palavra problema. Palavra que em sua ambiguidade de ser imagem acústica sem ser exatamente motivada por um referente externo a ela, de ser concreta em seus sons e na representação destes por fonemas e letras sem deixar de ser tão fluida e de se fazer perceber apenas pelo poder de seus sutis contrastes, quase que sem matéria fixa, portanto, nos inquieta e nos põe diante do desvendamento da ficção do mundo que percebemos mediado por ela, é pela palavra longamente meditada que se pode chegar a duvidar de tudo. Palavra problematizadora de todas as coisas.

A palavra poética procura concretizar não as sensações, pois essas já são tão somente físicas, mas a percepção subjetiva e fenomênica das sensações pela razão. Procura também conscientizar para o artifício da linguagem e do mundo por ela criado, se a palavra em si é a mediadora entre o subjetivo do homem e o mundo que o cerca, ou seja, se toda palavra atua no âmbito do fenômeno, a palavra poética atua no âmbito da conscientização para esse fato de que toda linguagem só pode atuar no âmbito do fenômeno e que, portanto, possui uma limitação em relação ao que pode abarcar em termos de significado e expressão.

Assim, a palavra poética em Lins fala de si mesma e de seus processos para tornar o espectador consciente de que a razão e a lógica são imposições e castrações dos sentidos, há sempre mais nos sentidos do que a palavra pode alcançar, então ela precisa fazer um resumo lógico, uma simplificação que caiba mais ou menos confortavelmente no que possamos chamar vivência do real.

A ideia de narrativa e de ficção de Osman Lins vai deixando claro em si mesma que o ato de narrar, de contar uma história, seja ela aspirante à “verdade” ou assumidamente fictícia, é modelar, usar de artifício, ser autor e inventor do que “dá a ler”. Muito do que narra resulta da própria reflexão durante o ato de narrar e inserida na narrativa de que esse esforço por ser “fictor” do que dá a ler está ocorrendo. O autor faz questão de flagrar seus narradores narrando, em ato, e toda a luta com as possibilidades de expressão da palavra poético-narrativa. É preciso trabalhar sempre com a consciência de que se tenta descrever nuvens cambiantes e de que engessá-las seria perdê-las tais como são em sua essência mutante.

Em muitos momentos o texto de Lins usa as palavras e expressões de uma forma que parecem tentar agregar a motivação externa e o mais concreta possível para elas, como se recusasse o signo arbitrário e procurasse no âmbito da frase associar o mais concretamente possível o pensamento e os sentidos físicos, aumentando assim a capacidade de sentir e representar o mundo através da subversão e do uso ambíguo e concreto do poder das palavras.

O que nos leva a ideia de *conchetto* defendida por Hocke, para a qual, reiteramos, o *conchetto* seria “a mais concisa fusão entre conceito e imagem” (HOCKE, 2011, p. 234).

Já para nos referirmos ao conjunto de imagens de que lança mão reiteradamente Osman Lins como uma iconologia própria, temos de fazer ajustes teóricos em relação ao *corpus* literário que analisamos, e isso pressupõe alguns recortes, afinamentos e adaptações: 1- transpor as ferramentas de análise de imagens reais e concretas para imagens criadas tão somente por palavras. 2 – transpor a ideia de período artístico específico para a de uso individual específico dessas imagens icônicas dentro da obra estudada. 3- estabelecer os graus de similitude e separação semânticas dos ícones usados dentro e fora da obra do autor, ou seja, até que ponto Osman Lins se vale em sua obra de significações já estabelecidas para esses ícones e até que ponto estas significações se desenvolvem nela de forma particular, e até mesmo, em que momentos pode o autor ter mesclado uma significação à outra – a tradicional e a pessoal – para ampliar seu leque de expressão por meio da imagem escolhida.

Tomamos aqui, a título de exemplo principal, a imagem do pássaro enquanto ícone simbólico recorrente e cambiante na obra de Osman Lins. Voltemos a um episódio chave já analisado sob outros aspectos em nosso trabalho, o episódio em que Abel e Roos estão em Amsterdã, no tema A, “*Roos e as cidades*”, de *Avalovara*. Uma vez que nele figuram alguns dos mais importantes *leitmotivs* imagéticos com que Osman Lins vai tecendo o imaginário em sua obra: o pássaro em múltiplas acepções, o olho de vidro, o instrumento musical calado, a luz que emana das coisas a que se ama, a Cidade, entre outros.

Relembremos o momento que antecede o estopim do devaneio de Abel sobre a *Ronda noturna* de Rembrandt: “seu rosto, claro como se o luar o iluminasse, volta-se para mim. Pela primeira vez, com leveza idêntica à do seu braço no meu, beijo-a” (LINS, 2005, p.76). Não parece à primeira vista ser um trecho tão carregado de maior importância significativa, passaria por um conjunto de frases que compõem de forma delicada e poética um momento importante do enredo, o leve beijo que um homem apaixonado dá pela primeira vez em sua amada, o fato é que é isso que acabamos de descrever também, mas não só.

Quando esse pequeno trecho é contemplado à luz da obra e dos ícones que nela vêm se desenvolvendo, carrega-se de uma imensa simbologia imagética, e estão aí dois pontos do desenvolvimento paulatino, quase sub-reptício, do ícone do pássaro, e do ícone da iluminação interna. No momento em que se volta para Abel, seu rosto é visto claro “como se o luar o iluminasse”. Não fazia noite de lua em Amsterdã, conhecida ainda pelo céu quase sempre cinzento e pela chuva constante, foi citado que serenava, pressupõe-se então que o que ilumina o rosto de Roos são as luzes artificiais da rua, e é isso mesmo, obviamente, mas o

“como se” da frase traz em si outras duas luzes que no devaneio de Abel iluminam o rosto de Roos, a de seu amor por ela, que faz com que emane luz do próprio corpo do ser amado, e a do quadro de Rembrandt, luz escolhida pelo devaneio.

Ainda no trecho, numa figuração de extrema força interna, o beijo dado tem a mesma leveza do braço de Roos pousado sobre o de Abel, mas que leveza é essa? Abel havia explicado em outro ponto da narrativa: “o leve, o alado peso de seu braço no meu. Qualquer coisa de íntimo nessa confiança, mas a pressão, de tão leve, preocupa-me, é como se o braço estivesse suspenso por pássaros em voo” (LINS, 2005, p. 76).

É uma leveza que acaricia e perturba, como vemos, que traz em si a própria sensação de que está prestes a voar, que é intimidade e é distância, o braço de Roos pousou e não pousou sobre o de Abel, esta é uma das vezes em que a figura do pássaro é retomada sutilmente no relato de Roos e as cidades, revela uma significação interna que o pássaro tem nesse relato específico, o ser alado que suaviza e alegria o ambiente, mas que de tão leve e livre, parece e está sempre prestes a fugir, tão repentina e belamente quanto surgiu. Vejamos como se inicia o itinerário do ícone pássaro páginas antes nesta narrativa especificamente: “o braço de Roos pesa docemente e com indefinível esquivança sobre o meu. Sou um recinto no qual penetrou e de onde logo irá embora um pássaro fugidio” (LINS, 2005, p. 28).

Na capela, diante de túmulo de Leonardo da Vinci, Roos está com flores nas mãos, tal como a figura do quadro em “Um ponto no círculo”, um pássaro surge e dirige-se a ela. Abel fica em transe diante de tal imagem, mas também como que assustado, esse capítulo é um dos mais descritivos e sua descrição é realmente digna da que se faria diante de uma obra pictórica e não de uma cena vivida, a imagem já era poética e pictórica demais e o narrador a vem descrevendo com pormenores e sutilezas, o lugar, a atmosfera, o modo como a disposição da luz do ambiente que a emoldura e a disposição do corpo de Roos com as rosas na mão compõem uma visão esplêndida para ele. Para encher ainda mais de beleza a visão, mas também para inserir no quadro um elemento perturbador, surge o pássaro.

Detém acaso a minha companheira algum poder secreto? Qual a afinidade entre ela e a ave? Flui do seu corpo uma paz peculiar, adequada à natureza arisca dos pássaros? Vejo-me sem governo, submetido à sua presença e seguindo-a como um manto, uma sombra, vou em sua direção tal esse pássaro ferruginoso e é possível tenha-me estendido Roos, sem que disto eu possa me certificar, outra mão, que não vejo mas existe. (LINS, 2005, p.56)

Na iminência de que o pássaro caminhe como que atraído irresistivelmente para as mãos de Roos, na certeza de que tal visão o enredaria ainda mais nas tramas de seu feitiço e de que a visão seria insuportavelmente bela e significativa para si, Abel espanta o pássaro,

impede que a visão se concretize: “suba o pássaro à mão dessa estrangeira e estou para sempre enredado num barão. Sem tentar dominar-me, bato palmas, o pássaro esvoaça, foge, desfaz-se a tensão no rosto mágico de Roos, ela se levanta e dá-me as costas (LINS, 2005, p. 58)”.

O pássaro como ícone é muito presente na obra de Lins desde *Nove, novena*. Neste volume, o primeiro conto, “O pássaro transparente”, refere-se a uma obra de arte, uma pintura feita pela personagem, representando um pássaro cujo interior se vê, talvez uma alusão sutil aos hábitos de leitura dos acontecimentos e dos destinos nas vísceras de pássaros, presente em diversas tradições, inclusive na Grécia antiga. A mulher é uma das narradoras do conto, junto com seu namorado de juventude, agora casado e preso a uma rotina e a um casamento que tolhem seu espírito. Na juventude ele escrevia poemas e aspirava ser tão grande quanto Goethe, ela desenhava e pintava e planejavam viajar o mundo juntos:

Papel e lápis, tintas. Imaginações. Foi sempre assim, uma fonte de sonhos. Agora, à força de sonhar, vai à Granada. Bem que afirmava: “Um dia, havemos de fazer uma viagem”. Havemos. Olho os navios no cais, é tudo que restou, em mim, de nossas ansiadas aventuras. E dizer que sua vida e minha vida, um tempo, seguiram o mesmo curso. (LINS, 2004, p.15)

Mas o tempo e suas ações os levaram a destinos bem diferentes, ele que menosprezava as “garatujas” da moça, parou de escrever e foi vencido pela armadilha da mera sobrevivência confortável, ela continuou seu sonho, adestrou suas mãos e seu espírito, e obteve certo reconhecimento como artista, indo fazer sozinha as viagens que costumavam sonhar juntos.

Talvez a mulher seja representada no próprio pássaro, deixou que vissem seu interior, poliu seu talento para expressar-se enquanto ser, não se empregou de todo na caçada vã do materialismo túbio e confortável, foi selvagem, voou. Ao homem cabe remoer todas as agruras que a vida de negócios e social apequenada e maçante faz a um espírito que se queria livre e criador.

Lembro-me de como prolongava a leitura. Eu imaginava ser por incompreensão, quando seu demorado olhar era sondagem. Ela rebuscava meus versos, alegrava-se com eles, acreditava em mim. E não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir. Ela amestrou as mãos de sua juventude, fez com que lhe pertencessem. Quanto a mim – estas, cautelosas, quase sempre fechadas, não sei que sutil e laborioso processo as engendrou – em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações perdi as minhas? (LINS, 2004, p. 18-19)

A ideia do pássaro transparente também volta no conto “Noivado”, mas com variantes, quando Mendonça, já contando 24 anos de noivado, conta à sua noiva Giselda a história da perda de sua virgindade, a noiva o acha vivaz, diferente, menos burocrata, mais vivo, com o

júbilo que tinha aos 17; ela então deseja contar-lhe algo que a tenha deixado jubilosa, e esse algo é na verdade muito idiossincrático, sutil e um fenômeno extremamente visual: a imagem de um pássaro num dia de sol, o pássaro voa em direção à rosácea de uma capela e some visualmente na luz da manhã na torre da igreja, torna-se transparente, invisível, some da capacidade visual de Giselda, mergulhando em luz e por ela consumido.

A narrativa exaltara-me. Mas eu não sabia se era o acontecimento ou o próprio Mendonça que me comunicava o ardor dos seus dezessete anos. Seu júbilo aderiu a tudo, os móveis pareciam mais novos, a sala mais clara, o piano ressoava as palavras lançadas com mais força. Até sua perfídia brilhava como um sol. Naquele instante me lembrei do pássaro – houvera-o esquecido – e achei que devia evocar tão raro e simples acontecimento. Vou de ônibus. Ao passar ante o Colégio da Sagrada família, um pássaro desliza sobre a relva e, erguendo voo, orienta-se em direção à rosácea da capela. Com o movimento do ônibus, há um instante, uma fração de segundo em que o vitral chameja, refletindo o sol, numa palpação breve e cegante. No centro dessa chama está o pássaro suspenso. Ofuscada, não mais o vejo e tenho a impressão de que ele foi consumido por aquela pulsação, engolido ou reduzido a cinzas pelo vidro em fogo. (LINS, 2004, p.165)

Novamente aqui temos um casal, o homem se acha vivo e artístico quando na verdade é um burocrata preso a problemas corriqueiros a ponto de adiar seu casamento por décadas, Giselda também está presa, na ideia de casar e na própria loucura mecânica do noivo, nesse caso, porém, quase como um raro momento epifânico clariciano em sua vida, Giselda demonstra um espírito fino e artístico, talvez sempre calado pela necessidade de permanecer no sonho comezinho de casar e repetir a infeliz fórmula burocrática do jogo de aparências social.

Embora depois desse episódio ainda permaneça com Mendonça até o trigésimo primeiro ano de noivado antes de resolver pôr fim ao relacionamento, ação principal do conto, é ao lembrar o episódio do pássaro e sua quase transfiguração, que Giselda percebe que naquele dia mesmo dera-se conta de que não queria mais casar com Mendonça, naquele breve átimo. Passada a promessa de deslumbre que aquele momento efêmero e belo evocara, no entanto, permaneceu na opacidade e no ofuscamento degradantes que seu longo noivado a infligira. “Foi nesse momento, numa iluminação, que percebi minha ruína. Estava noiva há vinte e quatro anos e de modo algum tencionava ainda casar-me com este homem. Eu já o decidira. E não sabia” (LINS, 2004, p.164).

Em “Um ponto no círculo”, como vimos, a narradora feminina lembra entre outros bichos, dos pássaros que povoavam as margens do Nilo e que foram transformados pelos egípcios em hieróglifos, numa espécie de eternização estática da curva de seus voos. O que funciona no contexto como uma metáfora do que pretende a escrita literária como Osman Lins a professa, eternizar ou tornar mais ou menos tangível os aspectos da vida que ao

tentarmos apreender, perdemos. Seria a escrita literária capaz? Lins sabe que não, mas a luta é essa e a literatura reside justamente nessa luta com o real inapreensível.

Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoavam o Nilo e suas margens. A escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendi que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores na pedra e nos papiros. Apenas, despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses. Este era seu objetivo. Se conheciam os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria. (LINS, 2004, p. 25)

Em “Pentágono de Hahn” o papagaio (pipa) de Bartolomeu faz as vezes do pássaro, criação, liberdade, voo, embora trágico no caso, os perigos de voar e ser livre e vistoso, da leveza que é preciso ter para voar, e do perigo que essa mesma leveza e que a própria altura do voo traz. Bartolomeu se torna nesta narrativa a personificação da figura também recorrente do trabalho criador, do artífice, com todos as angústias e prazeres da criação.

Venho há dias fazendo o papagaio. Melhor: noites, depois de preparados os deveres de gramática, geografia, história, ciências naturais. Desperdicei varetas, latas de cola, folhas e folhas de papel de seda que Adélia me fornece, desenhei, imaginei esboços irrealizáveis, chorei. A imaginação se transvia, desespera-se (...) o papagaio esta noite nasceu em meu espírito, com seu arcabouço de linhas, de superfícies, e outras coisas que o subsequente fazer irá desvendando, intuindo, alcançando, articularei um papagaio que jamais existiu, em muitas cores, belo, complexo – e capaz de voar. (LINS, 2004, p.47-48)

No “Retábulo”, Nô e Álvaro, filhos de Joana Carolina, seguindo hábito de seu pai, adestram galos de campina e os ensinam a montar a cabra Gedáblia, bichos que voam deixam-se adestrar e montam bicho terrestre, podendo voar, deixam-se amestrar para outros fins luxuosos aos olhos dos meninos, numa metáfora para a própria escrita, os pássaros de novo aqui são as palavras, aladas, etéreas, quase feitas apenas de ar, como os pássaros, mas que se deve fazer o esforço de fazê-las pousar e dizer algo sobre o pesado mundo real, dizer algo sobre a pesada, material, grosseira, mas em Lins também fugidia e predisposta a volatizar-se, realidade; nas palavras dos meninos: “Caçar passarinhos novos, criá-los junto do fogo, amestrá-los. Nossa vingança da vida, bicho indomesticável” (LINS, 2004, p.79).

Metáfora que nos leva à Hahn, quando domesticar a elefanta selvagem e fazê-la obedecer aos comandos do domador é posto como metáfora também da luta com as palavras, o narrador não lamenta, pelo contrário, fica em júbilo com o poder de resignar bicho tão grande, “potestade inútil” para fins humanos se não fosse isso, como as palavras e seu imenso poder.

Reparemos como a mesma ideia traz dois símbolos imagéticos opostos, a dominação da leveza e agilidade do pássaro e a dominação do peso e da força incriveis da elefanta.

Símbolos esses que a narrativa acaba por fazer parecidos, como se na trajetória de um círculo, as características desses dois animais estivessem em pontos tão opostos que se encontrassem. Tornar os pássaros seres terrestres, tornar a elefanta leve, delicada e flutuante no número circense.

Um velho contempla-a. estão os dois sozinhos, sozinhos à sombra, cercados pelo escaldante silêncio, e Hahn tem no ar uma das patas; executa interminável dança. Num vaivém a que seu próprio peso, sua vastidão, imprimem graça, um ritmo solene. É um exemplar asiático: tem cinco unhas nas patas dianteiras, quatro nas outras. A extremidade da cauda evoca a pena de um pavão. Perguntou-me o velho se não acha cruel prender o animal, isolá-lo de seus companheiros, amestrá-lo com banhos, cânticos, agrados enganosos, gritos, tudo por dinheiro. Sorri sem responder. Como poderia concordar, se acho que palavras não domadas, soltas no limbo, só ou em bando, em estado selvagem, são potestades inúteis? Num gesto onduloso, Hahn alongou a tromba; sopra-me entre os dedos. (LINS, 2004, p.34)

O pássaro surge ainda no “Retábulo” como figuração do desejo de fugir nos namorados que escapam às garras do pai da moça, ao fugirem, as aves migratórias são lembradas em suas mudanças de ambiente, quando, segundo o narrador, todos os seus instintos se traduzem em apenas um gesto: ir.

Já em “Perdidos e achados”, outro dos contos de *Nove, novena*, os pássaros são sempre associados à voracidade e aos peixes, no jogo de ganhar e perder entre água e terra pelos continentes do planeta: “o mar voltava a cobrir a terra que perdera, peixes vinham nadar entre os ramos das árvores, outras florestas eram conquistadas, morriam afogadas, petrificavam-se. Os peixes eram os pássaros daqueles bosques negros.” (LINS, 2004, p.183). Ameaçadores, representando as garras e o bico voraz da vida sobre tudo que é vivo. Assim também o será para Maria de França, em *A Rainha dos cárceres da Grécia*, eternamente amedrontada por imensos pássaros, “os arrotos dos pássaros, seus gargarejos, gargarejam pedras? Cacos de vidro?, assovios vingativos.” (LINS, 2005, p.155), até que crie loucamente a icônica figura do espantalho para afugentá-los:

É noite e é dia, é aqui e é lá, sou eu e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, vou indo e já cheguei, atravesso a janela e não saio do lugar, eu no meio da árvore, os braços abertos (dois ou quatro?), as mãos abertas (quatro ou duas?), o coração aberto, eu disse o quê?, vamos, gente, guardo Maria de França, quero Maria de França, acendo Maria de França, salvo Maria de França, diminuo o vulto dos pássaros: o coração assustado de Maria de França bate confiante dentro da minha sombra lúcida. (LINS, 2005, p.162)

A associação entre peixes e pássaros, bichos aparentemente tão opostos em forma e habitat, é uma recorrência nas três obras estudadas, e merece referência. Por exemplo em *A rainha*:

Certos peixes, no Oriente Médio, inconformados com o passar das águas e a sujeição a esse elemento tão fluido, vêm a superfície, usam as unhas rudimentares

que ornem as nadadeiras ventrais e peitorais, sobem, lamentáveis aves mudas, às árvores que ladeiam o rio, durante um breve tempo, arfantes, tentam fugir à corrente, sem saber que, entre os ramos, outro rio igualmente incessante vai arrancando as suas escamas. (LINS, 2005, p.217-218)

Em Avalovara:

salta o peixe nas vastidões do mar, salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, ou uma tempestade de relâmpagos, assim o salto, o instante do salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir como o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar? (LINS, 2005, p.52).

O Avalovara em si é um pássaro imaginário feito de uma miríade de pássaros menores. Pássaro cujo voo é o movimento espiralado do desenvolvimento das narrativas do livro. O pássaro está em quase todas as oito narrativas que conformam o romance, e toma uma importante força nelas. Vale frisar que, para além dos significados consagrados das imagens que utiliza, intentamos mostrar os desdobramentos semânticos e as variantes usadas nos *leitmotifs* imagéticos de que lança mão Osman Lins em sua obra, a construção e evolução das imagens recorrentes dentro de seu texto.

Por exemplo, tornar esvoaçante a figura do imenso paquiderme no “Pentágono” e dar peso à figura alada do pássaro em *Nove, novena* e na *Rainha*, como vimos, é ainda desenvolvido com uma variante paradoxal em *Avalovara*, o símbolo da fixação em um ponto que é a Cidade tomará a figura alada de um pássaro que surge em pleno voo no horizonte, embora seja para pousar sobre um canal, ou seja, fixar-se: “a Cidade aproxima-se do vale ensolarado como uma nuvem de aves migradoras, a Cidade e seu rio, extraviada, tanto a procuro e agora surge na luz do meio-dia, pousa na plantação, sem nome e um pouco gasta no seu esplendor” (LINS, 2005, p.319).

Da mesma forma a luz será um ícone recorrente na obra. Como já dissemos, “Roos e as cidades” talvez seja o mais visual dos fragmentos de *Avalovara*, e nele o tema da luz e de sua reflexão são tratados com especial atenção. Voltemos ao rosto de Roos, que Abel vê “como se” a lua iluminasse. Vimos que não há luar e isto já poderia justificar a expressão, vemos que ao caminhar pelas ruas de Amsterdã depois do jantar, Abel e Roos, contemplam “o reflexo das lâmpadas no calçamento” (LINS, 2005, p.28), o que talvez também explicasse a

expressão, não há luar e a luz que ilumina o rosto de Roos é a da iluminação pública das ruas e os reflexos desta no chão molhado, mas o desenvolver da temática luz na obra, ou seja, a significação interna que a luz vem desenvolvendo ao longo do relato, nos permite ir um pouco mais longe ao olhar esse “como se”. Vamos a isso.

É no relato de “Roos e as cidades” que Abel, estando na Europa, mas sempre atravessado por lembranças e sensações do Recife, relembra a Cidade, que viu na cisterna do chalé em sua adolescência. Estar na Europa, assim como ter conhecido Cecília, representa em sua tortuosa vida de procuras, um momento de busca desencadeado por um sentimento por alguém, no relato sobre Cecília, também a Cidade lhe ocorre, pois era um momento crítico, de procura, de estar perdido num sentimento que lhe arrebatava e o faz questionar toda a sua vida e todas as suas realizações, principalmente como escritor. Estando na Europa e imbuído dos sentimentos que lhe desperta Roos, Abel passa a alimentar a ideia de que encontrará a Cidade, e passa a ver cidades em Roos, e a procurar nas cidades europeias a Cidade, tal como lhe surgiu na cisterna ou modificada, para mais ou para menos, mas reconhecível. Na mistura que faz de Roos e as cidades, as cidades que há em Roos, as cidades em que Roos esteve, também mistura a luz. Explicando melhor, Roos carrega as luzes das cidades onde esteve e ao mesmo tempo, Roos é a luz que ilumina as cidades, os ambientes e as coisas por onde passa, vejamos:

Contudo, é possível que eu venha a descobrir, na Cidade, alguma coisa – e a minha atração por Aneliese Roos, meu interesse por ela, a continuidade com que me ocupa, desde o domingo em amboise, a mente e os sentidos, leva-me a perguntar, incerto, se acaso não me espera, na Cidade procurada, a claridade – ou então um objeto, um ser de que a claridade constitua a substância ou mesmo o avesso. Porque a claridade é a marca de Roos. Uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque. Ainda assim, Roos, essa cidade, impressiona-me por sua oposição às sombras. Imagino: ela atravessa o mundo com o encargo de não deixar que a noite prevaleça. Na luz com que Rembrandt assina os quadros ou no reflexo das chamas sobre uma peça de metal, sobre uma garrafa, sobre um rosto, inclino-me a ver, é irresistível, ressonâncias de Roos. (LINS, 2005, p. 90)

Esse é um desdobramento semântico de um *conchetto* bastante reiterado em Osman Lins, aqui, uma explicação totalmente interna de uma das ramificações que o *conchetto* da iluminação que não vem do externo, mas do interno toma na obra. Num jogo de dentro e fora, Ross é luz porque sua pele clara reflete a luz externa com mais força (fora), é luz porque tem cidades dentro de si e nestas cidades a luz é opulenta, Veneza, Amsterdã (dentro), é luz porque Abel a ama e esse ardor queima em luz em seus próprios olhos e a ilumina (fora), é luz porque o mesmo ardor do amor faz com que das coisas amadas emergja uma luz própria, porque é do ser amado que emana a luz que ilumina o mundo do ser amante. E essa ideia se repete obsessivamente na obra, ainda em Roos e as cidades, um outro exemplo se dá nos mármore, na seguinte passagem:

O sol deste final de maio, como uma poção alquímica, penetra os mármore, óleo ígneo que acendesse o interior das pedras, todas as pedras florindo, em chamas, no âmago, de modo que a claridade parece ao mesmo tempo vir de fora e ser emitida pela torre, o batistério, os outros monumentos. (LINS, 2005, p170)

Em última instância, portanto, o “como se” da frase em análise significa que a luz vem de Roos, dela emana, e esse é um *conchetto* e um ícone caro ao autor, que no relato em questão toma um de seus desdobramentos. Há na obra forte recorrência da iluminação que emana não de fora, como é o caso concreto da situação, mas de dentro do ser amado, na mente da personagem. No exemplo seguinte, Abel repisa a ideia de que na noite tão iluminada em Paris, havia uma luz que emanava de dentro de Roos. Nesse caso o *conchetto* se complexifica por que se une à ideia das cidades em Roos, que são as cidades por ela visitadas, as luzes dessas cidades, portanto, entram no *conchetto*, para Abel, são as luzes das cidades em Roos que também iluminam a cena em Paris.

Oh, essas ruas tortuosas, essas paredes de edifícios profanos, esses canais, esses muros, toda essa arquitetura vária, inclusa no corpo de Roos – e tão afortunadamente que não me surpreendo ao ver, no rosto puro e simétrico, luzes vindas de dentro, sim, do sumo da sua carne (não do mundo exterior) e que nascem, por exemplo, dos reflexos do Sol nas águas de Veneza! (LINS, 2005, p.122)

Como o pássaro, a luz, ser fugidio e ainda mais impalpável, é um ícone que sobrevoa todo o relato e se torna imagem-tema, a luz de Roos, a luz das cidades, a luz dos mestres pintores holandeses do século XVII e de épocas mais recentes, Abel passa a atentar sobremaneira na luz das coisas, e nesse exercício, sempre ávido por imagens, estuda Van Gogh e em suas peregrinações em busca de Roos e da Cidade, cada vez mais atento visualmente, toda mínima centelha de luz que observa nas coisas se converte em motivo de reflexão e confirmação de que sua busca tem a ver com a luz e com Roos, destaque-se ainda a referência a diversos pintores flamengos e holandeses que as ruas de Amsterdã e seus nomes vão lhe sugerindo:

Disp (em mil impressões) erso-me. Misturo-me a apressados homens de negócios e despreocupados visitantes, ouvindo o marulhar das águas e o motor do barco vejo passarem ante mim edifícios cujos nomes (Rembrandt, Cornelis Ketel, Salomon Mesdach) vêm à deriva, Casa das Cabeças Esculpidas, dos Medidores de Cereais, Arsenal Velho, acompanho um grupo de escolares vestidos de vermelho, alguns soprando flautins, todos com flores amarelas no peito (Frans Hals, Pietersz, W. Van Valckert), contemplo os navios que atracam, lentos, com gaiotas em torno da mastreação, enquanto outros partem com um grito de sereias (há delicadas cortinas nas janelas das casas e dos barcos), estudo a evolução de Van Gogh, vagueio entre os mercadores de flores (em muitos peitoris florescem gerânios), observo o voo dos pombos, as resplandecentes águias pousadas nos telhados (e as numerosas bandeiras hasteadas evocam sinos festivos). Como se estas impressões não fossem numerosas, em duas ou três se concentram, simplificando-se: pombos, gaiotas, flautas de metal, reflexos nos automóveis, nas bicicletas, nas águas, cortinas rendadas, sol nas

vidraças, nuvens algodoadas, tudo forma uma só coisa, uma só palavra incompreensível e luminosa; a pintura de Vincent evolui das trevas, da fuligem, para ofuscantes trigais e girassóis; a luz perpassa como uma melodia através das mãos e das faces, nos quadros desses mestres holandeses, reinando com tamanha eloquência sobre a escuridão dos trajés e dos interiores que se tem a impressão de ouvir, mesmo em artistas menores, a mesma frase: “Pouco a pouco avançamos para a vidência”. (LINS, 2005, p. 91)

Abel, como um pintor, compõe harmonias visuais com os diversos aspectos visíveis da vária paisagem observada, sintetiza-os, arranja-os e extrai do caos de seus mil aspectos uma harmonia una, uma retratação visual, como um artista plástico, esforça-se por fazer do conjunto “uma só coisa”, mas mais que isso, como escritor, procura a síntese da síntese, busca “uma só palavra incompreensível e luminosa” que pudesse definir aquele conjunto e suas aspirações, o que busca.

Como vemos no início do trecho, até a própria materialidade da palavra escrita se faz imagem, se faz concreta, torna-se não o som do que representa, como nas onomatopeias, mas a imagem visual do que representa, é uma palavra conceito que se faz palavra imagem do que diz, assim, o ato de dispersar-se em mil impressões se corporifica e se torna imagem na expressão “Dis (em mil impressões) perso-me”, lidando aqui o autor com a palavra em sua corporificação imagética. Nada mais sugestivo em um trecho em que o tema é a própria luz, com sua capacidade de inundar as coisas e de ser refletida em toda matéria, de mil formas diferentes. Em todo caso, é a luz como tema visual que se desenvolve por todo o relato, bem como já vimos com o motivo visual do pássaro, mas aqui na especificidade da luz interna que emite Roos. Assim como em: “o sol faz-se lâminas entre as folhas. Re - nos milhões de folhas – flete-se. A luz, sobre o lago e as margens, espraia-se ondulante e não quero saber onde ficam seus limites” (LINS, 2005, p. 205). Os dois casos, o da luz interna de Roos e o do uso das palavras como imagens, surge ainda num mesmo trecho adiante:

Flui da sua pele, como se muitas velas a iluminassem de dentro, um esplendor – talvez a expressão visível do que sonho encontrar na Cidade, de maneira concreta, assim unindo a expressão e o seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido em palavras díspares – *vida, ave, uva, sonho, hoje, ver* –, as letras esparsas, ainda não unidas, da palavra *vinho*, mais tarde a palavra *vinho*, antes que existisse o vinho – e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver. (LINS, 2005, p.91-92)

Tematizando a luz até nos casos mais triviais de sua incidência, como vimos, Abel chegará ao uso artístico que da luz fizeram os mestres pintores holandeses, dos quais muitos são nomeados no trecho, e passará a fenômenos mais específicos e menos triviais da capacidade de reflexão da luz, caso de algumas gemas, quando as elucubrações de Abel se

voltarão para o fenômeno da birrefringência da luz, daí outro lugar comum da narrativa osmaniana entra em cena, o discurso técnico-científico, que o autor insere sempre, no entanto, de forma orgânica, servindo ao enriquecimento da simbologia literária e interna que vem sendo construída na narração.

Neste relato o discurso científico surge menos incisivamente, já que não aparece simplesmente uma voz que dita a informação científica para só posteriormente ela se mesclar com a de uma das personagens. Aqui, é Roos quem usa o discurso científico diretamente, em um diálogo sobre as gemas com as quais está trabalhando, para falar da birrefringência, assunto que logo absorverá Abel, como se a moça estivesse falando de assunto ao qual ele já se debruçara antes e do qual fosse relativamente conhecedor, talvez uma de suas obsessões visuais, o próprio Abel tomará o discurso sobre a birrefringência com absoluto conhecimento de causa:

Pode-se flagrar, eis o que busco dizer, no espato-de-islândia, um fenômeno ao mesmo tempo natural e ilusório: a imagem se abre, duplica-se, é uma e duas. Mas há também, na Terra, seres vivos que unem ou multiplicam. Às vezes, o que é mais admirável, um único ser, mas dois ou três, ou mais, que um acaso reúne e que transformam em quatro as escadas duplas construídas entre quatro vestibulos de castelo, num dos vales do mundo.” (LINS, 2005, P.122)

O assunto da birrefringência leva a refletir sobre a escada dupla de Chambord, sobre o duplo e sobre os destinos de ambos, que talvez não estejam fadados a uma junção feliz, mas a uma bipartição:

Tento perguntar - e desisto, enervado, invocando um auxílio verbal que não possuo – se atentou em Chambord para a dupla escadaria no centro do castelo. Duas pessoas que usem ao mesmo tempo, Roos, essas duas escadas helicoides, veem-se mas não se encontram. Talvez ali esteja escrito, ou esboçado – eis o que desejo lhe dizer e não consigo -, o destino de muitos. O nosso inclusive. Não iremos subir a mesma escada, Roos, por mais que eu – e talvez até você – deseje o contrário. (LINS, 2005, p.96)

A figura da mão, sobre a qual já falamos da importância enquanto estrutura pentagonal que gera a narrativa em *mise-em-abyme* de Maria de França em *A Rainha dos cárceres da Grécia*, é outro ícone de recorrência acentuada na obra. Em “Um ponto no círculo”, por exemplo, o ícone mão se desenvolve a partir da reflexão da narradora feminina sobre sua habilidade manual: “examino ainda a figura e me convenço: nossas mãos têm a mesma natureza. As minhas não pesam, quando em repouso; em ação, nunca tropeçam nas coisas, tudo executando com destreza e simplificação de gestos” (LINS, 2005, p.23).

A habilidade manual confere à apresentação da personagem uma grande dignidade, a despeito de seu status social, não fica muito claro, mas parece ser apenas uma espécie de

camareira que havia ido recolher a roupa para lavar; no entanto, há nessa personagem um pensamento tão complexo e na sua habilidade manual, no domínio das mãos, algo de um valor intrínseco e nobre, o domínio do ofício, a nobreza mais cara ao escritor Osman Lins.

Parece ecoar em sua obra a mensagem de que nada pode o homem de mais nobre do que chegar à maestria em seu ofício. Assim, a mão, a habilidade manual encarna a simbologia da manufatura, do fazer, do ofício. Daí a recorrente apresentação das personagens como vis ou nobres a partir não do *status* de seus papéis sociais, mas por terem seguido seus sonhos e o ofício a que se sentiam destinados como missão ou não, há os que adestraram suas “mãos” e os que não adestraram suas “mãos”, estes mostrados como débeis e sem altivez, aqueles mostrados como fortes e eternos contempladores das sutilezas e mistérios do real.

Também são ícones recorrentes imagens ligadas a figura da aranha e ao ato de tecer, quase sempre associados, já vimos como essas imagens são trabalhadas de várias formas no tema **E** de *Avalovara*, “*Cecília entre os Leões*”. Em “Conto barroco”, a figura aparece em meio às reflexões do matador: “Sei que ela insiste em atrair-me para aquela armadilha com que os seres humanos, como aranhas, abocanham os que estão fora da teia” (LINS, 2005, p. 125). Em “Um ponto no círculo”, nas reflexões do narrador músico, em um trecho que até mesmo joga com as significações do ícone mão de que falamos há pouco, a imagem do homem deitado, inerte, com as mãos abertas e inativas, e a aranha no teto tecendo, no contexto de insatisfação em que se encontra a personagem por não trabalhar com o instrumento que realmente gosta de tocar, se torna simbólico de sua falta de atitude mais enérgica em busca de seus objetivos, a personagem apenas observa a urdidura das coisas, não é protagonista, não toca seu oboé.

Volto a deitar-me e, quando não durmo, assim permaneço, horas e horas, nem por sonho tocando o oboé, palmas das mãos para cima, aos lados do corpo, observando as aranhas que trabalham no teto. Entre um caibro e outro, estendem suas teias; de fio em fio, através de movimentos que não falham, estabelecem ligações que o vento ou um besouro poderá romper, tecem, um após um, seus fios transparentes, tecem uma força entre caibros. (LINS, 2004. p.24)

Em pentágono de Hann, um dos narradores é um aspirante a escritor que já não escreve há tempos e se encontra insatisfeito com sua desistência, tipo de personagem recorrente também na obra; voltando à sua cidade natal e absorto em um estado de reencontro frutífero com seu passado na casa da avó, entre as coisas que lhe evocam os tempos idos de sua juventude está também a imagem das teias de aranha: “Por isto bebo com ardor esse ressurgimento espectral do passado, que permanece ainda no rumor de vozes, nas ondulações da luz, nas teias de aranha.” (LINS, 2004, p.47), em outro trecho o mesmo narrador reflete de

forma figurada e metalinguística sobre o poder das tessituras e dos artifícios sutis através da imagem das teias de aranha usadas para perceber a direção dos ventos e usadas na caça aos elefantes:

Caçadores, buscando este animal capaz de destruir, em minutos, aldeias inteiras, valem-se de teias de aranha, para saber de que lado sopra o vento, não ser denunciados. Teias de aranha são instrumentos de astúcia, ajudam a enredar os elefantes. Silêncio, perseverança, audácia, paciência, teias, os sentidos alertas, armas que terei de obter, para cercar as palavras, amestrá-las depois com agulhão e banhos. (LINS, 2004, p. 50)

Assim, todo um processo de desenvolvimento interno de imagens icônicas que funcionam como *leitmoivs* recorrentes é posto em jogo no decorrer das tramas narrativas de Osman Lins; gerando uma iconologia que ao mesmo tempo que dialoga com os significados culturais os mais diversos dos ícones utilizados, os desenvolve de muitas formas peculiares e intrínsecas aos processos de construção de sentido específicos dos enredos de sua ficção como vimos nessas amostras. Essa iconologia dialoga diretamente com o uso sistemático de *concceto* maneirista na obra e com a distorção da realidade, problematizando os conceitos estabelecidos em prol da criação de paralelos oníricos e imaginários fundamentais para os sistemas internos de significação da obra, como passaremos a demonstrar um pouco mais detidamente no tópico seguinte.

5.1 O *concceto* maneirista como figura na escritura de Osman Lins

Quando o homem vê que os sistemas de valor nos quais ele vive estão em risco, ele passa a descobrir, na maioria das vezes, novas esferas espirituais de mundo. Esse encontro com novas matérias do mundo incita Dédalo, o “inventor” no âmbito do “problemático”, justamente novos meios de expressão linguísticos e novas formas poéticas. (HOCKE, 2011, p. 193)

Transportando e desdobrando os conceitos já utilizados para o estudo do Maneirismo nas artes plásticas para o âmbito do estudo da literatura, Gustav Hocke, em *Maneirismo na literatura*, continua sua investigação sobre o estilo aticista, ou seja, o estilo clássico greco-romano e o estilo asiaticista, isto é, o gosto mais asiático-oriental na arte, ambos os estilos pretensamente resgatados sob uma nova ótica a partir do Renascimento tardio, ou Maneirismo.

Hocke associa as tendências maneiristas mais extremas a certas épocas de crise profunda do espírito humano, “crise” aqui no sentido de momentos de transição de um conjunto de crenças norteadoras para um novo conjunto destas ou até mesmo para uma

complexa e problemática descrença no sistema de crenças vigente. Momento em que as artes assumem um caráter negativo e problemático, que se volta de forma radical para o próprio código e suas bases, implodindo a um só tempo o referente, o significado e o significante, ou seja, a própria noção de estrutura lógica é problematizada, resultando em uma arte amaneirada, intelectualizada, cerebral e, portanto, agonística.

Hocke se refere principalmente a períodos históricos em que o homem de arte, conscientemente, adotou de forma deliberada o maneirismo em seus extremos, como questionamento profundo de uma arte e de um sistema de pensamento que se queriam exatos, lógicos e bem resolvidos, mas que se mostraram ineficientes diante da complexidade do real e dos desdobramentos históricos. Incluindo o período oficialmente denominado Maneirismo pelos historiadores da arte, ou seja, aproximadamente de 1550 a 1650, e que corresponde ao “decaimento” ou “degeneração” da estética clássica do Renascimento, com toda a sua beleza comedida e sua mensagem ideal neoplatônica.

O equilíbrio suposto e pretendido pelos renascentistas estagna e gera a sua antítese, passa-se do uso da exaustivamente perseguida medida exata para uma calculada degeneração dessa própria medida, um amaneiramento das formas, ou seja, o uso do equilíbrio ideal do Renascimento como fórmula a ser seguida e até mesmo exagerada, um expressionismo *avant la lettre*, basta pensarmos nas figuras elegante e artificialmente alongadas de Parmigianino, ou perturbadora e artificialmente alongadas de El Greco, suas iluminações artificiais e dramáticas, seus desequilíbrios composicionais pré-estabelecidos.

Na literatura, antes, durante e depois do período que Hocke estabelece apenas para fins de didática, mas fazendo parte de um modo de pensar maneirista, surgem por toda a Europa nomes ligados a um trabalho deliberadamente complexo e até mesmo críptico e onírico da linguagem, Marsílio Ficino²⁷, Emanuele Tesauro²⁸, Francesco Collona²⁹, Luis de Góngora y

27Marsílio Ficino (Figline Valdarno, 19 de outubro de 1433 – Careggi, Florença, 1 de outubro de 1499), filósofo italiano, é o maior representante do Humanismo florentino. Juntamente com Giovanni Pico della Mirandola, está na origem dos grandes sistemas de pensamento renascentistas e da filosofia do século XVII. Traduziu obras de Platão e difundiu suas ideias.

28 Emanuele Tesauro (Torino, 3 de janeiro de 1592 - Torino, 26 de fevereiro de 1675) foi um dramaturgo, retórico, historiador e estudioso italiano, autor do famoso tratado “O telescópio Aristotélico”. Nele Tesauro, a partir do terceiro livro da Retórica Aristotélica, estudava o próprio caráter do engenho e das figuras da linguagem, oferecendo um tratamento sistemático de um *concettismo* profundo e coerente. Ele escreveu em prosa, além de uma filosofia moral típica do século XVII (Torino 1670), que foi repetidamente reimpressa e traduzida em várias línguas, obras de história como o *Campeggiamenti*, ou vero *Istoria del Piemonte* (1ª ed. completa, Torino 1674, sobre as guerras do Piemonte contra os espanhóis), *Do reino da Itália sob os bárbaros* (nele 1663), e uma *História da cidade de Torino* (nele 1679, continuado por Francesco Maria Ferrero, lá 1712) e foi autor de poemas e tragédias.

29 Francesco Colonna (1433/1434–1527) foi um padre e monge dominicano italiano creditado como autor da *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) por conta de um acróstico no texto. É um dos livros impressos no Renascimento mais enigmáticos de que se tem notícia. A autoria do livro é desconhecida, mas acredita-se que

Argote³⁰, entre outros, são, antes de mais nada, magos e artesãos da palavra enquanto evocadora de imagens complexas.

Para Hocke “o poeta é o analista orictognóstico no sentido matemático, que encontra o desconhecido a partir daquilo que se conhece” (HOCKE, 2011, p.105). Esse desconhecido em Osman Lins é fundamental, é a busca principal do objeto artístico, a exploração do inconsciente e das camadas do real que não se entregam ao olhar comezinho viciado em simplificar e domesticar o arisco em sínteses perfeitamente lógicas, mas irrisórias.

Procurando atingir o leitor para além da lógica e da retórica, a obra de Lins se faz rica em *concetti*, são muitos os momentos em que a linguagem se volta para a criação de imagens que concretizem e complexifiquem ao máximo as sensações de Abel. Vejamos por exemplo a seguinte construção: “a noite, depois das chuvas, lembra-me ladrilhos polidos e frascos transparentes” (LINS, 2005, p.121). Nela, se a materialidade das coisas concretas da cidade refletem cada qual a seu modo as luzes artificiais noturnas, a imagem geral que a personagem compõe em sua mente evoca a inexatidão de uma paisagem ou de uma natureza morta, ladrilhos e frascos transparentes, pintadas, em um estilo *plein air* impressionista, uma vez que, no conjunto, a variedade de formas e materiais da cidade reúnem-se visualmente evocando a imagem de objetos selecionados por algum pintor, para compor harmonicamente um quadro ao mesmo tempo esfumado e com muitos pontos de luz, o próprio verbo “lembrar” no sentido empregado no trecho dá a noção do tipo de olhar lançado para a imagem, um olhar que apreende a aparência geral harmônica de um grande conjunto de formas e cores, de claros e escuros, em borrões e manchas que no conjunto formam uma imagem geral e atmosférica, como o olhar a que nos induz a estética impressionista.

seria de Colonna. É considerado um dos incunábulo mais belos e raro, ao lado da Bíblia de Gutenberg. Constitui um marco na história do design gráfico pelo design tipográfico revolucionário de Aldus Manutius e pela narrativa sequencial das ilustrações em xilogravura, criada por um ilustrador desconhecido.

30 Luis de Góngora y Lopes (Córdova, 11 de julho de 1561 — Córdova, 23 de maio de 1627) foi um religioso, poeta e dramaturgo castelhano, um dos expoentes da literatura barroca do Siglo de Oro.



Fig. 19. MONET, Claude. Casas do parlamento. 1904, Paris.

Um dos aspectos mais interessantes na figuração estilística de Osman Lins é que, através da criação de imagens verbais, o suave se concretiza ao máximo e o grosseiro se volatiliza ao máximo, uma tendência a buscar o contraste entre o percebido pelos sentidos e sua expressão através das palavras, um uso agonístico e aporético das palavras e dos conceitos, as palavras lutam com o mundo, com a realidade, para transformá-los em expressão da subjetividade, em imagem, tentando domá-lo ou repeli-lo em busca de uma expressão mais cabal do pensamento, mas também do que o pensamento não abarca, uma consciência de que o real lhe será impossível, portanto é preciso enriquecer a própria percepção falha do real através do poder recriador das palavras, mas sempre em luta tanto com elas quanto com o seu referente.

Por ocasião da marcha triunfal que inicia a ser tocada em Notre Dame, Abel profere a seguinte construção: “os calos dos construtores dos órgãos deslizam pelos tubos” (LINS, 2005, p.122). Essa passagem revela de um só golpe muito da vivência subjetiva, do grau de cultura e da consciência social do falante, somente uma pessoa ao mesmo tempo que sensível aos efeitos da música, interesse-se pela manufatura dos objetos e instrumentos artísticos, com a consciência e o estudo necessário sobre a construção dos órgãos e uma certa reflexão social em relação aos trabalhadores proferiria tais palavras nesse arranjo e com essas nuances de sentido ao ouvir a marcha triunfal saindo do órgão de Notre Dame.

O modo como o autor insere a reflexão social na passagem é de uma argúcia sutil, a simples menção dos calos ao ouvir algo tão refinado como a música no órgão leva a diversas reflexões, a principal delas, em se tratando de Osman Lins é exatamente o louvor à manufatura, mais especificamente ao trabalho as vezes até mesmo árduo e grosseiro em prol de um objetivo sutil e refinado, tal como, para o autor, o escritor deve fazer com as palavras. Toda aquela música transcendente não seria possível sem que os trabalhadores que construíram o órgão e toda a sua engenhosidade trabalhassem de forma árdua.

O *conchetto* dá a impressão de que a sensação benfazeja da música reconfortante se mistura a um certo asco, uma dificuldade de tragar tal doçura sem o remorso consciente de que ela só é possível mediante uma quantidade imensa de esforço físico de uma classe que muitas vezes, por falta de refinamento do gosto ou por outros motivos, não teve oportunidade e talvez não esteja sequer apta a se beneficiar de tais deleites, não conseguimos deixar de ver uma reflexão social profunda na sutileza da frase. Abel, homem culto, com um certo refinamento, mas de origem humilde e conhecedor também da pobreza e da grosseria da vida social, traga quase a contragosto a marcha em Notre Dame. O *conchetto* insere notas concretas e grosseiras, quase estridentes, aos maviosos sons do órgão, torna-os agrídoces e quase espinhosos, ásperos.

Esse jogo de paradoxos entre áspero e macio, maleável e concreto é uma tônica de muitos dos *conchetti* de Lins, como podemos ver ainda no seguinte trecho:

As cem vozes do coro descem das ogivas sobre a rue du cloître Notre-Dame, trituradas pelo barulho dos veículos. Parecem, mesmo assim, envolver numa pátina de sonho as cadeiras amarelas do café, suas lâmpadas cônicas, as luzes da praça, Carlos Magno entre as árvores com a armadura úmida e do outro lado do rio o perfil dos velhos edifícios. (LINS, 2004, p.122)

Enunciado que contém um *conchetto* duplo: a pátina, que viria da oxidação causada pelo tempo e pela luz, aparece aqui causada pelos sons do coro em Notre Dame, a sinestesia é ainda colocada em termos bem pictóricos, como se a paisagem em que está Abel lhe fosse suavizada pelos sons da música como um quadro envelhecido, os sons harmoniosos conseguem esse efeito mesmo chegando até o exterior da igreja “triturados” pelos barulhos da rua, veja-se os contrastes postos aí entre sensações duras e macias, grosseiras e suaves, iluminadas forte e tenuemente.

Tal como ocorre diante da sensação de ansiedade que a espera por Ross causa ao narrador: “os segundos moem-me, rolam em mim como pedras, pois cada momento abriga a possibilidade de que Roos venha e fale-me” (LINS, 2005, p.140). De novo quando, no trem, a voz de Roos suaviza os sons duros das fricções metálicas do funcionamento da máquina e dos

trilhos: “sua voz mistura-se com o rumor dos êmbolos e das rodas nos trilhos, parece deslizar sobre esses sons duros, deslizar como um óleo, amaciando-os” (LINS, 2005, p.141), e quando seu estado de ânimo resseca a sua voz: “minha voz, cada vez mais grossa e áspera, areia grossa misturada ao rumor do trem” (LINS, 2005, p.142). E ainda a mistura das sensações todas que vinham sendo expressadas em *congetti* anteriores, no trecho da despedida em Pisa, à luz forte do sol, os ecos da voz de Abel como o som de sinos, como se sua garganta ressoasse tal qual o metal, a voz arrastada, triste, indecisa de Roos, que é figurada como se sua garganta estivesse atravessada de objetos pontiagudos e metálicos:

O sol pisano sobre os mármore dos monumentos e as velhas fachadas ocres ou rubras margeando o Arno. No centro do batistério, o eco dos meus gritos, três, quatro, ressoando como um sino de bronze. Sua voz lenta, a palavra difícil, a terra garganta atravessada de agulhas. (LINS, 2005, p.143)

Finalmente, para representar concreta e figurativamente a voz frágil e em processo de definhamento do senhor Weigel: “fala entrecortado. Sua voz apagada lembra-me uma corrente cheia de ferrugem, fazendo-se em pedaços sob a terra” (LINS, 2005, p. 178)

Muitas vezes a concretização visual em *conchetto* tematiza a própria questão temporal e o próprio transcorrer do tempo se materializa no espaço, sugerido nas mudanças ocorridas na paisagem, o movimento contínuo do trem gera uma sucessão de “imagens” para Abel, quase estáticas, sucessivas e não contínuas, vistas em separado umas das outras: “vejo desfilar os minutos como se o tempo fosse uma paisagem, esses campos cultivados que ficam para trás, com girassóis, papoulas, gavelas de feno” (LINS, 2005, p.140).

Em outras vezes ocorre um embaralhamento completo entre os elementos metafóricos e sinestésicos, uns reforçando o sentido inusitado e problemático dos outros, em um jogo de expressividade obtusa: “o meu olhar torna-se mais analítico, agudo e cauteloso. Farejo, cão, nas cidades percorridas, uma presa inatingível, uma caça que vi, eu, cão, por um espelho, mas da qual não cheguei a distinguir o cheiro” (LINS, 2005, p. 169).

Gerando um jogo muito forte de conceitos, uma vez que justamente quando diz que sua visão se aguçou, usa a figura do cão, animal de excelente olfato mas de visão falha, na caça de algo que viu de relance, apenas no espelho, e de que sequer chegou a sentir o “cheiro”, pista que seria mais facilmente seguida por tal animal. A figuração busca sempre o problemático da compreensão e da expressão do que se compreendeu. O embate com o real. Mais ainda, o embate entre o real, o que dele percebido ficou inconsciente e o que se pode conceber logicamente.

Também os gestos e sua natureza de ação imagética, que quase tende à signficidade da figura e, portanto, de objetos da narração mais propriamente, recebem um tratamento imagético no *conchetto*, uma expressão que apela para a as marcas visuais deixadas pelo gesto, ou para a impossibilidade de o gesto não deixar tal marca visual na superfície com a qual interage e que o recebe. Por exemplo, para dar a ideia do quão leve e macio procurou tocar a mão de Roos quando ela lhe disse que não o amava, Abel diz: “... toco a pele fluida, de leve, docemente, o gesto de quem tentasse afagar, sem enrugá-la, a superfície da água num recipiente...” (LINS, 2005, p. 177)

O tratamento imagético também vai procurar expressar concretamente os odores das narrativas. Sobre o hálito quente e cheiroso de ‘☉’, no tema R, “‘☉’ e Abel: *encontros, percuros, revelações*”, o cheiro do hálito da mulher evoca toda uma sucessão de imagens que remetem a coisas olorosas:

O odor do ar que aspiro, tépido, das narinas de ‘☉’, alcança intensidade quase insuportável. Maior, ainda assim o prazer de sorvê-lo. Respiro sobre um vaso de vinho? Uvas esmagadas, vides recém-podadas, folhas secas de parra queimando sob a chuva, lençóis de linho ao sol, entre latadas altas e sarmentos, eis, dentre muitas outras, algumas das imagens evocadas a esse hálito que ninguém mais possui e que ela própria, decerto, só em raros momentos exala com igual intensidade. (LINS, 2005, p.24)

Em “Pastoral” o narrador convoca o leitor literal e paradoxalmente a ver e ouvir o cheiro na imagem que narra, deixando como único modo de compreensão a participação deste no jogo sinestésico que se arma, quando o perfume das seis goianenses perturba o menino como se fossem sons estridentes de cigarra, a personagem realiza a seguinte expressão: “isto que parece um coro de cigarras, é o perfume das minhas seis goianenses” (LINS, 2004, p. 138). O “isto” aponta diretamente para a certeza de que o leitor também está claramente diante, de alguma forma, do cenário campestre que ambienta a narrativa e que percebe visual e auditivamente o “cheiro” das mulheres.

Tudo que contém a narrativa sendo ou tendendo a converter-se em jogo imagético, a escuridão, por sua vez, enquanto condição sob a qual nada se vê, é associada concretamente a um ácido que corrói a imagem das coisas todas, tornando-as inacessíveis à visão: “a escuridão, um ácido? Lâminas sutis?” (LINS, 2005, p.41)

Ainda o silêncio é caracterizado conceitualmente como algo concreto e palpável em “Os confundidos”, um silêncio nada calmo, feito do estorvo e das más vivências entre o casal, silêncio forçado e morto, abafamento, na verdade:

Este silêncio, o espaço entre nós. A voz que rompe o espaço e o silêncio, com dificuldade, lenta, articulando uma hipótese perturbadora. (o amor, talvez, é uma espécie de enxerto. Não nos rins. Em outra parte qualquer, talvez na alma, e cujo

êxito não depende de nós. Por mais que desejemos salvá-lo, pode apodrecer e envenenar-nos.) E novamente o silêncio, espesso, amortecedor, palha e serragem entre objetos de louça. (LINS, 2004, p.71)

Para dar ideia da alegria que geram em Laura, filha de Joana Carolina, ao passar no fim da tarde pelo antigo cemitério e se assustar com os fogos-fátuos, o cheiro reconfortante de café e pão assando é figurado como um “barulho de festa”. “Mesclado esse terror a uma alegria que impregnará sua memória, por causa do odor de café, de pão no fogo, que se desprende das casas do arruado, ao entardecer, como um barulho de festa. (LINS, 2004, p.75)”

Citamos algumas vezes a tendência anticlassicista da literatura de Osman Lins, característica muito definidora das narrativas em imagens extremamente complexas e peculiares que temos mostrado durante nossa análise. Para Hocke “o ‘objetivo’ do clássico permite a ‘imitação’, o ‘subjetivo’ do maneirismo permite com que a tentativa de ‘mimésis’ degenera em burlesco. Pode-se copiar a ‘natureza’, mas não o individual” (HOCKE, 2011, p.169). Ou seja, o clássico aceita um padrão que a partir das exigências internas de seu próprio código mimético fixo pode ser emulado e reproduzido a partir da técnica, são fórmulas de mimetização da natureza, jamais são sequer uma cópia fiel dos aspectos da natureza em si, daí a ideia de realismo ser sempre falsa, a arte é sempre estilo, padrão de imitação, seja este padrão clássico, isto é, tendente ao harmônico e comedido, ou anticlássico, isto é, com distorções acentuadas e infração das regras clássicas evidenciadas. Em essência maneirista esse maneirismo deve funcionar de forma individual, ou seja, cada maneirista deve distorcer à sua maneira o clássico, contraditoriamente, quando o maneirismo tenta virar “maneira” e fórmula a ser imitada por epígonos, então degenera em “burlesco”.

Para Hocke, a comunicação, ou seja, “o convencimento é vivenciado tão só a partir do recorrente encontro com aquilo que, em princípio, constitui o elemento mais concreto do mundo: com a palavra poética.” (HOCKE, 2011, p. 173), daí decorre a necessidade do uso de *concetti*. Hocke continua enfático ao caracterizar o *concetto* como um uso da palavra poética que se volta contra a lógica cotidiana com o fim expresso de nela abrir possibilidades para além do seu uso, associando este uso da palavra poética a uma espécie de âmbito específico e idiossincrático do conhecimento que se evidencia também muito pela negação à razão pura e fria: “a dialética tem a ver com o efeito lógico, a retórica com o efeito do bem dizer e o concettismo, por seu turno, com a sugestão estética. A arte concettista sobrelevou-se à arte retórica. O poeta deve esforçar-se não por clareza, mas por sutileza” (HOCKE, 2011, p. 215); e ainda: “no concettismo, o maneirismo literário encontra sua mais elevada completude. Nele,

reúne-se aquilo que comentamos até agora: metaforismo, pararrética e paralogismo.” (HOCKE, 2011, p.233)

Aqui nosso raciocínio e leitura do aspecto imagético da obra de Lins já aponta para a discussão teórica de nosso próximo capítulo. Vemos nessas três formas de expressão maneirista na escritura de Osman Lins, metaforismo, pararrética e paralogismo, ligações com uma tentativa de trazer à tona o jogo de interações entre o consciente e o inconsciente, o saber e o não-saber que a construção de uma obra de arte impõe ao seu autor e aos seus receptores, de jogar com as imagens subjetivas que aparentemente não têm sentido lógico mas que são fruto de recalques e filtragens oníricas, Sintomas.

A psicanálise e a psicologia analítica têm se esforçado por compreender os mecanismos de comunicação da esfera inconsciente do homem, os sonhos, os atos falhos, as lembranças encobridoras, os recalques etc., e nessa tentativa tem evidenciado simbolismos até mesmo arquetípicos, como na obra de Jung, por exemplo. A arte, enquanto criação material que plasma em um objeto as tentativas de expressão figurativa da subjetividade, tem sido matéria constante de perscrutação das investigações psicanalíticas, bem como os conceitos psicanálise têm sido corriqueiramente tomados como ferramentas úteis para a investigação dessas produções e de seus autores.

Por esta razão dedicaremos o próximo a algumas considerações sobre a complexa situação psicológica das personagens osmanianas enquanto artífices forjadores de realidades idiossincráticas por meio de objetos textuais e artísticos ao mesmo tempo que leitoras-contempladoras de imagens e de suas possibilidades visuais, partindo não exatamente de um possível uso do arsenal de conceitos psicanalíticos como chave de interpretação, mas da ideia profícua de um “inconsciente estético” que na produção, no produto e na fruição do objeto artístico flerta constantemente com o desmascaramento das ideias de saber e não-saber, consciente e inconsciente.

6 A personagem diante do não-saber das palavras e das imagens

Graças ao uso de categorias de desenvolvimento gerais e insatisfatórias, a história da arte tem sido até aqui impedida de pôr seu material à disposição da “psicologia histórica da expressão humana”, que ainda, é verdade, espera por ser escrita. (WARBURG, 2010, p. 131)

O signo plástico não é nem expressivo nem representativo de valores próprios ao espírito criador ou ao universo, ele é figurativo; o signo plástico surge ao final de um *processus* de atividade ao mesmo tempo intelectual e manual em que se encontram elementos oriundos, não de dois termos: o real e o imaginário, mas de três: o percebido, o real e o imaginário. (FRANCASTEL, 2015, p.92)

Neste capítulo trataremos da imagem na obra de Osman Lins enquanto elemento desencadeador de reflexões sobre os sistemas de representação humanos e sua falibilidade intrínseca. Jacques Rancière chama atenção para uma preponderância da arte e da literatura como fontes profícuas dos estudos psicanalíticos e como um lugar privilegiado para se observar o trabalho do inconsciente, apontando a importância do que ele denomina “inconsciente estético”; não no sentido restrito da aplicação da psicanálise à crítica artística, mas enfatizando o sentido oposto da verificação de que as teorias psicanalíticas foram largamente precedidas e inspiradas em grande parte pelo que no conteúdo artístico é regido pelo inconsciente estético, o elemento artístico que se plasma à revelia da consciência do criador do objeto de arte. Para o pensador francês: “Freud solicita à arte e à poesia que testemunhem positivamente em favor da racionalidade profunda da ‘fantasia’, que apoiem uma ciência que pretende, de certa forma, repor a poesia e a mitologia no âmago da racionalidade científica” (RANCIÈRE, 2015, p.47-48).

A partir deste raciocínio, a arte sugere um dos caminhos à psicanálise para a investigação dos jogos de significação do inconsciente. Em seu livro capital e quase iniciático à psicanálise, *A interpretação dos sonhos* (1900), Freud chama atenção para a complexidade da linguagem do inconsciente, para ele, é através da linguagem não apenas figurada, mas lúdica, críptica e onírica, a linguagem do rébus, por exemplo, que o inconsciente envia através dos sonhos mensagens visuais ao homem, mensagens que, como no rébus, precisam, no entanto, gerar relações linguísticas a fim de serem interpretadas constante e infinitamente.

A avaliação correta do rébus evidentemente só ocorrerá se eu [...] me esforçar em substituir cada imagem por uma sílaba ou uma palavra que, por meio de uma relação qualquer, possa ser figurada pela imagem. As palavras assim combinadas não carecem mais de sentido, mas podem resultar na mais bela e mais profunda das sentenças poéticas. O sonho é um enigma figurado desse tipo, e nossos precursores no campo da interpretação dos sonhos cometeram o erro de julgar o rébus como uma composição gráfica. (FREUD, 2019, p. 300).

Mais tarde Lacan também reforçaria esse jogo criativo e artístico entre imagem e linguagem proposto pelo inconsciente, em “A instância da letra no inconsciente” (1957). Para Lacan, “as imagens do sonho só devem ser retidas por seu valor significante, isto é, pelo que permitem soletrar esse ‘provérbio’ proposto pelo rébus do sonho.” (1998, p. 514)

Cabe aqui um relativamente longo parêntese sobre as concepções de Lacan acerca da falibilidade da linguagem em relação ao Real e ao Inconsciente. A clínica de Lacan começara justamente por criticar o que chamava de “manejo adaptativo da análise” fundamentado no Eu (*Moi*), na identificação ao analista e no Imaginário; contrapondo a isso a ideia de que a descoberta freudiana do Inconsciente se fundamentaria antes no Simbólico, ou seja, na linguagem. Portanto, o eixo da análise não deveria ser o Eu, que em Lacan é essencialmente uma alienação, mas o Sujeito, sujeito esse que se fundamenta no Desejo. Lacan monta então, ao longo de dois anos, durante os Seminários 5 e 6, um gráfico para definir o Inconsciente estruturado como linguagem.

O Desejo é visto por Lacan, tal como em Freud, como essencialmente infantil, recalcado e inconsciente, daí a importância fundamental de tentar descrever uma estrutura gráfica que desse conta de demonstrar e interpretar, jamais traduzir, seu funcionamento. Pensado dessa forma o Desejo não se confunde de modo algum com as vontades, o querer, ou coisas do tipo que se manifestam na superfície, o Desejo para Lacan é da ordem da estrutura, dos impasses e dos paradoxos; o Desejo pensado estruturalmente seria para Lacan sempre o desejo do impossível da neurose obsessiva e o desejo insatisfeito da histeria. O Desejo fundante do Sujeito seria, portanto, estruturado em torno da Falta simbólica.

Compreendido então como sujeito desejante o Sujeito Lacaniano teve ao longo dos seminários quatro teorias constitutivas complementares, sem hierarquia entre elas, são na verdade questão de ênfase, ou seja, não se anulam nem se contradizem, apenas se complementam e se tornam pontos de vista de uma mesma estrutura de acordo com a ênfase do olhar do analista. Essa ênfase pode recair sobre o Imaginário, observando o sujeito a partir do Estádio de espelho, que visa a demonstrar como a construção do Eu (*moi*) depende principalmente do processo ligado à constituição da imagem do próprio corpo físico; ou sobre o Simbólico, correspondendo ao olhar para o sujeito pelo prisma da impossibilidade de preencher satisfatoriamente a grande Falta simbólica; a ênfase pode ainda recair sobre o Real, que é uma teoria da alienação, posto que o Real para Lacan é uma categoria absolutamente infensa a conceituações de linguagem precisas e só é acessível por meio do gozo³¹, dessa

31 Como resume Vladimir Safatle: “Lacan insistirá cada vez mais que a experiência humana não é um campo de condutas guiadas apenas por imagens ordenadoras (Imaginário), por estruturas sociossimbólicas (Simbólico) que

forma, estando o sujeito fundado na linguagem, está alienado do Real que por meio desta lhe é inacessível. Por último Lacan desenvolve ainda a teoria dos nós, que seria um modo de contemplar o Imaginário, o Simbólico e o Real na constituição do sujeito desejante.

Para Lacan, quando se pretende entender o funcionamento da estrutura do Sujeito, é preciso concentrar-se nos significantes colhidos em um corte temporal específico e analisar o lapso entre o significante inicial, início da análise, e o significante último do corte, para daí interpretar retroativamente o efeito de sentido que esses significantes indicam sobre o sujeito; só retroativamente se chega ao efeito de significação, e não ao Significado saussuriano que atua no âmbito das superfícies. Por isso o gráfico lacaniano do desejo suprime a linha sausseriana do Significado e concentra a sua busca de representação do Desejo fundador do Sujeito retroativamente na linha dos significantes.

Passaremos a um resumo do funcionamento esquemático do Grafo de Lacan:

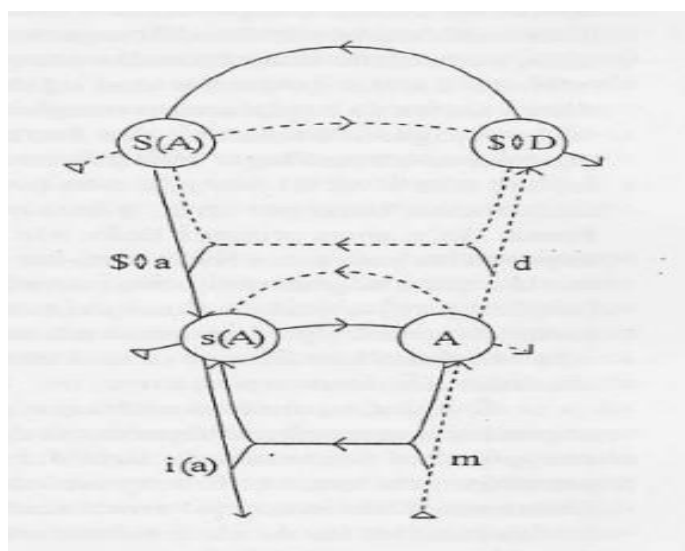


Figura 20: Jacques Lacan, *Grafo do Desejo*, 1958-1959, in: Seminário 6: O Desejo e sua interpretação, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.27.

No gráfico, as duas linhas horizontais representam as cadeias diacrônicas dos significantes em dois níveis, o do Imaginário, ou seja, das “imagens reguladoras”, e o do

visam a garantir e assegurar identidades, mas também por uma força disruptiva cujo nome correto é Real. Aqui, o Real não deve ser entendido como um horizonte de experiências concretas acessíveis à consciência imediata. O Real não está ligado a um problema de descrição objetiva do estado de coisas. Ele diz respeito a um campo de experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas. Isso nos explica porque o Real é sempre descrito de maneira negativa, como se fosse questão de mostrar que há coisas que só se oferecem ao sujeito sob a forma de negações” (SAFATLE, 2021, p.76-77).

Simbólico, isto é, das “estruturas sociossimbólicas que visam assegurar e garantir identidades”. No primeiro nível essa linha horizontal representa as falas ou significantes emitidos pelo ser de necessidade Δ , e é portanto o nível do enunciado, no segundo nível essa linha horizontal representa aquilo que aparece no enunciado enquanto fruto da enunciação, ou seja, é nela que se depreende efeitos de sentido para além do que o enunciado emite; as duas linhas são cortadas em dois pontos por uma parábola que se inscreve em movimento da direita para esquerda, partindo também do ser da necessidade Δ , representando assim a retroatividade de qualquer efeito de sentido a que se chegue, os dois pontos da cadeia de significantes tocados pela linha retroativa formam um corte a partir da extensão do qual serão analisados os significantes emitidos pelo Δ em sua busca de se definir como sujeito **S**.

No primeiro nível do gráfico, nível do Imaginário e do enunciado: a linha curva retroativa parte do delta Δ no qual se inicia o processo do desejo fundador, ele tem necessidades e vai buscar saciá-las em algum lugar, então recorre ao lugar do **A**, lugar da alteridade radical ocupado no primeiro momento pelo grande Outro, que inicialmente é a mãe e depois irá ser ocupado por outras figuras ao longo da vida do sujeito, é nesse lugar que a língua atravessa o ser vivente, é esse grande Outro, que inicialmente é sempre a mãe, que “nomeia” necessidades e o próprio ser vivente e o põe na linguagem, por isso Lacan o considerava o Tesouro do significante. Daí advém a primeira noção retroativa de Sujeito. Sujeito fundado no Imaginário e na fala já a partir do grande Outro **A**, sujeito que agora detém a linguagem e passará a emitir enunciados, significantes dentro do campo do imaginário comum de sua sociedade, estabelecendo, sempre através do desejo que imagina no Outro e via linguagem, imagens retroativas fantasmáticas de si, representadas no gráfico pelo $s(\mathbf{A})$, ou seja, o sujeito de fantasia que o ser vivente agora atravessado de linguagem funda pelo e para o Outro **A**. Estabelecendo-se assim a entrada na cultura representada pelo ideal de eu $\mathbf{i}(\mathbf{a})$, o ideal de eu que o Eu (moi) \mathbf{m} constrói.

No segundo nível do gráfico, do Simbólico e da enunciação, é onde realmente se situa o Inconsciente, pois este se estrutura na linguagem. O desejo \mathbf{d} está sempre ligado à busca de uma completude, do que foi perdido, o desejo não tem objeto desejado específico, tem objetivo de completude, ele gera então uma demanda, que advém do fato de o sujeito estar dividido, há no grafo pois o lugar do sujeito dividido em relação à demanda $\mathbf{S}\diamond\mathbf{D}$. É a demanda que gera um objeto específico do desejo, e obviamente, como o objeto desejado foi apenas fantasiado pelo sujeito desejante na busca de uma completude inalcançável, a demanda vai dar sempre num lugar onde não há satisfação plena, o lugar da Falta, $\mathbf{S}(\mathbf{A})$, essa Falta vai levar o ser desejante a fantasiar sempre novos objetos para preencher a sua demanda,

demanda por algo sempre fantasiado que, como não existe enquanto objeto, pois é, na verdade, a Falta simbólica, se preenche e caracteriza como fantasias inconscientes do encontro do Objeto a, o objeto perdido para sempre, por parte do sujeito dividido em relação à demanda $S \diamond D$ a caminho do sujeito dividido em relação ao Objeto a, $S \diamond a$.

O tempo na clínica Lacaniana é lógico e não cronológico, no sentido de que o tempo só existe pensado na linguagem, através do corte feito pelos significantes produzidos pelo Sujeito. A própria inserção do sujeito no tempo é um corte, o corte que marca a entrada do sujeito na linguagem, momento “Só depois” do qual o Sujeito pode pensar o antes da linguagem, esse corte da entrada na linguagem se expressa em Lacan através do conceito de Estádio do espelho, quando olhado pelo prisma do Imaginário, e da Falta simbólica, desenvolvida por Lacan a partir do complexo de Édipo e do medo da castração, mas que passa a expressar em sua clínica o fato de que “nenhum objeto é adequado ao Desejo” (SAFATLE, 2021, p. 59), que é, portanto, da ordem do Simbólico.

Em um sentido aproximado, em nossa leitura, vemos uma tentativa de Osman Lins de explicitar que seus narradores se encontram no momento de observar esse “Só depois” temporal que marca a tentativa de expressão e de atribuição não de Significados fechados, mas de “efeitos de sentidos” aos acontecimentos de suas vidas elencados em corte como “significantes” e daí inscrevê-los em uma narrativa que seja o gráfico dessa operação de atribuição de efeitos de significação. Em sentido também aproximado, tendemos a vê-los como narradores em auto-análise poética através das possibilidades gráfico-expressivas da narrativa que engendram.

Também na psicologia analítica de Jung o aparato simbólico que já está soberbamente figurado e objetificado em imagens artísticas, símbolos e mitos em todas as sociedades humanas age no inconsciente individual, gerando a necessidade de uma transcendência, de uma outra espécie de “compreensão”, apesar de sempre incompleta, para além da racionalidade de seus significados, requisito para uma imersão do *self* no inconsciente coletivo, para a maturação da personalidade do homem e para a compreensão de seu papel individual no processo coletivo de evolução psíquica. Nesse caminho Jung também dá destaque para os simbolismos imagéticos das artes e dos sonhos. Para Jung:

As imagens produzidas nos sonhos são muito mais vigorosas e pitorescas do que os conceitos e experiências congêneres de quando estamos acordados. E um dos motivos é que, no sonho, tais conceitos podem expressar o seu sentido inconsciente. Nos nossos pensamentos conscientes restringimo-nos ao limite das afirmações racionais – afirmações bem menos coloridas, uma vez que as despojamos de quase todas as suas associações psíquicas. (JUNG, 2008, p.48)

A arte moderna, segundo Otto Maria Carpeaux, volta-se para uma espécie de irracionalismo a partir do qual se quer objetificar e expressar justamente a falibilidade das linguagens diante da experiência da realidade; interpondo ao racionalismo, que tudo pretende abarcar e explicar definitivamente, um processo contínuo de desvendamento da impossibilidade desse saber perfeito e acabado, o jogo expressivo entre consciente e inconsciente na arte toma o lugar do racional e estabelece a problematização da compreensão perfeita do real. A arte se torna mais que um jogo de símbolos um processo de desvendamento contínuo e infinito desse mesmo jogo. Para Carpeaux:

É irracionalista o fundo de todos os modernismos, de todos os primitivismos e do surrealismo, do Realismo “mágico”, do Existencialismo; irracionalista até é o neorealismo que se entrega de todo à realidade, isto é, a um fenômeno que não pode ser completamente analisado com os recursos da *ratio*. (CARPEAUX, 2012, p.19)

Pelo que temos demonstrado da escritura de Osman Lins, percebe-se que há qualquer coisa de onírico, irracional, inconsciente e muitas vezes até de tresloucado no modo como certas personagens são flagradas nas narrativas. Geralmente nas personagens com alguma ligação com a criação artística. Paradoxalmente, são justamente as mais intelectualizadas que flertam com esse elemento inconsciente e irracional.

Erigindo os próprios processos de criação textual como principal tema de seus escritos ficcionais, essas personagens são observadas no trabalhoso ato de reunir, estruturar e adornar os recortes do vivido em uma obra, e esse processo nas personagens de Lins é quase sempre regido por dois estados de mente opostos, o extremamente racional e calculado e o delirante, arrebatado e onírico. O autor opta pela inspiração onírica principalmente em seu *Avalovara*, é *A divina comédia*, de Dante quem muito lhe inspira, *A Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna e o *The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, são outras narrativas de sonho e busca do conhecimento que também podem ser lembradas quando se observa a fundo *Avalovara*.

Mas em Osman Lins não é da contação de um sonho do sono que se trata, porém de visões, de mensagens inconscientes às quais o consciente racional forceja por atribuir sentidos, de sonhos acordados, do relato da construção de sentidos para imagens oníricas que se deram em vigília, para visões quase proféticas, no entanto, extremamente pessoais, íntimas, individuais, enigmas dos quais a decifração se faz necessária para a iniciação em uma busca pessoal de sentido, para a aventura pessoal da personagem enquanto ser humano integrado numa cultura a qual passa a questionar profundamente.

Algo como uma vontade de representação em espelho ficcional e, portanto, na própria encarnação de seu texto, do “devaneio” poético criador de que nos fala Gaston Bachelard. absolutamente ligada dialeticamente com os elementos naturais da Alquimia tal como deles se vale a Psicologia Analítica junguiana, a poética do devaneio de Bachelard encontra figuração concreta na água, na terra, no fogo e no ar, enquanto imagens sensíveis e intermediadoras de sentido entre a matéria e o espírito através dos devaneios poéticos do imaginário. Para Bachelard o “devaneio é um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia” (1996, p.10) embora não deva ser observado como mera derivação do sonho, exigindo para si um estatuto e uma análise própria dissociada da onírica em si tal como dela se ocupa a psicanálise. Bachelard, propõe sua poética do devaneio em prol de uma “estética da psicologia”, o devaneio pode e deve ser o *modus operandi* dos artistas, sem o qual a criação seria superficial e inócua; nele, portanto, há um trabalho concomitante de fruição despreocupada do gozo físico que gera e observação racional das imagens e sensações, fora da “normalidade”, por ele criadas.

O devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural — demasiado útil também para o equilíbrio psíquico — para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos. Em suma, é conveniente, para determinar a essência do devaneio, voltar ao próprio devaneio. E é precisamente pela fenomenologia que a distinção entre o sonho e o devaneio pode ser esclarecida, porque a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo. (BACHELARD, 1996, p.11)

Verificamos em Osman Lins a forte tendência a perceber no ato de narrar um substituto lúcido para os demais processos através dos quais o inconsciente é acionado no homem. O ato de escrever recebe todo o protagonismo enquanto modo de sondagem de uma suposta irrealidade do real convencional que se torna um tema recorrente demais em sua obra. Seus narradores pensam o ato de narrar como a maneira mais eficaz de sondar o mundo e a si mesmos, tal como na lição de Bachelard, para quem nós “perceberíamos melhor se concordássemos em pôr em franca dialética o devaneio e os esforços de conhecimento” (1996, p. 71). Assim, o autor implicado osmaniano e suas personagens narradoras parecem realizar suas falas em um estado de devaneio poético que se esforça por grafar os efeitos de sentido dos significantes do mundo e de sua própria imaginação simbólica.

O dispositivo que deflagra as possibilidades infinitas da imaginação e do inconsciente é o ato de escrever, de grafar, através da própria materialidade do texto que se vai construindo, verdadeira imersão nas camadas do real que só em raros momentos se mostram em si mesmas com sua infinita complexidade. Imersão no *self* que se sonda ao sondar o mundo e lutar com os sentidos das imagens e das palavras em relação a si mesmos e à

percepção de seu exterior através do objeto artístico. Se um atormentado Dante tenta com seu poema dar à humanidade uma imagem ao mesmo tempo aterrorizante e edificante a que temer, para que o homem, segundo princípios religioso-culturais cristãos, examine seus atos em vida, temendo o seu destino eterno,

Ah! que a tarefa de narrar é dura
Essa selva selvagem rude e forte,
Que volve o medo à mente que a figura.
...
Como lá fui parar dizer não sei;
Tão tolhido de sono me encontrava,
Que a verdadeira via abandonei.³²

Se assim também o faz Burnyam com seu atormentado protagonista, se Collona faz Poliphilo sonhar e dentro do sonho ainda adormecer e sonhar novamente, num *mise-en-abyme* onírico radical, o *Avalovara* de Osman Lins parece afirmar que não há sonho mais delirante que o da vida acordada e das realidades empíricas e culturais; de que não há delírio nem fantasia maior que o das imagens e da linguagem. É na verdade um testemunho ao mesmo tempo que lúcido, delirante e solitário e, no sentido estrito do termo, coletivamente inútil, de uma consciência culta e atormentada por visões e símbolos de transcendência extremamente idiossincráticos. É um debater-se entre símbolos arquetípicos e a tentativa de construção consciente de uma transcendência quase impossível num mundo moderno e avesso a qualquer rito iniciático realmente integrado e crente, um mundo desencantado, perigosamente desencantado como afirma Jung. A busca incessante do indivíduo para a sua experiência com o Real inalcançável, no fundo sempre assustadora e solitária, e depois a busca da comunicação em forma de narrativa e imagem dessa experiência como forma de socialização quase impossível de seu eu em busca de “individuação” através das possibilidades deflagradas pelo objeto artístico, vejamos as palavras de Abel:

— Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas — pela sua índole secreta da linguagem e assim do conhecimento. Existem, mas veladas, à espera da nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes, rápidas passagens —, alcançar o cerne do sensível. O combate quase corporal que sustento com a palavra liga-se a essas perfurações. Um esforço no qual venho amestrando aptidões mais ou menos embotadas; e para o qual, inclusive, convergem as pausas de sombra, os intervalos em que — sem realmente ver e sim apenas revendo — caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio. (LINS, R14)

Mas mais que isso, nos interessa mostrar a via pela qual as personagens acreditam poder reviver e expressar por meio da construção imagético-narrativa um estado de mente

32 Ahi quanto a dir qual era é cosa dura/ esta selva selvaggia e aspra e forte/ che nel pensier rinova la paura! (...). Io non so ben ridir com' i' v'entrai/ tant'era pien di sonno a quel punto/ che la veracce via abbandonai. (ALIGHIERI, 1985, p.05-06, versos 4-6, 10-12)

capaz de empreender a busca pelo transcendente, ou seja, a via artística; no caso a linguagem poética, ponte necessária entre os sentidos e o inconsciente e um mundo tão racionalizado que os massacra e os anula em relação às práticas, gerando um homem programado para realizar tarefas técnicas completamente dissociadas de suas aptidões e de sua possível missão no mundo, um homem no entanto sempre mais atormentado por sensações e imagens inconscientes que lhe assaltam, e para as quais não está minimamente atento e nem preparado.

Para Jung “o homem moderno não entende quanto o seu ‘racionalismo’ (que lhe destruiu a capacidade de reagir a ideias e símbolos numinosos) o deixou à mercê do ‘submundo’ psíquico” (JUNG, 2008, p.118). Quer o psicanalista atente para o fato de que, imerso numa enganadora e reducionista teia de racionalidade, o homem está ao mesmo tempo, e ainda em maior grau, sempre imerso em processos inconscientes individuais e até mesmo arquetípicos inarredáveis. E está tanto mais exposto e indefeso diante desses processos poderosos quanto mais atrelado unicamente às forças conscientes que acredita regerem sua vida, seus atos e seus propósitos.

Para Bachelard, “o devaneio tece em torno do sonhador laços suaves”, laços dos quais o próprio sujeito do sonho é o “ligante”, fazendo com que o devaneio seja aquilo que “poetiza” o sonhador. (1996, p.16), O objeto artístico, então, enquanto resultado material de uma perscrutação poética devaneante, surge, na literatura de Osman Lins, como uma espécie de receptáculo material autorreflexivo do inconsciente, tecido pleno de uma casca cultural que gera em si as suas próprias “rasgaduras” e que apontam para a falência da ideia do saber absolutamente consciente e lógico. Sugerem a necessidade de se ouvir e ver algo mais que o que a falível lógica racional pressupõe dominar sobre o mundo e sobre o Real. Observar a brecha na razão que só é permitida por conta da própria razão, mas que aponta justamente para a sua incompletude enquanto instrumento de perscrutação da complexidade das coisas todas, tornar-se o homem que devaneia poeticamente o próprio “ligante” de laços mais suaves entre a assustadora e infinita latência do obscuro real e sua necessidade de compreensão apaziguadora e expressão figural.

Traçadas e associadas aproximativamente como hipóteses de leitura essas características das personagens diante da própria narrativa que tecem às investigações psicanalíticas sobre o Inconsciente, vejamos a postura dos entes que circulam as páginas de Lins diante das imagens de fora e de dentro de suas imaginações. Notaremos que também no âmbito de seu trato com as imagens o apelo da interpretação voltada para a busca das camadas inconscientes é que se destaca em sua escritura, o que já temos dado exemplos no decorrer do trabalho, mas que formalizaremos ainda de outra maneira agora que fazemos esse paralelo

mais estreito com a psicanálise. Algumas personagens de Osman Lins estão diante das imagens criadas por seus devaneios poéticos e diante das imagens artísticas que os inquietam não apenas como espectadores comuns, mas de posse de um olhar permanentemente cocriador, olhar que extrapola até mesmo o senso analítico e estético e que se avizinha de forma bastante profunda ao pensamento psicanalítico sobre os desdobramentos do eu e do inconsciente, a uma poética do devaneio autorreflexiva e, no imenso poder deflagrador de tais estados conferido ao objeto artístico, de “inconsciente estético” de Rancière.

Seja frente a textos encarados como imagens, imagens concretas ou “imaginárias”, mapas, objetos utilitários, ou mesmo diante de suas próprias imaginações mais cotidianas tratadas e recortadas como se fossem obras de arte, como vimos durante nossa análise, o olhar da personagem sonda e busca nas imagens um “algo mais” transcendente, ultrapassando até mesmo o que podemos chamar de análise iconográfica tradicional panofskiana, muito ligada sempre a análises feitas no seio das culturas estabelecidas e de conceitos canônicos com o fito de fechar um saber completo sobre determinadas obras de arte. Para explicarmos melhor em que sentido essa extrapolação da teoria iconográfica de Panofsky se dá nas personagens absolutamente “cerebrais” de Osman Lins e de que modo a deflagração dessas extrapolações nas personagens se liga à noção de “inconsciente estético”, é preciso determo-nos um pouco também sobre os fundamentos da teoria iconográfica, seus opostos em muitos pontos às teorias que temos abordado no capítulo, justamente pelo seu apego a uma ferrenha busca do saber completo e esgotamento dos sentidos possíveis da obra, dos seus “significados”.

Para Panofsky, a “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem da obra de arte em contraposição à sua forma.” (PANOFSKY, 2017, p.47). Enquanto objeto da interpretação, o estudioso apresenta o “tema” como passível de ser percebido em três níveis de significado. Um primeiro nível, ao qual denomina de “natural”, seria a percepção da representação das figuras em si, enquanto pertencentes a um mundo comum ao observador. “Certas configurações de linha e cor, ou determinado pedaço de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante.” (PANOFSKY, 2017, p.50);

Classifica ainda este tipo de apreciação e interpretação de pré-iconográfica, e observa que o espectador a realiza equipado apenas com sua experiência prática e sua familiaridade com os objetos e os eventos, o que pode levar a equívocos. Em busca do significado da imagem, os equívocos advindos de uma leitura pré-iconográfica teriam de ser, pois, corrigidos

pela inserção do observador nos conhecimentos da “história da tradição”, o que o levaria a um nível seguinte de análise, o iconográfico.

Esse segundo nível, o iconográfico, seria “convencional”, pois pressupõe já o reconhecimento advindo de convenções culturais acerca das figuras que são usadas como temas da obra de arte, para o autor o espectro convencional do tema é apreendido:

pela percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura feminina com um pêssego na mão é a personificação da veracidade, que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a *Última Ceia*, ou que duas figuras, combatendo entre si, numa dada posição, representam a Luta entre o Vício e a Virtude. (PANOFSKY, 2017, p.50)

Esse nível de percepção é o âmbito da iconografia em si, as ligações convencionais de motivos artísticos a assuntos e conceitos para a formação de imagens que representam histórias e alegorias. Para realizar tal análise é preciso equipar-se dos conhecimentos das fontes literárias, a fim de evitar equívocos de interpretação ou uma superinterpretação que não seja adequada para a obra, de onde se observa que a iconografia precisa também de um princípio corretivo que resolva possíveis erros ou impasses, esse princípio seria justamente o uso dos conhecimentos do nível imediatamente superior, o da iconologia.

Este terceiro nível de percepção é o do significado “intrínseco” ou “conteúdo”, e corresponde ao âmbito da iconologia, que em oposição ao caráter meramente descritivo da iconografia, vai além e procura interpretar os fatos iconográficos a fim de extrair significados comparados e, ao mesmo tempo que de maior alcance, com maior poder de sintetizar tendências psicológicas, geográficas, estilísticas e históricas. Nas palavras do autor:

Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta de uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a última ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa em particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais”. A descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” (que muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia”. (PANOFSKY, 2017, p.52-53)

Dessa forma, como vemos, Panofsky até admite que em um nível iconológico de análise o especialista lide com “valores simbólicos” intrínsecos à obra de arte, muitas vezes desconhecidos até pelo próprio autor e que podem até mesmo levar a significação da obra a ser algo que o autor não desejava ou intencionava ao construí-la, do que ele “conscientemente” tentou “expressar”, mas admite e prescreve que esse significado é

absolutamente alcançável pelo historiador de arte por meio das pesquisas iconológicas. O autor estabelece assim o objeto, o equipamento necessário e o princípio corretivo de cada um dos níveis de análise da obra de arte figurativa. Desenvolvendo o seguinte quadro sinóptico:

| OBJETO DA INTERPRETAÇÃO | ATO DA INTERPRETAÇÃO | EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO | PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO (História da Tradição) |
|--|--|--|---|
| I - Tema primário ou natural – (A) fatural – (B) expressional – constituindo o mundo dos motivos artísticos. | Descrição pré- iconográfica (e análise pseudoformal). | Experiência prática (familiaridade com objetos e eventos). | História do estilo (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos) |
| II - Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias. | Análise iconográfica | Conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e efeitos específicos). | História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos). |
| III - Significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores “simbólicos”. | Interpretação iconológica | Intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais da mente humana) condicionada pela psicologia pessoal e weltanschauung. | História dos sintomas culturais ou “símbolos” (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais na mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos). |

Figura 17: Erwin Panofsky, quadro sinóptico da análise iconológica, *Significado nas artes visuais*, 2017, p.64-65.

Com isto, Panofsky aponta para a percepção da “história dos sintomas culturais” contidos nas imagens artísticas até mesmo à revelia da consciência dos artistas que as engendraram (2017, p.63), uma espécie de conjunto de sintomas deixados nas obras quase que dotando-as de um “inconsciente” cultural, capaz de levar o historiador da arte a interpretações cabais e definitivas de seus significados intrínsecos através do desvendamento completo desse “inconsciente” cultural nelas contido. Mas a ideia de inconsciente cultural contida em Panofsky é em certo aspecto generalizante e peremptoriamente convicta de que tal inconsciente seria perfeita e completamente escrutinável pelo historiador de arte a partir da leitura correta de seus “sintomas”, advindos da expressão na obra à revelia do autor de “tendências essenciais na mente humana”.

Nesse ponto situa-se a crítica feita à iconografia e à iconologia de Panofski por George Didi-Huberman. Em *Diante da imagem*, o pensador francês considera a ideia da possibilidade

de uma interpretação fechada e definitiva sobre o objeto artístico uma espécie de redução que empobrece seu poder de sugestão, observa que uma leitura menos fechada e reducionista da arte seria necessária, e que para isto seria preciso atribuir às imagens artísticas uma outra ideia de “inconsciente” e de “sintoma” que não a que Panofsky lhes atribuiu no nível iconológico de análise. Para Didi-Huberman, se há um “inconsciente” na imagem artística e se ele se manifesta em “sintomas”, este seria análogo ao complexo conceito de “inconsciente” da psicanálise Freudiana:

O “inconsciente” em Panofsky se exprime através do adjetivo alemão *ungewusste*: o que não está presentemente na consciência, mas que uma consciência mais clara, a do historiador, deve ser capaz de expor, de explicitar, de saber. Ao passo que o inconsciente Freudiano se exprime pelo substantivo *das Unbewusste*, que não sugere a desatenção, mas o recalque ou a forclusão, e que, estritamente falando, *não é um objeto para o saber*, inclusive o saber do analista. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.217, grifos do autor)

Dessa forma, sem menosprezar o inegável contributo de Panofsky, sugere a abertura da leitura das imagens ao sentido mais amplo e psicanalítico do inconsciente freudiano e dos sintomas que, em vez de desvendar absolutamente este mesmo inconsciente, apontam para a completa impossibilidade de fazer dele um objeto absoluto do saber consciente, uma vez que são recalques e forclusões, ou seja, da ordem das neuroses e das psicoses, conteúdos expostos apenas às possibilidades de interpretação que vise construir “efeitos de sentido” a partir de significantes recortados e analisados sem a pretensão de se chegar a um significado fechado, que em se tratando do Inconsciente é algo tido como fora de questão quanto à sua impossibilidade.

A verdade do sintoma segundo Panofsky se vê devolvida à tríplice autoridade gnoseológica de um “sentido homogêneo”, de uma “história geral” e de um “sistema filosófico” – enquanto o sintoma que Freud prescrevia no seu domínio e teorizava havia mais de trinta anos era feito precisamente para impor ao sentido a heterogeneidade do seu modo de existência; a toda cronologia do “geral”, a singularidade do seu acontecimento; e a todo sistema de pensamento, o imponderável de seu inesperado. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.219)

Didi-Huberman traça então um histórico da construção de um pretense saber absoluto em relação à história da arte, da institucionalização desse saber absoluto e de sua elevação à “religião segunda” e “retórica da imortalidade”, através da consideração do desenho (disegno) como Ideia pura. Com essa ideia pura de desenho, que passou a ser com Giorgio Vasari a máxima teórica que regia todas as artes visuais, consideradas artes do desenho e, portanto, da ideia e da Ideia, negava-se de certa forma a parte material e braçal das mesmas artes, a fim de elevá-las ao patamar de artes liberais a despeito de sua manufatura. Sendo a iconografia de

Panofsky uma continuação e um desenvolvimento dessa ideia de saber absoluto que funda as bases da história da arte.

Didi-Huberman solicita, então, uma crítica da História da arte nesses termos de saber absoluto, sem negar sua importância e o relevo de seu desenvolvimento, propõe, no entanto, a observação de um “não-saber” insuperável contido no objeto artístico, na imagem artística, tal como no Inconsciente freudiano e no Real lacaniano. Uma volta à consideração primordial da materialidade da arte em si, para a matéria e irracionalidade também contida na imagem artística. Para o que nela não pode ser objeto de um saber perfeito por ser da esfera do inconsciente de sua produção ou de sua recepção. O que nela sempre restará de não perfeitamente traduzível e de indefinidamente interpretável.

Em nossa visão, o que propõe Didi-Huberman resulta numa postura diante das imagens em tudo semelhante ao que ocorre no Grafo de Lacan, ou seja, a linha do significado, se não está eliminada, está posta fora de questão quando se quer “analisar” as camadas mais profundas dessas imagens, ao passo que a linha do significante deve ser dobrada, para contemplar os significantes “enunciados”, ou seja, realizados materialmente, e uma segunda linha de significantes que é da ordem das entrelinhas, dos sintomas, das rasgaduras, depreendidas da enunciação e essenciais para a observação de seus “efeitos de significação”.

Para Didi-Huberman, há quatro palavras “mágicas” através das quais a História da arte ocidental erigiu sua mística a partir do *quattrocento* italiano: “rinascita”, “imitazione”, “Idea” e “disegno”. A “ideia” de que a cultura clássica tinha de renascer, a de que a arte clássica era uma imitação da natureza, a ideia de que a verdadeira natureza era em essência uma Ideia e não a imperfeição da matéria manifesta, e a de que o desenho era o liame entre essa Ideia e o homem, que encarou, portanto, o desenho como “o que há de comum ao homem e a Deus: uma espécie de alma” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.109-110).

Contrapõe a elas conceitos que considera os antídotos, palavras não-mágicas, tais como “rasgadura” e “sintoma”. Rasgadura seria a observação de que todo objeto artístico traz em si elementos que fogem à lógica da significação conceitual e habitam o plano do puro material concreto da obra, é uma rasgadura no processo significativo, algo que não se deixa servir inteiramente de significação, que recusa a lógica aparentemente plácida do resto da obra mimética, e se impõe como falha nesse processo, como mero rastro material, que escancara o *medium* e sua pura materialidade, como base ilógica, manipulada para criar uma lógica de superfície. Essa superfície deve ser questionada a fim de se perceber o complexo jogo significativo que há por trás dela. Como fazem as personagens osmanianas diante das mínimas coisas aparentemente sem maiores significações.

Vemos essa ânsia desmedida por um saber fechado e a defesa de uma Ideia absoluta que denuncia Didi-Huberman na História da arte como causadora de uma espécie de alienação ou psicose em relação aos objetos artísticos, como consequência da intolerância com o não-saber e suas representações. Na defesa de um domínio perfeito e acabado sobre a interpretação das obras de arte, entes tão fugidios e dotados de uma complexidade absoluta de fatores em seu fazer, em sua materialidade e em sua recepção, como temos procurado demonstrar aqui, ou se está em estado de aceitação e completa alienação semelhante ao da neurose sobre tudo que nela nos escapa, ou seja, sobre seu inconsciente estético, ou se está em estado semelhante ao da psicose que repudia e até mesmo tenta abolir o “não-saber completamente” o sentido das obras como intolerável, como se a História da arte não tolerasse o não poder saber completamente o inconsciente estético das obras de arte, e como forma de repudiar e abolir tal ideia, engendrasse mecanismos às vezes neuróticos e fantasmáticos, e as vezes mesmo psicóticos alucinatorios sobre seu pretenso saber como forma de abolí-lo. Senão vejamos:

Nas neuroses – a histeria, fobia, obsessão -, a defesa, sempre mais flexível do que nas psicoses, organiza-se substituindo a representação insuportável por outra representação mais aceitável para o eu: o fracasso desse mecanismo de substituição dá lugar aos sintomas tipicamente neuróticos. Nas psicoses, em contrapartida, a defesa consiste numa ação bem determinada, radical e violenta. (NASIO, 2017, P.160)

Na psicanálise freudiana, a ação de defesa é, portanto, “mais enérgica e eficaz” na psicose que na neurose, consiste no repúdio à “representação insuportável”, repúdio com o qual o psicótico procura abolir as representações que repudia e no qual “se comporta como se a representação nunca tivesse chegado até o eu”. Assim, o modo de defesa psicótico não consiste num enfraquecimento da representação intolerável, como na neurose, e sim numa “separação radical e definitiva entre o eu e a representação” (NASIO, 2017, p.160). O que a história da arte não suporta é a ideia de que a obra de arte é um objeto dotado da capacidade de gerar efeitos de significação, e não significados fechados. Ela age então, de dois modos, ou enfraquece esse indesejado pensamento neuroticamente atenuando suas incursões no eu, ou o repudia violentamente e psicoticamente como se ele jamais sequer houvesse existido. No primeiro caso cria-se fantasias de domínio sobre os efeitos de sentido das obras, no segundo se nega completamente a existência do não-saber sobre a obra e se cria mecanismos de apreensão categórica e perfeita de seus significados. Ora, nenhuma dessas atitudes nos levam ao Inconsciente estético da obra de arte, visto que se põe no lugar da análise dele um Eu que desiste da construção de sentidos em favor da adoção de um sentido neurótico-fantasmático no primeiro caso, ou psicótico-alucinatorio, no segundo. Quando era preciso antes de mais

nada estar “diante” da obra com a prévia consciência de que seu Inconsciente é inabarcável para que os “efeitos de sentido” que porventura as cadeias de significantes de seu enunciado e de sua enunciação dessem a analisar não levassem a interpretações redutoras.

Voltando então ao que nos ensina Didi-Huberman, a rasgadura gera o sintoma, a inquietude provocada pela observação da rasgadura do sentido na imagem, do que nela transgride a lógica dela mesma, do persistente lastro do irracional numa figuração feita para significar racionalmente, o não-mimético que se apresenta e perturba. O que põe em evidente dicotomia o que é meramente do âmbito do visível, ou seja, a figuração explicável lógica, racional e até iconográfica e iconologicamente, e o que é do âmbito mais amplo do visual, e que englobaria o visível e tudo o mais que a imagem pode suscitar para além da sua lógica representacional e mimética. Didi-Huberman ilustra esses conceitos com uma análise bastante interessante da obra *A rendeira*, do pintor barroco flamengo Johannes Vermeer (1632-1675), o crítico encontra na superfície plácida e aparentemente bem resolvida da magistral pintura sintomas da imensa inquietude que envolve todo o seu processo de concepção e feitura, e que não deve passar despercebido à recepção sem o prejuízo de não se ter vislumbrado realmente as possibilidades de efeitos de sentido contidas no seu Inconsciente estético:

O fato é que o reconhecimento visual e a atribuição de um sentido mimético são postos pelo próprio Vermeer, se não em aporia, pelo menos em crise e em antítese: pois ele nos mostra, no mesmo minúsculo quadro da *Rendeira*, dois fios antitéticos. Primeiro um fio “legitimado” mimeticamente, de fina espessura no quadro – menos de meio milímetro –, como um fio deve ser na realidade visível; fio delineado graças ao “fio” do mais fino pincel; fio exato, portanto, estendido entre os dedos da rendeira, fio que nos dá a ver a competência do pintor no que chamamos comumente a *expressão do detalhe*; em suma, um fio “bem-sucedido”. Depois, mais à frente, o outro fio que nada imita, a não ser o acidente: como se Vermeer estivesse interessado apenas no processo – o desfiamento, o filete – e não no aspecto; do ponto de vista do aspecto ou da descrição, trata-se aqui de um fio *inexato*, que dá a pintura somente a ocasião de fazer surgir um trecho de vermelho cinábrio. Há crise ou mesmo aporia – mas não fracasso – na medida em que a existência do primeiro fio, o fio exato e detalhado, nos coloca em perigo se quisermos reconhecer “a mesma coisa” no segundo fio, o fio inexato e colorido. Então esse filete de tinta vermelha se torna, estritamente falando, não identificável, a menos que se diga que é pintura em ato; sua forma é dominada por sua matéria, seu estatuto representativo é dominado pela precária dimensão do *quase*, nem distinto nem claro: ele imita talvez “um fio”, mas não é descrito “como fio”; portanto é pintado, pintado como pintura. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.327)

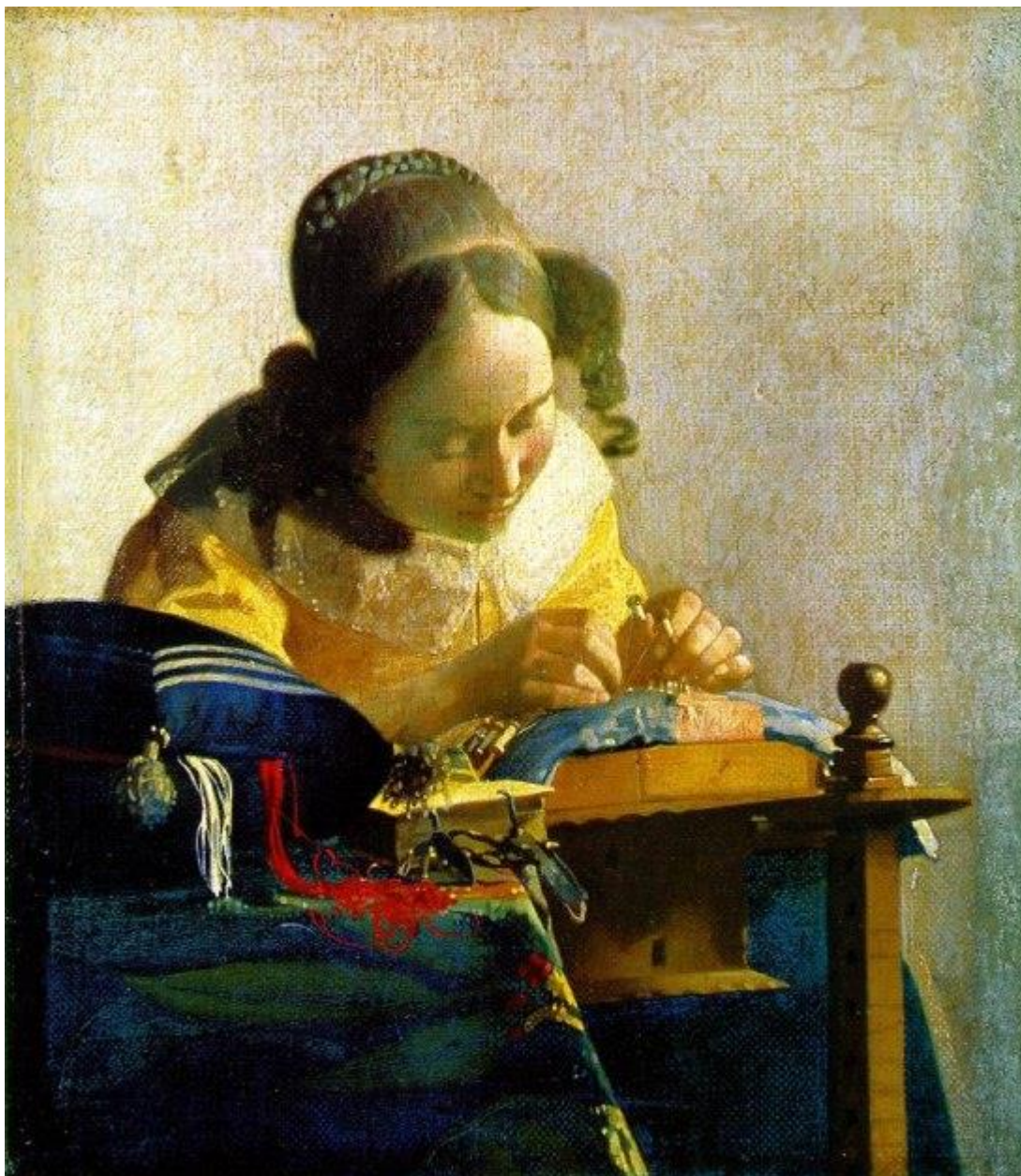


Figura 18: Johannes Vermeer, A rendeira, 1669/70, óleo sobre tela, 23,9 x 20,5cm, Paris, Louvre.

O artífice que adentra profundamente na técnica de sua arte parece sentir necessidade de deixar rastros em sua obra, rastros que são mais que *non finito* ou *sprezzatura*, rastros sintomas, rasgaduras na tessitura da mimésis, como cita Didi-Huberman sobre as manchas inexplicáveis mimeticamente na obra de Vermeer, à revelia de seu virtuosismo descritivo. É depois de perder a ilusão juvenil de um domínio absoluto do *medium* que lhe permita mimetizar perfeitamente o mundo que o artista se volta para aquilo que há no Real e que não encontra expressão em sua arte, o inapreensível que subsiste sempre, e que mais e mais se percebe quanto mais longe se vai rumo ao conhecimento de qualquer ofício artístico.

É um ato de expressão da desistência sobre o domínio do saber e um rito de iniciação no domínio infinito do não-saber, a rasgadura deixada conscientemente é um signo material, positivo, uma marca confessional do não-saber, há coisas que me ultrapassam e que não posso expressar, diz o artista com a rasgadura, que fique claro que era um jogo de ilusão, e que fique isto também expresso positivamente aqui na minha obra: era apenas tinta o tempo todo. Que não importa o quanto eu, de maneira psicótica repudiasse os fluxos de sintomas da obra como intoleráveis à minha ânsia de domínio do ofício e saber racional, sua neurose – pois aqui vemos que a própria obra está em fantasia neurótica por não saber tudo sobre seu inconsciente estético – mais saudável que minha psicose, permaneceria. Que a obra não está absolutamente alienada sobre seu inconsciente estético, ela está em saudável e permanente aceitação de sua neurose. Pois que eu aceite neuroticamente a neurose intrínseca à obra. Deixo-lhes essa figuração de rasgadura e sintoma para que saibam do meu pacto com o não-saber da obra, saio do meu repúdio psicótico e entro em neurose para somar com a neurose da obra. Como também o narrador ensaísta de *A rainha dos cárceres da Grécia* faz um acordo com a neurose própria à obra artística ao deixar marcado no corpo encarnado da própria narrativa os artifícios que usa para figurar sintomas e rasgaduras nela, ao explicitar em vez de repudiar o “artifício” demonstra que aceita que a obra tem seu próprio inconsciente deflagrador de sentidos, que ela está em neurose estética, e que o autor pretende demonstrar que não anseia por um domínio absoluto sobre isso, que busca efeitos de sentido e não significados:

Declina o romance atual do que foi ponto de honra no passado e respondeu por tantas dissimulações mais ou menos ingênuas (confissões de personagens, manuscritos encontrados pelo escritor), com o fim de legitimar a história e as “recordações” do leitor, pronto a restaurar, solicitado pelo texto (uma hipnose?), segmentos insuspeitos do mundo. O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença e parece dizer a cada um de nós: “não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala e artifício” (LINS, 2005, p.71).

Quanto à relação das personagens osmanianas com as imagens que os cercam e os inquietam, poderíamos dizer que o observador-personagem de Osman Lins, apesar de oscilar entre os três níveis de percepção das imagens artísticas de Panofsky, a maioria das vezes está no terceiro nível, o iconológico, sem ser um especialista em arte, é, porém, interessado, conhecedor e reflexivo a ponto de tecer para si profundos questionamentos e ligações semânticas diante da obra vista. Mas, mais que isso, está sempre a um passo da percepção e da aceitação do não-saber sobre a imagem, e que sempre dá esse passo adiante e se põe a refletir, interagir e procurar grafar as suas análises sobre os aspectos da obra que são muito subjetivos e avessos ao caráter de certeza que tenta impor Panofsky. Os espectadores

osmanianos, motivados pela obra que veem, ou pelas imagens casuais que encaram como obras de arte visual, entram em um estado de profunda reflexão idiossincrática, que vai além das possibilidades dos instrumentos teóricos de interpretação da teoria e da história da arte ocidental tradicional. Eles começam a debater-se em busca dos efeitos de sentido do Inconsciente estético de suas visões.

O viajante em *Marinheiro de primeira viagem*, a jovem camareira diante do quadro da moça em “Um ponto no círculo”, o músico frustrado diante da camareira no mesmo conto, Bartolomeu diante dos quadros bucólicos de sua curta e trágica vida em “Pastoral”, os narradores diante das imagens do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, Abel diante de um mundo inteiro que parece perceber mais como uma ficção artística do que como possibilidade de real, em *Avalovara*, Maria de França em sua visão paranoica do mundo, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o inegável autor implicado a reger o edifício texto-visual das narrativas osmanianas e analisar os processos de deflagração de sentido das próprias imagens poéticas nele em construção, são espectadores atentos de imagens, conhecedores ou não, são ou estão, no momento em que a narrativa os flagra, absortos e perturbados pelo poder de uma imagem de mundo e/ou de imagens do mundo que os desconcertam de forma radical, desafiando todo e qualquer possibilidade de compreensão racional e definitiva, e abrindo-lhes sugestões potenciais também sobre si mesmas e para além da necessidade de domínio do saber racional.

O largo uso das imagens narradas, do espaço efrástico, das construções narrativas emolduradas geometricamente e depois transgredidas, geradores de *mise en abyme* e reflexos dentro das narrativas, o desenvolvimento de uma iconologia interna idiossincrática e o *conchetto*, elementos da escritura de Osman Lins que analisamos neste trabalho e que se ligam diretamente a uma busca pela figuração imagética em sua obra, podem ser vistos na linguagem poética que o autor procurou desenvolver como essa “rasgadura” proposital no tecido do sentido, como se o usuário da língua poética essencialmente criadora de figuras dissesse “eu quero dizer o que não dá”, se não dá, mostrarei dizendo, através da rasgadura no sentido, a imagem poética do que não posso dizer, para além da retórica, da lógica e da razão. Se há “camadas do real que só raramente se manifestam”, quero que meu objeto artístico expresse isso, como nas imagens dos sonhos, das epifanias e das visões tresloucadas, como nos devaneios. Que fique claro que eram apenas palavras, o tempo todo. O *conchetto*, por exemplo, a nosso ver, eleva o significante e o processo de significação para além da importância da significado referencial, é uma espécie de festa das possibilidades sinestésicas da palavra enquanto médium expressivo, uma concentração de esforço artificioso na extrapolação das potências sugestivas do corpo material do signo e do significante em

detrimento da clareza ou até da lógica do significado. E isso fica muito evidente em vários momentos na obra de Osman Lins. Nas palavras de Didi-Huberman:

É isso, portanto, que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialetizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não saber (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de *pensar* o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento – como em Kant –, trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.15-16)

Osman Lins pensa esse “perímetro”, esse “fechamento” na ideia de moldura que insere ao seu texto visual, mas o pensa exatamente para transgredi-lo, como vimos, tanto na ideia de um para além da moldura que a própria emolduração suscita, como procuramos mostrar, quanto na reflexividade constante sobre sua “rasgadura” interna como matéria opaca manuseada para gerar significações, palavra objeto material que se revela no ato mesmo de lutar para significar, mas que em muitos momentos recusa o disfarce e se mostra tal como é, significante bruto e quase arbitrário, em estado de recipiente de contínuos fluxos de retornos dos recalques em seus sintomas e rasgaduras, portanto em estado de neurose estética intrínseca ao objeto artístico. Como a mancha de vermelho cinábrio em Vermeer.

Dessa forma a narrativa de Lins também pensa o não poder da linguagem que manipula, o não saber, o não alcançar, e mais do que simplesmente escolher momentos para isso, torna isso a verdadeira pedra de toque geral da obra, quanto mais profundamente se lê Osman Lins mais patente fica a extrema importância de perceber esse “não poder” e “não saber” da razão e da linguagem narrativa como uma de suas temáticas mais centrais e como uma das razões primordiais para a sua busca e escolha por uma poética verbo-visual, de sua necessidade de Grafo para o que a palavra não consegue dizer e de palavra para o que o Grafo não alcança.

A narrativa principal de *A rainha dos cárceres da Grécia* tematiza esse fator irracional e inconsciente da obra de arte de forma muito acentuada, o narrador ensaísta reflete o tempo todo sobre o tema. Em um primeiro exemplo vejamos o ponto de vista do ensaísta narrador sobre a sua ligação íntima com a autora do livro que analisa e principalmente sua falta de isenção emocional em relação à obra analisada:

Pois que inflexível lei nos obrigaria a esconder, como indecoroso, ante uma obra de arte, o nosso ardor? Onde, ao certo, a coerência, quando, ante esse objeto que se dirige ao nosso ser total, voluntariamente obstruímos parte das nossas faculdades, para sobre ele depor com um distanciamento a que não é de sua natureza aspirar? (LINS, 2005, p.13)

Veja-se que a propósito da análise de um texto o narrador se refere à arte de forma geral, evidenciando sua opinião de que o objeto artístico requer o nosso “ser total” e não apenas o intelecto, o racional, o lógico. Admite o chamado de seu lado irracional em meio às suas reflexões lógicas: “que homem subsiste em mim, irracional, apesar de tudo?” (LINS, 2005, p.158). Da mesma forma ao observar Ronfilo Rivaldo, homem analfabeto, mas que vive às voltas com a linguagem escrita, o ensaísta tece comentários sobre a relação desta personagem com os códigos verbais gráficos que não decodifica sequer, as palavras ganham para Ronfilo, de certa forma, uma aura de imagem, as quais não tem capacidade de decifrar por seu analfabeto, mas ao que tudo indica gosta de lidar com elas dessa forma e não procura se alfabetizar, preserva como no disco de Festo, a imagem da escrita sem interpretação. O ensaísta não deixa de notar certo parentesco dessa atitude com a do escritor, cômico da falibilidade das palavras, ele com elas luta e dar à luz um texto, texto que em termos profundo desconhece, antes, durante e depois de sua produção, pela ótica que aqui temos demonstrado de que o objeto artístico não se deixa apanhar por inteiro e guarda um inconsciente estético que, como no homem, suplanta até a ela mesma, deflagradora de sentidos que é:

Ocupo-me então de R.R., certo de que omitirei, comentando-o, o essencial, fundador e patrono de uma escola, move-se na órbita da palavra escrita. Soubesse ler, e a ligação fora menos relevante. Analfabeto, o seu amor à leitura adquire sugestiva ambiguidade: ele divulga o que desconhece, ato evocador de fenômeno poético, fruto da tensão entre o saber e o não saber” (LINS, 2005, p. 55-56)

Vale ressaltarmos que também em *Avalovara* algo dessa ordem se dá, não exatamente com um analfabeto, mas com o escritor e protagonista Abel, diante de um poema misterioso em língua grega, língua que desconhece, é portanto um analfabeto em grego, mas cujo texto lhe fascina visualmente. A relação de Abel, homem letrado e culto com um poema do qual não sabe o significado é da ordem da imagem, pela pura visualidade de seus caracteres, por suas ilustrações, é um flerte com o não-saber, com a aceitação desse não-saber, o poema o cativa visualmente a ponto de influir na escolha da estampa do fular que compra para Roos, e confessadamente é a inspiração também para o próprio *Avalovara*, deixando claro que no jogo ficcional em abismo do texto Abel é o personagem escritor que escreve o texto em que está escrito como personagem:

Não escolhi ao acaso o seu fular. O desenho central lembra um poema. Um poema bem estranho. Requisitei uma Odisseia aldina e um manuscrito egípcio, em grego. Não sei grego, queria vê-lo, apenas. Veio o livro de Aldo Manucci. No lugar do outro, por engano, trouxeram-me a versão grega de um poema místico. A apresentação em italiano dá as características do texto. Seu fundo é a espiral. Um dos temas, a busca do nome. O autor consagra a obra ao unicórnio.” (LINS, 2005, P. 206)

Toda a narrativa de *Avalovara* gira em torno dessa oscilação entre os planos minuciosamente calculados e os acasos extremamente significativos, entre o racional e o irracional nas personagens e nas suas buscas, o jogo sugestivo entre elementos conscientes e inconscientes contidos em suas mais fortes aspirações de vida, aspirações essas que se mostram textualmente todas da ordem da fantasia e da aceitação de que são substituições para a Falta simbólica insaciável, nas palavras encaradas como detentoras e criadoras de possíveis imagens e nas imagens como recipientes visuais de discursos possíveis e infindáveis, com as quais as personagens se deparam e sobre as quais estão em contínua reflexão, como descrevemos enquanto analisávamos formalmente alguns aspectos relevantes da obra. Para Didi-Huberman:

Quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua representação. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.186, grifo do autor)

Vimos o quanto a escritura de Osman Lins está diretamente interessada em conseguir através da linguagem sínteses luminosas e sugestivas e que o autor se esforça por reger o máximo possível sua narrativa dentro de padrões lógicos pré-estabelecidos, mas vimos também o quanto a sua escrita se esforça por revelar a dificuldade e até mesmo a quase impossibilidade dessa tarefa, uma vez que seu texto sempre tematiza de forma explícita as lutas com a palavra e sua falibilidade, bem como o medo sempre presente de perder nesses esforços racionais o “real do objeto”. Se o discurso de Osman Lins em sua busca de exatidão não pode se furtar de um “fechamento simbólico” e de reinventar o real “à sua própria imagem”, podemos pelo menos dizer que, em contrapartida, escancara o tempo todo o quanto está a fazê-lo, e o quanto forceja por realizar tal tarefa sem diminuir a complexidade dos objetos representados. O ensaísta de *A rainha dos cárceres da Grécia*, por exemplo, nada afirma sem questionar de forma veemente as próprias conjeturas: “mas não se esconde, quem sabe, nas afirmativas, ainda nas mais firmes, um resíduo de interrogação? Não serão as perguntas a única forma de *saber* realmente concedida? Que dizem?” (LINS, 2005, p.64).

Para Rancière, mais que pensar a arte a partir de instrumentos psicanalíticos, é preciso pensar a psicanálise a partir do que da arte ela aproveita, o que pressupõe uma concepção do fazer e do produto artístico muito peculiar. É preciso pensá-lo não como um fazer absolutamente seguro e cômico de seus resultados e de suas significações, não negligenciar o fator inconsciente contido em todo objeto artístico e o quanto em sua própria construção o inconsciente vai interferindo, e por isso mesmo a arte seria esse campo material privilegiado

para a observação dos sintomas do inconsciente, manancial extremamente aproveitado pelos psicanalistas para a observação e criação de conceitos:

um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*. E é essa identidade que doravante dá testemunho do fato da arte. Tal identidade, porém, pode ser pensada de duas formas opostas: como imanência do *logos* no *pathos*, do pensamento no não-pensamento, ou, inversamente, como imanência do *pathos* no *logos*, do não-pensamento no pensamento. (RANCIÈRE, 2015, p.30-31)

Nesses termos, caberia a esse viés de investigação psicanalítica em arte, tomar o objeto artístico em sua ampla margem sugestiva racional e irracional, no seu intrínseco jogo entre *pathos* e *logos*, como uma espécie de materialização possível dos processos inconscientes do homem, tal como os sonhos, as neuroses, as psicoses, as lembranças encobridoras, os recalques, os atos falhos etc. Para Rancière, e isto é patente no quanto os psicanalistas utilizam as obras de arte em seus conceitos e análises, a psicanálise toma lições com a arte quando pretende fundamentar-se enquanto ciência, pela maior materialidade comprovável e observável de seus exemplos, a arte é uma materialização que possui grafado em si os traços sintomas de seu próprio inconsciente estético. Lança mão de tudo que escapa ao controle do artista antes, durante e depois da construção de sua obra, mas que fica materialmente marcado na materialidade da obra em si, caracterizando, pois, essa investigação psicanalítica como a análise da “identidade” entre “procedimentos conscientes” e “produtos inconscientes” contida nos objetos artísticos, da “identidade” entre “ação voluntária” e “processo involuntário” no fabrico, no produto e na recepção da obra. Se compararmos essa visão de Rancière com as seguintes reflexões do ensaísta de *A rainha dos cárceres da Grécia*, veremos que as páginas de Osman Lins, entre tantas e tantas sondagens, investiga e procura expressar de forma ficcional e narrativa, como teoria “feita carne” ficcional, essa concomitância entre racional e irracional intrínseca aos processos de criação artística:

Mas como entender, silenciosa amiga, que a mente restrita do artesão venha a conceber e terminar um produto cuja magnitude nos suplanta? É a obra, e não ele, circunscrito como nós, que sabe mais do que todos. Apenas, o criador torna-se permeável ao mundo e a seus mistérios, sem os compreender e sem os nomear. O artista: urna de ar. Duro ofício, este a que se obriga, com instrumentos cujo fio o bom e o mau uso quase sempre embotaram, de representar o que ele próprio ignora e nem a ele revela o que significa! Tinir de espadas. (LINS, 2005, p.225)

Como vemos, para o ensaísta somente a obra, enquanto objeto material inserido na realidade bruta e “muda” das coisas à força desse amálgama de saber e não-saber criador do artífice, “sabe mais do que todos”. Autor e leitores estão igualmente distantes de dominar o

saber da obra em sua complexidade deles separada pela materialidade de suas existências físicas e de seus infindáveis processos de expressão de sentidos.

Dessa forma, também pensa a recepção da arte de um ponto de vista que mescla esse racional e esse irracional no receptor, qualquer saber sobre a obra artística analisada seria, nesse sentido, mero “testemunho da atuação da obra no espírito do observador”, e não um saber do espectador sobre o objeto artístico, evidenciando o impacto dos processos significativos “deflagradores” de significação desencadeados pela materialidade da arte na subjetividade do homem, e portanto, em seu consciente e em seu inconsciente.

Não há, nesse caso, respostas absolutas, e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não nos impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação. O importante é que elas sejam apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador, e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada – limitada, portanto –, contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é um detentor da significação, e sim um deflagrador de significações. (LINS, 2005, p.186)

Sendo apenas cifra, sua significação seria perfeitamente decifrável e finita uma vez desvendado seu conteúdo, como defendia Panofsky acerca das imagens artísticas, sendo um dispositivo deflagrador de sentidos, no mínimo requer que cada sentido que se dá a obra seja observado como possibilidade cifrada reversível e recifrável indefinidamente, de interação entre os processos da obra e o espírito do observador. Como afirmava Roland Barthes ser o texto uma “galáxia de significantes e não uma estrutura de significados” e que interpretá-lo não seria dar-lhe um sentido acabado, mas “apreciar o plural de que ele é feito” com o alerta prévio de que “os códigos que ele mobiliza perfilam-se a perder de vista” tendo por medida apenas o “infinito da linguagem” (BARTHES, 1970, p.13).

Paradoxalmente, essa consciência de que a significação e o saber da obra o escapam constantemente, gera no artista cerebral a necessidade da busca do máximo grau de controle possível sobre a mesma, movimento complexo de tentar reger a concepção e o engendramento da obra, quanto mais consciente de que o objeto da literatura em sua profundidade escapa ao criador, mais ele se vê na obrigação de intentar regê-lo, tanto para desviar-se o máximo de objetivos e resultados inconscientes quanto para se medir técnica e artisticamente. Nisto, o artista sonda até onde consegue reger conscientemente sua criação, procurando explicitar cada nuance percebida das arestas inconscientes que a obra vai ao longo do processo insistindo em manifestar em seus sintomas e rasgaduras.

Dizemos manifestar, mas isso não exprime exatamente o processo aqui descrito. Isto porque não se trata de manifestação positiva, mas de entrelinhas e espaços vazios

significativos, trata-se antes mesmo da falta de um sentido programado ou programável e dos muitos efeitos de sentido não programados e não programáveis que a obra faz surgirem, assim como a teoria de Freud acreditava que a análise de um sonho ou mesmo de uma fala nunca termina pois a aparente rudeza e aleatoriedade de seus reduzidos significantes e de seus processos de metáfora e metonímia são profundamente contextuais e articuláveis a fatores internos e externos a si mesmos, bem como a fatores biográficos e cronológicos do sonhador, o artista quer dizer algo e no ato de dizê-lo percebe que disse muitas outras coisas, o artista quer dizer muitas coisas específicas e percebe que disse tantas outras que não calculou que acabaria dizendo, e percebe tudo isto porque está no processo de busca do controle sobre o objeto artístico que fabrica, em busca daquilo que Ítalo Calvino denominará Exatidão em suas *Lições americanas* (1985).

A título de considerações finais dessa nossa investigação sobre a poética verbo-visual de Osman Lins, trataremos dessa busca fantasiosa fadada ao fracasso, mas que em muitos aspectos nos parece constituir a causa mesma da escritura osmaniana, o corte onde ela se subscreve, a demanda do Sujeito dividido pela Demanda de seus entes narrativos. Se o Outro que o Sujeito dividido pela Demanda criou como ideal de Eu de seus entes narrativos lhe faz indagar constantemente *Che vuoi?*, em certa medida eles o respondem como para alienar-se em algo, essa alienação tão cara ao ser diante da profunda obscuridade e impossibilidade de alcance do Real, eles o respondem: Exatidão. Mas os entes narrativos de Osman Lins não se deixam alienar-se cegamente aí onde encontram um objeto falso para a sua Demanda, eles dão um passo a mais, cientes tanto do caráter de fantasia quanto de inalcançável da demanda, momento em que se erige como substituto para a Exatidão a expressão verbo-visual da consciência de que tal busca é fantasiosa e inalcançável, mas que é preferível ela que o sossego alienado da ilusão de que a encontrou.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No tocante à abóbada celeste, seria possível dizer: toda a tragédia prometeica do ser humano reside no fato de que não há uma abóbada firme sobre nós. Mas ainda assim precisamos empregar essa imagem completamente tosca, nem que seja para possuir uma construção arbitrária que auxilie nosso olho, o qual encara o infinito com perplexidade. (WARBURG, 2010, p.318)

A arte moderna, seja pintura seja literatura, teve uma certa tendência a minimalizar o objeto artístico. Veja-se o trabalho com as formas ortogonais do cubismo que, entre outras coisas, pode ser encarado como uma alteração dos traços iniciais de um esboço; no desenho, recomenda-se que não se vá direto à complexidade das formas curvas, porque a visão nos engana e perdemos facilmente o senso das proporções e dos contornos exatos, que se vá aproximando com traços retos e ângulos, para se chegar às formas reais do objeto desenhado aos poucos e com maior precisão para em seguida ir acrescentando o volume através das sombras e dos claros. Pois o cubismo toma as formas geométricas, forma figuras com elas e distorce, às vezes mais, às vezes menos, essas figuras, como que não entregando facilmente o representado aos olhos do espectador. Ou seja, toma-se um estágio embrionário do desenho e faz-se dele o desenho em si, a pintura em si.

Mondrian afirma que linhas horizontais e linhas verticais são o suficiente, e dessa forma resume os quadros à síntese do que lhes serviria como composição, tira-lhe a pele, a carne e os órgãos, deixando-lhe o esqueleto exposto, depois toma apenas a coluna vertebral, o ilíaco e a clavícula, e temos um Mondrian, um abstrato que é menos que o esqueleto de uma figura. Os exemplos seriam muitos, pois todo o século XX foi o reino desses exercícios, reduções e transformações nas artes plásticas, Cezanne, Braque, Picasso, Kandinski, o fizeram e por isso se tornaram os revolucionários da pintura. Mas a sua pintura, como toda a arte do século XX precisa, mais que a de qualquer outro período, de um discurso que a sustente, que faça o público ver algo nela, tanto que esses pintores foram grandes porque foram ótimos criadores de conceitos e explicações verbais de seus trabalhos, e quando não eles, os críticos o fizeram.

A arte moderna tem o seu valor porque libera o artista que tem muito a dizer sem ser exatamente um grande pintor no sentido clássico, mas o mundo da arte foi de um extremo a outro e o discurso e a vida de artista, a mídia passou a ser mais valorizada que os próprios quadros e obras, mais que a própria arte, exagerou-se ingenuamente a própria ideia de originalidade.

Ora, a tradição da pintura, a pintura clássica está na arte moderna à medida que esta se sustenta num discurso contra a arte tradicional e toma dela, intelectualmente, um princípio, a cor, a composição, ou até mesmo o abstrato que se pode ver quando se abstrai a figuração dos quadros clássicos.

Esse exercício foi válido, embora muita gente tenha passado por original à custa de discursos e atitudes forçadas, afetadas, caso dos que apenas seguem o barco dos que realmente inquietaram-se diante de suas próprias obras e fizeram dela um degrau de pensamento na história da arte. Isso gerou um mercado de consumo que ofereceu muitas vezes embustes a compradores dispostos mais ao *status* social de compradores de arte por fortunas do que pela fruição genuína do que adquiriam. No mundo que gira cada vez mais completamente em torno do dinheiro, foi fácil girar o gosto e o consumo de imagens em 180 graus e fazer com que as pessoas estivessem realmente convencidas de que ali havia grande coisa.

A razão dessa digressão é a seguinte, sendo um autor do século XX e estando diante do quadro artístico-social que aqui apresentamos, sendo ainda um autor de literatura extremamente interessado nos processos criativos das artes plásticas e até mesmo das máquinas e dos artefatos, Osman Lins escreve seus textos mostrando os seus processos, e entre outras coisas, escreve seu texto para mostrar os seus processos, mas não minimaliza a coisa, não para e m um dos estágios e faz dele toda a sua pedra de toque. Trabalha como se fosse um pintor figurativo e “tradicional” que deixasse no quadro, deliberadamente, todas as marcas do processo que levou ao resultado final de seu quadro, mostra do que é feito o esqueleto de seu texto, mostra a montagem desse esqueleto, mostra como os músculos irão se sobrepor aos ossos e ligar-se a eles, o encaixe dos órgãos, o arremate da pele, e mostra seus processos de funcionamento. Para trazermos para a arte da figuração, Osman Lins expõe no mesmo quadro, sem apagar a etapa anterior, os seus esboços, o traçado inicial das linhas, a construção das formas a partir das linhas, a construção dos volumes a partir do claro-escuro das formas, a adição das cores, os retoques, a composição harmônica final, tudo está lá e simultaneamente.

Assim é que a imersão na visualidade de seu texto é um dos aspectos através dos quais o autor torna-o autoindicativo, o mais fundamental desses aspectos em nossa opinião, pois ser visual e descritivo nos parece ser a chave mais abrangente da construção da obra de Lins, sendo os demais processos de construção textual derivados deste, veja-se que como mote principal da regimentação de sua escrita, aquela que seria a pedra fundamental da construção do texto, temos gráficos, geometrias, desenhos; é já de uma semente visual que o texto nasce.

É da visualidade de seus processos que Osman Lins desenvolve a possibilidade de todo o seu esquema textual autoindicativo.

Parece-nos relevante citar as *Lições americanas*, de Ítalo Calvino. Embora proferidas anos depois até mesmo do falecimento de Lins, todas trazem muito do que ao longo da evolução do escritor pernambucano se tornou sua poética verbo-visual. Calvino, resumindo de forma magnífica as tendências literárias do passado e de então que lhe eram mais caras, elege os valores humanos e estéticos que a seu ver só a literatura poderia salvar do desaparecimento no milênio incerto e um tanto quanto assustador que se aproximava. Dos cinco valores, a *Leveza* e a *Rapidez* não são exatamente atributos que se possam ligar predominantemente ao texto Osmaniano, embora Calvino sempre fale dialeticamente dos valores elegidos deixando claro a importância de seu oposto. Porém, como estamos falando aqui de verbo-visualidade, três das conferências das *Lições* têm maior relevo no nosso estudo: *Exatidão*, *Visibilidade* e *Multiplicidade*.

Começemos pelo que Calvino define como exatidão em literatura:

Para mim, exatidão quer dizer exatamente três coisas:

1 – um projeto de obra bem definido e calculado;

2 – a evocação e imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; temos em italiano um adjetivo que não existe em inglês “icástico”, do grego *eikastikos*;

3 – uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e com sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 2016, p. 73-74)

Parece-nos, por tudo que argumentamos em pontos anteriores de nosso estudo, que a obra de Osman Lins traz em si os três critérios definidores do que para Calvino era o valor literário da *Exatidão*. Procuramos demonstrar que o escritor sempre definiu e calculou sua obra dentro de esquemas até mesmo rigorosos muitas vezes, desafiando-se a cada projeto de escrita e enfrentando com consciência exacerbada as dificuldades autoimpostas e as que surgiam no processo de escrita dos seus textos; mais que isso, que seus planos e cálculos levavam em conta uma organização visual e muitas vezes até geométrica, uma nítida emolduração.

Casos de organização visual são “O retábulo de Santa Joana Carolina”, que como o próprio título diz se organiza na forma da compilação de imagens episódicas interligadas de um retábulo e a história em abismo de *A rainha dos cárceres da Grécia*, na qual a fictícia escritora Julia Marquezin Enone escreve um romance norteador intrinsecamente pela forma da mão humana e com a arte da quiromancia.

Esse esquema visual se torna também geométrico em “Um ponto no círculo”, com sua escrita determinada pela ideia da circunferência, em “Pentágono de Hanh”, baseado na formação do pentágono narrativo a partir de cinco narrativas centradas na elefanta asiática Hanh, em “Conto barroco ou unidade tripartite”, no qual são traçados triângulos através de tríades de possibilidades continuativas e de arremate de um mesmo enredo, e em *Avalovara*, no qual o mapa de construção e leitura é uma imagem combinatória de duas figuras, a espiral e o quadrado, e um palíndromo latino perfeito, SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS.

Quanto ao segundo critério de Calvino, no capítulo sobre a narração descritiva de que se vale quase que predominantemente Lins, no capítulo sobre a concretização das sensações das personagens perpetrada pelo escritor através do uso sistemático de *concelli* e ainda no capítulo sobre o desenvolvimento sistemático e deliberado de uma iconologia intrínseca e orgânica à sua obra de ficção, procuramos demonstrar o quão imagética, ou para usar os termos de Calvino, o quão *icástica* é a escrita e o projeto de obra literária do autor.

Referente ao terceiro critério, também o capítulo sobre os *concelli* de que lança mão Osman Lins em toda a sua obra mostra sua valia, e o constante esforço e descrição desse esforço dos personagens narradores de fazer a palavra lhe servir diante de uma realidade que sempre foge a elas. É assim com todas as personagens que refletem sobre a linguagem, a moça de “Um ponto no círculo”, o escritor frustrado em “O pássaro transparente”, o também aspirante frustrado a escritor de “O pentágono de Hanh”, Abel, o protagonista de *Avalovara*, e o ensaísta de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Todos se debatem com as palavras e refletem sobre a possibilidade de servirem a contento para uma eficaz representação de coisas e de sensações vividas.

O projeto de escrita de Osman Lins passa, pois, por essas buscas de “exatidão”, essa é uma das bases em que parece fincar-se a construção de seu texto. Busca esta que resulta em um texto extremamente cioso de sua própria eficácia enquanto “deflagrador de sentidos” e que vai, em seu afã de exatidão lançar mão de uma gama enorme de estratégias linguísticas e narrativas, como também procuramos demonstrar em nossa argumentação. Um texto que é fruto de uma artesanaria explícita e ostensiva, embora de uma artesanaria nada simplória, uma espécie de carpintaria do sofisticado, do complexo, do único, do singular, do idiossincrático, mesmo que para a expressão disso sejam engastadas uma variedade imensa de adendos e pormenores. O trecho de Calvino que usamos a seguir reflete bastante o fazer literário também de Osman Lins, vejamos:

Esta conferência não se deixa conduzir na direção que me havia proposto. Eu me propunha falar de exatidão, não do infinito e do cosmo. Queria lhes falar de minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise

combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função da minha fidelidade a uma ideia de limite, de medida [...] Mas quem sabe não será precisamente essa ideia de limite que suscita a ideia das coisas que não têm fim, como a sucessão dos números inteiros ou as retas euclidianas? [...] Em vez de lhes contar como escrevi aquilo que escrevi, talvez fosse mais interessante falar dos problemas que ainda não resolvi, que não sei como resolver e que tipo de coisa eles me levarão a escrever [...] às vezes procuro concentrar-me na história que gostaria de escrever e me dou conta de que aquilo que me interessa é uma outra coisa diferente, ou seja, não uma coisa determinada mas tudo o que fica excluído daquilo que deveria escrever: a relação entre esse argumento determinado e todas as suas variantes e alternativas possíveis, todos os acontecimentos que o tempo e o espaço possam conter. É uma obsessão devorante, destruidora, suficiente para me bloquear. Para combatê-la, procuro limitar o campo do que pretendo dizer, depois dividi-lo em campos ainda mais limitados, depois subdividir também estes, e assim por diante. Uma outra vertigem então se apodera de mim, a do detalhe do detalhe do detalhe, vejo-me tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo, como antes me dispersava no infinitamente vasto. (CALVINO, 2016, p.84-85)

Também Osman Lins partilhava dessa obsessão pela exatidão que se configura na observação e adoção de métodos matemáticos de controlar a própria obra escrita, também ele dava-se conta, justamente por tentar um tal controle, que a obra escamoteava viva e fugia da rede que armara muitas vezes, também ele lançava estratégias dentro do limite já imposto, a fim de dotar de maior poder de contenção a sua rede, e também ele era levado a exercitar-se quase ao infinito nesse fechamento da malha de contenção do bicho vivo que procurava manter preso em seu projeto de escrita, suas narrativas. Do *cosmo* ao *quantum*, Osman Lins parece ter resolvido centrar sua obra justamente nisso, mostrar a construção, o tecer de suas redes para conter a narrativa nos limites pré-estabelecidos, e nisso louvar a imensa aprendizagem que tal empreitada suscita, não apenas sobre a narrativa, mas através dela, de todo o processo “civilizatório” e humanizador que resulta do manuseio de uma linguagem para construir um objeto artístico.

Basta recordarmos o esquema de *Avalovara*, para o infinito temos a espiral, que poderia não acabar se fosse deixada à imaginação, é preciso grafá-la, é preciso dar tal espiral a ver, sabe-se que ela continua infinitamente, quer seja para o centro, quer seja para as extremidades, mas a obra a limitará, grafando-a, de certa forma dizendo já no desenho que toda grafia é uma limitação do que de outra forma não acabaria, como a própria realidade jamais acaba, a espiral prefigura para a extremidade o infinito e para o centro o infinitesimal imaginativo, grafada, secciona tanto um como o outro e impõe um limite visível e artificial à imaginação, possibilitando a obra.

Ainda assim, grafada, dada a ver como finita, a espiral se movimenta e é vertigem, a rede do romance precisa ser mais segura, mais limitadora, então o artífice grafa um quadrado, a figura talvez mais estática de que o homem pode se valer para domar sua mente irrefreável.

Mas os pontos imagináveis dentro do quadrado, como em qualquer outra figura, são infinitos, se essa espiral mesmo limitada gira dentro desse quadrado, ela girará eternamente em seus infinitos pontos, eis à mente visual e analítica uma nova vertigem, dentro dos limites estabelecidos também está novamente o infinito, a exatidão escorrega e foge. O autor então traça quadrados dentro dos quadrados, e para limitar o número destes, coisa que geraria uma nova vertigem se não feita, estabelece que cada quadrado corresponda a uma letra, e que cada letra seja parte de uma frase, para que o número de letras seja limitado, novo aperto nas brechas da rede, pensa num palíndromo, e assim o jogo de ir do infinito ao infinitesimal se mostra já de uma complexidade fabulosa antes mesmo de a narrativa começar a se desenrolar.

O fato é que o estratagema gráfico de Osman Lins é a própria imagem de sua poética, é a solução de continuidade que o autor utiliza para escrever uma narrativa apesar da percepção labiríntica que desenvolveu da linguagem verbal, o que reforça bastante a ideia que aqui viemos até agora desenvolvendo, a da visualidade como fator construtivo predominante de sua escrita. O esquema é o mote e *Avalovara* é a glosa, o personagem principal de *Avalovara* é a sua própria construção através de uma imagem esquemática, sendo o enredo e a narrativa construídos para desenvolver isso. Mais tarde, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o narrador ensaísta que nos conta em forma de diário sobre os processos de construção e de leitura de uma obra literária tece essa ideia claramente:

O romance – construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, campo de provas de materiais tanto novos como aparentemente obsoletos -, o romance, digo, fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir, a tal ponto que talvez se afirme: ele não conta uma história, é a história que o conta. (LINS, 2005, p.46)

No exercício desse contar a imagem do esquema sendo desenvolvida e transfigurada em texto, com enredo, descrições, ações, personagens, cenários, ou seja, com a miudeza de tudo que contém uma narrativa, seus temas elegidos vão passeando, variando, vão sendo postos a serviço da explicação da imagem do esquema, num exercício imagético-fabular, peculiar, que é, a nosso ver, um dos eixos mais importantes de sua poética.

No que tange à “visibilidade”, Calvino aponta para o fato de que sua escrita sempre se guiou muito por uma certa ideia visual, ideia que pode ter sido apenas imaginada ou vista, ou seja, uma imagem de dentro ou de fora de sua mente, mas da qual esta se apropriava e a partir dessa apropriação tecia uma trama, explorando as potencialidades de transformá-la em enredo por meio de arranjos verbais:

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir

do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. (CALVINO, 2016, p. 106)

Em Calvino, segundo ele mesmo conta, esse impulso visual inicial ia aos poucos dando lugar ao trabalho estilístico com a palavra, ou seja, o discurso verbal tomava obviamente as rédeas e desenvolvia a história suscitada pela imagem, assim, de imaginar um jovem trepado em uma árvore, indaga se ele decidisse não mais, nunca mais, descer ao solo, vivendo uma vida inteira sobre as árvores, de árvore em árvore, e desenvolve o desafiador e impressionante enredo de *O barão nas árvores* (1957), da mesma forma imagina uma armadura de cavaleiro vazia, sem cavaleiro algum, e disso desenrola o enredo de *O cavaleiro inexistente* (1959), ou uma pessoa literalmente partida em duas metades, donde surge o enredo de *O visconde partido ao meio* (1952). No início são imagens, banais ou fortes, que são ou que se podem carregar de significações, depois a palavra as glosa, elas continuam imagens, mas já não têm a estaticidade de uma imagem, viram ações e enredo: “à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo.” (CALVINO, 2016, p.107)

Na escritura de Lins, também imagética, mas com tendências diferentes quanto aos processos e aos resultados narrativos encontrados, o autor impõe a si mesmo como projeto de escrita uma imagem criada ou até mesmo uma geometria moldural, como vimos, na glosa desse esquema imagético, ou seja, no desenvolvimento dele em texto escrito, fará largo uso das imagens icônicas de toda uma cultura erudita e até popular herdadas, incluindo aí toda uma galeria de obras de artes plásticas, o que, como vimos, faz de sua escrita uma variada sucessão de écfrases. Razão pela qual podemos dizer que Osman Lins guia seu texto em grande parte pelo que Calvino denomina “imaginário indireto”, ou seja, “o conjunto de imagens que a cultura nos fornece, seja essa cultura de massa ou outra forma qualquer de tradição” (CALVINO, 2016, p.109).

Outro ponto diferencial importante do modo como o texto osmaniano se utiliza de uma tendência predominantemente visual é que ele não apenas é gerado por uma imagem, mas tende a esforçar-se por continuar imagem, até onde der, até onde for possível a um texto escrito apresentar-se como imagem, o autor se desdobra nesse cuidado, e esse é um dos motivos pelos quais o apelo visual é uma das linhas de força mais importantes na construção dos textos do autor: a busca pela estaticidade imagética da narrativa. Assim é que *Avalovara* permanece do início ao fim uma espiral girando sobre um quadrado dividido em quadrados

nos quais se dispõe um palíndromo, esse esquema imagético dá origem ao livro, e deve ser visto durante todo o livro, pois a narrativa assim se movimenta, ou seja, ela se movimenta paradoxalmente mostrando sempre o desenho do mesmo esquema. Assim é que a cada capítulo do “Retábulo de Santa Joana Carolina” é preciso ver que se trata de uma imagem de retábulo, com sua moldura, seus adornos, sua estaticidade, e com sua função dentro do conjunto do retábulo inteiro, é uma história contada em imagens e sua narrativa esforça-se ao máximo para que ninguém se mova, como o próprio autor dizia acerca de seus personagens.

Nesses paradoxos entre a linguagem visual e a narrativa dá-se a escritura de Osman Lins. Nessa tensão constante entre possibilidades e impossibilidades das palavras e das imagens. Mas não esqueçamos que ao fim e ao cabo é de palavras que se tratam. Os três valores propostos por Calvino dos quais tratamos aqui parecem interagir em seu discurso, as três conferências acabam falando sobre uma mesma característica da literatura, quando fala de exatidão e visibilidade acaba falando de multiplicidade, quando fala de multiplicidade, acaba falando de exatidão e visibilidade. Complexo, mas perfeitamente compreensível, uma vez que na busca de exatidão é preciso apelar para a visibilidade, no apelo à visibilidade para se conseguir exatidão depara-se com a multiplicidade, do infinito e do infinitesimal.

Encontramos uma boa síntese dessa condição do escritor moderno anelante do absoluto poder das palavras e das imagens diante do mundo fugidio nas palavras do próprio Calvino sobre a incapacidade de Honoré de Balzac decidir se fazia de seu personagem Frenhofer um vidente ou um louco. Frenhofer, personagem pintor do conto “A obra-prima ignorada” (1831), tentando superar seus antecessores na busca de criar uma pintura real e viva, exata, enche-se de teoria e trabalha psicoticamente por dez anos o mesmo quadro, um retrato de sua musa. Ao mostrar finalmente a obra, os espectadores chocam-se com a confusão do quadro do mestre e, por conseguinte, da sua mente.

Nos anos seguintes, Balzac refuta a literatura fantástica, que para ele significava a arte como conhecimento místico do todo; empreende a descrição minuciosa do mundo tal como é, sempre com a convicção de exprimir o segredo da vida. Como Balzac tivesse demoradamente hesitado se faria de Frenhofer um vidente ou um louco, seu conto continua portador de uma ambiguidade em que reside sua verdade mais profunda. A fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato; o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde a outras formas de ordem e de desordem; os estratos de palavras que se acumulam sobre a página como os estratos de cores sobre a tela são ainda um outro mundo, também ele infinito, porém mais governável, menos refratário a uma forma. A correlação entre esses três mundos é aquele indefinível de que falava Balzac: ou melhor, poderíamos classificá-lo de indecidível, como o paradoxo de um conjunto infinito que contivesse outros conjuntos infinitos. (CALVINO, 2016, p.115)

O pintor Nicolas Poussin, transformado por Balzac em personagem do conto, traduz em palavras a visão de todos os presentes sobre o suposto quadro perfeito, exato, na cabeça de Frenhofer: “o velho lansquenê está de troça conosco – disse Poussin, voltando-se para a frente do pretenso quadro. – só o que vejo aí são cores confusamente amontoadas e contidas por uma profusão de linhas esquisitas formando uma muralha de pintura” (BALZAC, 2013, p.34).

Algumas metáforas da obra de Osman Lins parecem tentar tocar de forma muito particular em todas essas questões sobre as buscas textuais de expressão da impossibilidade de exatidão, dentre elas o tema do ensaio de Abel personagem em *Avalovara, A viagem e o rio*, que paralelamente à temática das diferentes percepções temporais do homem acabam por dar essa ideia da imensidão que permeia e transcende toda tentativa de secção e limite, de exatidão; o rio é o caminho viajado e a viagem em si, é feito do fluxo e da extensão em que esse fluxo se dá, indissociavelmente, assim como o homem é consciente e inconsciente em contínuo fluxo intensivo e extensivo;

Imaginal uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, onde existe uma leitura ou execução da viagem. Há uma face da viagem onde passado e futuro são reais, e outra, não menos real e mais esquiiva, onde a viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário. (LINS, p.104-105)

Abel inquieta-se buscando sem trégua e sem esperanças de exatidão meios de expressar essa ideia concomitante e complementar de todo e parte, de fluxo e permanência, solvência e coagulação. Como se percebe, nessa busca apela sempre para figurações emblemáticas, representações estáticas de processos e fluxos, descreve imagens que se tornam quase brasões, emblemas, hieróglifos das ideias fluidas que quer expressar. Tematizando de forma figurada e metalinguística em seu ensaio as preocupações que o envolvem também em relação à própria escrita em processo de *Avalovara*, uma vez que já demonstramos ser Abel autor implicado e personagem do livro no qual se insere como personagem.

Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual - outro rio - existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos desafia, imóvel e móvel? Vejo no mundo, na superfície do mundo, nas suas águas, um convexo e um côncavo. (LINS, p. 328)

Por essas reflexões de Abel podemos perceber figurada também a própria escolha pela opção do visual na obra de ficção autorreflexiva de Lins, pois como a palavra que só pode ser percebida em fluxo daria conta de expressar o visual que a parte cristalizada e imóvel de sua

expressão parecem exigir como contraponto a esse derramamento temporal constante? toda expressão requer certa estaticidade, mas como expressar de forma cabal o contínuo fluxo de todas as coisas, se não por meio de uma escrita que jamais terminasse de imiscuir-se no reino ontológico espacial das imagens, das “superfícies”, mas que ao mesmo tempo jamais nele se detivesse a ponto de deixar de ser palavra e fluxo temporal? Como vimos, em busca talvez de figurar essa expressão de concomitância, Lins subverte a narração em descrição, a descrição em narração, a palavra em imagem, a imagem em palavra e discurso, sem ferir o estatuto nem de uma nem de outra, mas de modo a torná-las as vezes indiscerníveis e complementares, sempre a permear uma de infundáveis influxos da natureza ontológica da outra. Palavra e imagem, influxos e permanências, são “côncavos” e “convexos”, complementaridades que se interpenetram na sua escritura.

De forma análoga funciona a metáfora do “açude dentro da cheia” do Capibaribe, em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Quando Maria de França, em sua estranha sabedoria tresloucada, reflete sobre todas as quinquilharias que a cheia do rio traz. Todo o lixo nele depositado pelo homem e tudo que nele também despeja a própria natureza desce na cheia, inclusive as águas do açude, que por esse raciocínio passa a ser percebido como um amálgama indissociável da barragem, do seu poder de contenção e de sua potência de transbordamento. O açude é água e barragem e é também as potências de sangramento desta, de impulsão violenta das águas antes presas e agora libertas, o açude pode até mesmo descer, reconhecível pela mente “doente” ou “sábua” de Maria de França, nas águas do rio na cheia, sendo a mesma água do rio e ao mesmo tempo não sendo, uma vez que é a do açude que transbordou e causou a cheia do rio, concomitância, como os fluxos do consciente e do inconsciente sempre a agir no homem.

Analisando o insólito raciocínio de Maria de França, o ensaísta narrador anota em seu diário pelo menos duas significações metalinguísticas que se lhe impõem no espírito a partir da imagem inusitada do açude descendo na cheia. Uma é a reflexão do romance sobre o processo lógico do romance, “mundo imerso no mundo, por ele penetrado e nele penetrando, enquanto uma consciência ativa mantém idealmente os limites da obra” e a outra é a da própria consciência sobre a luta por se manter lógica e racional, o embate da consciência consigo mesma enquanto consciência, “perdida na imensidão que a circunda e tentando manter-se una” (LINS, 2005, p.174). De onde se percebe de forma clara, explícita, reiterada e ostensiva, embora também de forma complexa como não poderia deixar de ser em Osman Lins, a tentativa de expressão a respeito do fio tênue no qual a consciência tenta se equilibrar,

tanto para manter “idealmente” os limites lógicos e estruturais da obra a engendrar, quanto para não se dissolver e perder-se a si mesma no turbilhão torrencial das forças inconscientes.

Ambas as metáforas são igualmente “deflagradoras” de múltiplos sentidos discursivos e figurações imagéticas dessa consciência de borda insuficiente e transbordamento inevitável que há nas coisas, ideia que podemos ver até mesmo no modo como o autor faz de seu texto uma sucessão de camadas que se permeiam de um nível a outro, no jogo de criar autor implicado que é ao mesmo tempo personagem e observador da feitura da narrativa na qual está inserido e nas tantas outras formas de *mise en abyme* e autorreflexão que temos demonstrado em nosso trabalho até aqui, uma vez que há nesses processos também uma reversibilidade, o que significa num nível narrativo também significa em outro e se reverte em áreas de intersecção cujos limites são de difícil percepção.

Nesse sentido, o objeto artístico contém engenhos e artifícios que o tornam deflagrador de significações, mas o controle sobre essas significações deflagradas não pertence completamente ao autor nem a ninguém, embora fiquem gravadas como deflagradores na matéria da obra, no seu “inconsciente estético”. Realizar ou ser espectador da obra de arte se torna, por esse prisma, aceitar o trânsito e as trocas de informações conscientes e inconscientes advindas da obra e do fruidor, bem como os inúmeros reflexos e reflexões deflagrados que colocarão em xeque o próprio saber do observador sobre si mesmo. “Posso criar-me outro na escrita, posso criar-me todos, menos um – este que, real e infinitamente, sou no tempo” (LINS, 2005, p.210).

Assim, não se sabe quem se é, pois, no fundo o que se é pertence a ordem do real e não da linguagem, o que se concebe como sendo o seu ser, a sua pessoa, é legitimamente uma persona criada pelos meandros da linguagem e da cultura, inclusive das obras de arte. Em suma, a noção estática de eu é uma confusão discursiva, uma confusão de linguagem, e o trato perscrutador dos artifícios cerebrais com o âmago das palavras e das imagens com os quais trabalham os levam a esse vislumbre, como a psicanálise bem percebe e usa dos vestígios e sintomas materiais do inconsciente estético para sondar as despersonalizações e multipersonalizações da arte, a fim de esfacelar o suposto átomo do ser consciente em suas obscuras e interpenetráveis partículas sem bordas fixas, *ego*, *id* e *superego*, em Freud; *ego* e *self*, em Jung; *moi* e *je*, em Lacan. O ensaísta, enredado em suas próprias palavras na tentativa de desvendar os processos de deflagração de sentidos da obra de Julia Marquezin Enone, A rainha dos cárceres da Grécia, assusta-se ao ser cada vez mais envolvido pelo que lê e pelo que escreve, na tentativa de desvendar os meandros do livro que analisa:

Este repentino atordoamento frente à cambiante natureza da escrita alucina-me. Sou uma aranha cuspidor a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o “eu” da escrita é uma cápsula cava), e nada me proíbe de escrever o que pode ou não ser falso – que, simultaneamente, teço a teia e me teço a mim. Trançado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador como criatura. Mesmo porque aquele a quem alcance este murmúrio, o meu, não terá outro laudo, outro indício, outro testemunho, outra comprovação. Somos incontestáveis, eu e a minha outra realidade, entranhada em mim, dissociada de mim, o discurso. (LINS, 2005, p.211)

Assim como os teóricos do medievo buscavam a ontologia da imagem em separado da dos objetos e dos sujeitos e Coccia a considera o ser específico das imagens o “grau mais frágil” de ser, por estar situado e existir na camada média entre a matéria e o espírito sem com estes se confundir, “sendo” apenas pelas propriedades sempre sutis do “sensível”, o ensaísta, ao adentrar na seara da escrita e da leitura a partir da sondagem profunda sobre o livro de sua falecida amiga, depara-se com o “eu” da escrita, as potências da linguagem. Graça nas páginas de Lins, a mesma noção de “discurso” a um só tempo fundador e falsificador do real humano que denuncia Didi-Huberman, noção que faz das teorias e do saber humanos institucionalizados um espelho “especulativo” com pretensões de fundar e inventar um real que a ele próprio se adequa perfeitamente, e com o qual é preciso, segundo o autor, na medida do possível tentar romper, a fim de atingir compreensões mais ricas e menos cerceadoras das coisas e da arte. “É preciso tentar romper essa zona refletora na qual especular e especulativo concorrem para inventar o objeto do saber como a simples imagem do discurso que o pronuncia e que o julga” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.185)

Tal atitude assume o risco de se entrar em zonas irracionais perigosas, perder-se da lógica requer ao mesmo tempo não esquecer o fio das memórias constituintes do ser forjado na linguagem e na cultura, fio que permitirá transitar em tais labirintos do inconsciente e do irracional sem nele enredar-se sem volta. Não se trata pois de rejeitar a persona lógica necessária e as concepções sobre as coisas que nos ancoram a uma convivência minimamente estável conosco mesmos, com os semelhantes e com o mundo, trata-se de um salto perscrutador na aceitação do irracional, uma vez que “quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua representação” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.186, grifo do autor).

Na *Rainha*, a figura exemplar deflagrada desta necessidade de equilíbrio entre os intercâmbios da razão e da desrazão é posta a agir principalmente através da gata de estimação de Maria de França, a quem a personagem louca nomeia sintomática e alternadamente Mimosina e Memosina, espécie de alusão em ato falho para mimésis,

memória, mnemônico, posto pela autora Júlia Marquizein em sua personagem. Animal estéril e desmemoriado que paulatinamente vai se alienando da sua própria realidade instintiva de gato.

Chega porém o dia em que não parece mais reconhecer os da sua espécie, como se perdido o olfato e cega:

Que é isso, Mima, Mimosina querida, nem olhas o rapaz, o airoso, de rabinho alto, só o rabo? Hein?

Gatos, quando adoecem do intestino, comem certas folhas, tratam-se. Mimosina, doente, esquece as ervas curativas. Mais tarde, erra de casa em casa, esquecida da sua, deixa de atender pelo nome, pára de miar, tenta comer farelo e grãos de milho, briga com o gato, mata-o, quer devorá-lo e, finalmente, sua “cor de girasso!” virando para um tom cinzento, passa a andar cada vez mais estranha junto ao rodapé, põe-se um dia a chiar

(Viraste rato, Mimosina? Como medo de que gato?),

mete a cara num buraco, morre assim. O gato enlameado e com jeito de lontra esgueira-se no esgoto. (LINS, 2005, 204)

Não é senão depois de muito analisar traços considerados bem mais importantes na economia da obra que o ensaísta aos poucos vai enxergando Mimosina, detalhe antes aparentemente insignificante e anódino, por muito tempo e no decorrer de várias leituras observado apenas como mera figuração compositiva da obra, visto num *insight* como imagem poderosamente significativa dentro da estrutura do livro de Júlia, detalhe de repente percebido como “rasgadura” intencional deixada pela autora no tecido textual, como uma espécie de “sintoma” dirigido, artificial e autorreferente, deflagrador de significações mais importantes e profundas, sintoma autorreflexivo porque explicita o próprio artifício, figuração de sintoma, metalinguagem dos processos internos do “eu” da escrita subjacente à obra, da forjadura pela autora de um “inconsciente estético” em sua escritura:

Que faz no livro Mimosina ou Memosina (o nome é grafado indiferentemente) a gata estéril de Maria de França? Casual em obra tão altamente construída? Nasce apenas para esconder-se dos pássaros – topos do “mundo às avessas” – e acentuar o gigantismo deles, insinuando que este é verdadeiro, não um resultado da loucura? Pode ser. Mas qual a razão da esterilidade ou, melhor, da sua indiferença crescente pelos machos? (LINS, 2005, p.204)

Memosina era uma gata normal, mas sofre no decorrer da narrativa, como vimos em trecho, uma espécie de metamorfose psíquica e psicossomática contínua e radical, despersonalizando-se enquanto felina, fator a que o ensaísta atribuirá, no contexto do maquinário complexo da obra, o sentido da lamentação e da denúncia da perda de memória e humanidade que o homem vem sofrendo, o “esfacelamento coletivo da memória” que julga

assolar o momento moderno, tematizado no livro e reforçado na figuração sintomática atribuída à gata da personagem como alegoria.

Memosina, pequeno animal deplorável, concentra em si o fenômeno de que romance e mundo estão impregnados, a geral obliteração da memória, enfermidade metafísica (onde nasce e como fazê-la regredir?) que precipita o homem e suas obras na insânia, na sem-razão. (LINS, p.206)

É através desta figuração artificial de sintoma e rasgadura que o ensaísta pode ler criativamente e formular terceiras, quartas, quintas cifras para as deflagrações de sentido contidas no mecanismo do “inconsciente estético” figurativo do texto que analisa, é por meio dos fluxos e influxos de si na obra, da obra na própria obra e da obra em si que o ensaísta forja, com razão e sem razão, a sua interpretação, as leis abertas e temporárias necessárias, reversíveis e não definitivas que podem hipoteticamente ser tomadas como chaves de leitura dos meandros significativos da obra.

Mimosina ou Memosina. O nome evoca não se sabe que afetuosa palavra, há nele um acorde ingênuo e familiar. Não, não para tornar mais pungente sua degradação. Olhos atentos! O processo terá atrás de si, movendo-o, o esgotamento e o fim das coisas, mas suscita um fenômeno atual, o esfacelamento coletivo da memória, que o livro onde estamos imersos recorda (para não esquecer?) a cada instante. Os burocratas dos sistemas previdenciário estão sempre confundindo as instruções dadas, Belo Papagaio e Maria de França reencontram-se como se nada houvesse ocorrido entre ambos, a morte de Dudu não comove a sua noiva, nada provoca lembranças, eis o traço constante, comum às personagens, todas, que cruzam a narrativa. (LINS, 2005, p.205)

Como em Memosina, entre os acontecimentos e situações vividas pelas diversas personagens, nada gera “memória”. Mas o caminho para se chegar a essa afirmativa titubeante e que exige muitas confirmações textuais para se segurar minimamente é tortuoso e envolve uma leitura desapegada de certezas, uma leitura de imersão no “inconsciente estético” da obra, no caso de *A rainha*, forjado na obra como tentativa de representação do saber e do não-saber que a arte exige aos seus criadores e aos seus fruidores.

É preciso, pois, assumir o risco de deixar-se imergir na obra para deparar-se com as imagens dos seus sintomas e rasgaduras, esquecidos pelo seu tecido, seja qual for o médium em que esta obra está materializada, “encarnada”. Para Didi-huberman “não há sintoma – no sentido freudiano – sem algum trabalho do esquecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.208), no sentido de que todo sintoma aponta para algo que nunca deixou de estar lá, mas do qual o portador ou o observador se alienou e do qual se encontra esquecido, não está em sua memória ativa, subjaz em seu inconsciente ou no inconsciente da obra, do gesto, da imagem, do discurso. Apoderar-se da sugestão dos sintomas é ativar possíveis memórias, ativar o potencial contido nas rasgaduras do esquecimento.

Notemos que o que lamenta e de que vê Memosina como imagem deflagadora no contexto da obra de Júlia é a falta de memória geradora da desumanidade e da falta de razão alienante e despersonalizante, algo negativo e malfazejo, diferente do negativo benfazejo da reflexão da razão sobre o não-saber que invariavelmente compõe com ela a complexidade do real a que sempre sonda, da observação do esquecimento e dos traços materiais nele contidos do que se esqueceu, da não imersão nesse emaranhado de fluxos conscientes e inconscientes que formam suas cambiantes significações.

Como em Freud, todo sintoma está aliado a um esquecimento. Mas o que Osman Lins e Didi-Huberman propõem é o oposto do esquecimento e do mergulho na despersonalização do sem-razão, do falso estagnado na ideia de que o falso é verdadeiro, Mimosina convencida de que é rato e agindo como tal; é pelo contrário, o reconhecimento do esquecimento através da perscrutação do sintoma e de sua fonte, um saber reflexivo sobre o inevitável e complementar não-saber, diferente do saber limitante e falseador do discurso lógico tradicional ocidental, posto aqui quase que como uma despersonalização num falso e estático eu, desmemoriado e desumanizado em falsas certezas, alienado de sua própria complexidade e impedido por isso de sondá-la e de continuar fundando o seu ser através de uma existência reflexiva, em suma, em estado de apatia e preguiça ontológica. Mimosina estéril e tomando até mesmo as cores cinzas de rato. O fluxo de construção da memória fundante do ser em devir cortado, ou preso em falsas certezas.

Fruto do esquecimento, seja esse esquecimento obra de um recalque ou não, o fato é que o esquecimento não desfaz as coisas, as lança no inconsciente, leva da razão ao que a ela está oculto, mas que continua existindo e que se manifesta no sintoma, na “rasgadura” do tecido da “encarnação” artística, o sintoma mostra a desrazão e esta pode ser observada e pensada a partir dele, nos rastros sintomáticos do esquecido, do inconsciente, que nas produções do esquecimento ficam impregnados; para Didi-Huberman, “estamos diante do sintoma como diante de uma espécie de coerção à desrazão, em que os fatos não podem mais se distinguir das ficções, em que os fatos são fictícios por essência, e as ficções, eficazes” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.209).

Porém, como evitar cair, com essas “ficções eficazes” reveladoras do potencial dos sintomas, como evitar, chegados a esse ponto de autorreflexividade sobre a hipotética natureza e modo de atuação dos próprios sintomas, em uma nova armadilha lógica redutora do discurso tradicional ocidental como dele temos falado? Didi-Huberman aponta a saída encontrada pela teoria de Freud para um discurso analítico não fechado e que confronte a ideia científica como o ocidente a compreendia:

Freud, enfim, ousou pregar como método de interpretação aquilo que, no jargão dos historiadores, geralmente é tido como o mais grave insulto: a saber, a “superinterpretação” (Überdeutung) – resposta no entanto inevitável metodologicamente à “sobredeterminação” (Überdeterminierung) dos fenômenos considerados [...] O que você deve saber: ignorar o que você sabe. Eis aí como a psicanálise pode desempenhar o papel de uma ferramenta crítica no interior das “ciências humanas” em geral – como sintoma delas, talvez, isto é, como o retorno de um recaiado nelas –, hoje que o domínio do saber atinge, até mesmo nas ciências ditas “conjeturais”, prodígios de eficiência. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.209)

Cabe então pensarmos, com relação a Osman Lins e sua obra reflexiva até mesmo sobre o seu próprio não-saber, o que resta esquecido para que como sintoma se caracterize, uma vez que o autor trabalha justamente buscando demonstrar e figurar o fato de que o saber esconde mal o não-saber, que se revela no sintoma. Mas, e quando o discurso pensa as suas próprias rasgaduras reveladoras de seus sintomas? Como é o caso manifesto das obras de Osman Lins aqui estudadas, restam e persistem sintomas, esquecimentos e inconsciências pois nesse jogo de esconde da realidade complexa das coisas toda razão traz seus sintomas de desrazão, todo discurso consciente materializa a sua contraface inconsciente e sintomática, para Didi-Huberman:

Sintoma nos diz a escansão infernal, o movimento anadiômeneo do visual no visível e da presença na representação. Diz a insistência e o retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga, a ruptura de equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper. E o que ele nos coloca não se traduz, mas se interpreta, e se interpreta sem fim. Coloca-nos diante da sua potência visual como diante da emergência do processo de figurabilidade. Nesse sentido nos ensina – no espaço breve de um sintoma, portanto – o que é figurar, trazendo nele mesmo sua própria força de teoria. Mas é uma teoria em ato, feita carne, se podemos dizer, é uma teoria cuja força advém, paradoxalmente, quando se despedaça a unidade das formas, sua síntese ideal, e desse despedaçamento jorra a estranheza de uma matéria (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.212-213).

“Teoria em ato, feita carne”, são as obras de Osman Lins que aqui estudamos, com o artifício escancarado de ser meticulosa em sua engenhosidade, em demonstrar claramente seus artifícios e a construção de seus próprios mecanismos, com sua proposta fluida entre a imagem na palavra e a palavra na imagem, entre outras coisas intenta ao fim e ao cabo, nos parece, representar a insistência do não-saber, do inconsciente, do que foge ao controle, por mais meticoloso que seja o trabalho consciente do artífice. Como sustenta Didi-Huberman sobre como pode se traçar uma teoria especulativa eficaz sobre o inconsciente na criação: “se um pensamento do inconsciente tem algum sentido, então ele deve se reduzir a estruturas feitas de buracos, de nós, de extensões impossíveis de situar, de deformações e de rasgaduras na rede. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.223)

Parece-nos que um dos principais motivos do edifício narrativo-imagético complexo que constrói o autor é não exatamente ostentar, mas sugerir os seus “buracos”, seus “nós”,

suas “extensões impossíveis de situar”, suas “deformações” e suas “rasgaduras”, da obra em si e do real que lhe fundamenta enquanto referente.

É mesmo inteiramente apenas escritural e imagética e, portanto, deliberadamente reveladora de si como artificiosa, a noção de irrealismo, ou de confronto com o real que Osman Lins empresta à sua ficção. Se pararmos para olhar com cuidado, nada há nos acontecimentos narrados em sua obra que subverta qualquer lei natural, qualquer causalidade ou determinação dos fatos do mundo real e concreto no qual o homem habita, nada há por exemplo de fantástico, de realismo maravilhoso, propriamente dito; há sim, uma configuração narrativo-visual meramente figurativa e imaginária, onírica e por vezes delirante, que jorra da consciência das personagens e com a qual lutam para transformar em “ficção eficaz” estilizada, emblemática, hieroglífica.

Estas personagens até demonstram um certo impulso a se entregarem de bom grado a esses tresloucamentos e julgá-los mais significativos em suas mensagens enigmáticas do que a lógica do dia a dia e do consciente. Nesse sentido essas personagens são como escrutinadores de sonhos, decifradores de arcanos oníricos, analistas de sintomas e atos falhos, em plena consciência elas estão interessadas em imergir no “inconsciente estético” da matéria verbo-visual que elas mesmas engendram em seus imaginários, perceber que as mensagens de seu inconsciente e de sua imaginação trazem uma complexa riqueza de significações, tanto mais atraentes quanto mais inalcançável a plenitude significativa de suas mensagens.

Como se o “eu” em contínuo devir curioso sobre suas profundas imanências e confluências cambiantes gritasse do fundo da razão aprisionadora que aceita o não-saber, a força do inconsciente, no caso da obra de arte o inconsciente estético nelas contido, suas deflagrações criadoras de fractais, trocam toda a facilidade estática da razão comum pelo vislumbre das significações sem fim e inalcançáveis do inconsciente, tendo por prêmio apenas esta consciência da complexidade do seu mistério, da aparente cifra que se for decifrada “totalmente” é porque se enganaram. A troca é do estreito e já insuportável real, pelo vasto, perigoso e atrativo “sei que não posso saber nem expressar o real tal como é”.

Mas o paradoxal “fantasma” do mundo sem magia está sempre lá, cada cena aparentemente cheia de poesia, êxtase e delírio das narrativas de Osman Lins traz ao lado sua contraparte comezinha, esquecida e alienada dos próprios sintomas e rasgaduras, assim como tudo que parece estar quieto, completo e definido, pois elas são mostradas, não simples, mas claramente, como subjetivas, imagéticas, imaginárias, oníricas e até mesmo delirantes; são tresloucamentos sensitivo-imagéticos de personagens inconsoladas com a segura e a falta de transfiguração de suas vidas corriqueiras.

São vislumbres artísticos que reorganizam o mundo para dar-lhe um quê de peça artística, emblema, figuração, alegoria dos processos alegóricos e simbólicos, emoldurada e delimitada pelo halo que as separa do lugar-comum que na verdade o mundo se tornou com as concepções e as prisões sociais que o homem criou para se organizar nele, dentre elas paradoxalmente a linguagem verbal, que em Osman Lins representa igualmente prisão e única possibilidade de fuga. Como sugerem as palavras de Barthes sobre a relação gozosa do escritor com a escritura e, através dela, com o mundo.

O escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, que se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? Em suma, é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta. (BARTHES, 2013, p.33, grifos do autor)

Assim é que nos deparamos na obra de Osman Lins com absolutamente todos os nós de tensão da arte maneirista apontados por Gustave Hocke como características das mais variadas obras europeias assim por ele consideradas, se estes nós estão dispersos e o estudioso os reúne, os coleta espalhados como tendências dos mais variados criadores e das mais variadas artes, Osman Lins parece reuní-los em suas três obras aqui estudadas, e que consideramos ponto culminante para onde convergiram suas pesquisas e experimentações narrativas. Vejamos o que diz Hocke:

A extrema artificialidade do fenômeno irá incitar ou desencorajar de acordo com o temperamento, o grau de formação, a maturidade e a disposição moral de cada um. Apenas através de uma tolerância atenta e apaixonante poderemos legitimá-lo, colocamo-nos sempre diante de situações *extremas*. Deparamo-nos incessante e simultaneamente com tórridos desertos e montanhas de gelo, profundezas oceânicas e cumes áridos, fraqueza e amor humanos visceral, ânsia de ultrapassar todas as fronteiras e desejo de atingir um porto seguro, sonho com uma fórmula universal matemático-religiosa e medo perante a ira visível e perceptível do Deus vivo. Disso decorrem as relações de tensão na literatura maneirista: cuidado artístico da sagacidade logística e impulso demoníaco-vital à expressão; busca intelectual esgotante, demasiado esgotante e delírio nervoso em metafóricas cadeias associativas; cálculo e alucinação, subjetivismo e oportunismo frente às convenções (anticlássicas); beleza delicada e extravagância assustadora; fascinação embriagadora e evocação quase oracional; propensão à estupefação e onirismo histórico; castidade idílica e sexualidade brutal; credence grotesca e santa devoção. Essas tensões se tornam visíveis em toda arte maneirista e, em especial, em suas formas e motivos básicos. Apenas quando estes últimos são compreensíveis e acessíveis revelam-se os panos de fundo espirituais a partir dos quais eles nasceram e através dos quais eles se modificaram – desde o sincretismo da antiga Alexandria até a civilização de massas de nossas atuais metrópoles. (HOCKE, 2011, p.17, grifo do autor)

Ainda restaria incluímos certas coisas importantes de se notar sobre a postura do autor Osman Lins, por exemplo, sua antropofagia e seu quase deslumbre em relação à cultura europeia, embora temperada com boa dose de latino-americanismo consciente, mas essencialmente moldado na intelectualidade de base europeizante da tradição literária. Mas é de se pensar que também os maiores nomes da literatura latino-americana assim o fizeram, mesmo os que se destacaram por uma busca crítica aos modelos europeus de inteligência o fizeram usando moldes literários europeus, Severo Sarduy, Lezama Lima, Gabriel Garcia Marques, Júlio Cortázar, por exemplo.

Um projeto modernista ou até mesmo pós-modernista cabe na situação da pós-colônia, mesmo no Brasil dos anos 60 e 70 de Osman Lins? Quando Barthes, por exemplo, fala da literatura francesa e europeia e a estas se reporta para exemplificar seus conceitos ultraintelectualizados de escritor, escrevente, escritura, torna-se também um observador plausível das literaturas dos países de terceiro mundo, com seus problemas diferentes e longe de terem vivenciado realmente uma conjuntura local material e espiritual que os permitissem ser “pós-modernos” com propriedade e não apenas como epígonos?

Há um mundo de coisas da arte e da cultura dos povos pré-colombianos e também do que se produzia nas periferias da tradição europeia que não são sequer lembrados como elementos culturais a entrarem no caldeirão dos temas e mensagens da literatura dita latino-americana e a obra de Osman Lins não é exceção, pois pauta-se inteiramente na cultura literária do ocidente europeu e quando bebe da América Latina ou do Oriente é em termos da tradição europeia que o faz. A literatura latino americana raramente visita a pré-colônia e, portanto, intelectualmente, é inevitavelmente colonial mesmo na pós-colônia, seriam as consequências da cultura colonial um fato irreversível com o qual teremos de lidar? Embora possa ser retrabalhada a fim de uma valorização consciente dos aspectos mais ancestrais da inteligência fundadora do pós-colono. Ainda não foi o que fez a literatura latino americana de maior êxito, não foi o que fez Osman Lins.

Feita essa ressalva, a literatura em termos de continuação de um debate teórico sobre a ficção nos termos da tradição ocidental que faz Osman Lins, procura dentro desse âmbito uma radicalidade metaliterária das mais ricas, e dessa forma, desmascara um pouco, embora de forma muito associada e envolvida com o próprio processo que desmascara, a qualidade de ficção dos sistemas de pensamento ocidentais, desvenda a inconsciência falsamente ingênua que o Ocidente parece insistir em ter sobre o caráter ficcional de suas instituições fundadoras e mantenedoras. Denuncia aquilo que Rancière chama de “razão ficcional”, e que o Ocidente

não quer ver, ou quando vê prefere não levar em conta para não desconstruir sua crença cega nesse mundo de ficções:

Pois é sempre disto que se trata tanto nas ficções confessadas da literatura quanto nas ficções inconfessadas da política, da ciência social ou do jornalismo: construir com frases as formas perceptíveis e pensáveis de um mundo comum, determinando as situações e os atores dessas situações, identificando acontecimentos, estabelecendo entre eles laços de coexistência ou de sucessão e dando a esses laços a modalidade do possível, do real ou do necessário. O uso dominante, contudo, insiste em opô-las. Confere às ficções da ciência social ou política os atributos da realidade e analisa as formas da ficção confessa como efeitos ou reflexos deformados dessa realidade. (RANCIÈRE, 2021, p. 13)

Embora seu projeto seja antenado com as correntes da mais alta vanguarda europeia, não o é de forma acrítica, o cenário referencial primordial e os tipos criados por Osman Lins são essencialmente o Nordeste e o nordestino, mas não para dar cor local à sua ficção, e sim para, parece-nos, falar do que conhece e evidenciar a discrepância entre si mesmo, intelectual de origem no Nordeste do Brasil, e o próprio meio de onde veio, isto é, a sua própria condição de pária natural em relação aos grandes centros e de inadequação pela cultura adquirida ao agreste lugar de onde provém. Culturalmente um exilado em si, às voltas com sua escritura procurando uma síntese possível também para a expressão dessa condição ambígua, talvez daí venha a necessidade de tematizar o tempo inteiro o duplo, o ambíguo e o indeciso em suas obras aqui estudadas, se pensarmos com Lacan, o Sujeito dividido em relação à demanda $S\Diamond D$, que por sua vez vai dar sempre no *che vuoi?* Lacaniano: o que quer o Outro de mim?, e na falta absoluta de resposta pra tal pergunta gera sempre respostas fantasmáticas, com as quais se segue dando efeitos de significação à vida.

Se, como já citamos anteriormente, para Roland Barthes, “o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*” (2013, p.33, grifos do autor), em Osman Lins essa absorção toma a forma acentuada de uma poética verbo-visual. Assim, este trabalho seguiu a labiríntica trilha do imagético em sua escritura, no intuito de interpretar as peculiaridades e as implicações do fecundo diálogo entre sua ficção e a tradição *do ut pictura poesis*.

De acordo com Gottfried Boehm, “o homem é o único animal que se interessa pelas imagens” (2015, p.27), o que faz de seu trato com elas um fator primordial de diferenciação em relação aos demais seres vivos, e de nossa espécie um *homo pictor*. Segundo Emanuelle Coccia (2015, p.78), a filosofia medieval compreendia a imagem como uma terceira espécie de ser, existindo fora tanto das coisas materiais como do espírito humano, a imagem seria a mais frágil e sutil categoria de ser, o ser que se funda sobre a superfície tênue do “sensível”, através do qual se deveria estudar separadamente a sua “forma especial de

ontologia” enquanto meio-termo que veicula os trânsitos entre o corporal e o espiritual, daí a ideia do mundo material como imagem especular refletora da Verdade divina.

Desta forma, procuramos pensar neste trabalho o aspecto visual da poética de Lins enquanto instrumento forjado pelo autor para equacionar e grafar a temática constante do complexo *eu/logos/verbo/imagem/mundo* em seus textos, uma vez que sondar as potencialidades e limites da expressão imagética antes, durante e depois das possibilidades da linguagem articulada se nos apresenta como um aspecto primordial de sua obra. Nosso trabalho procurou, então, observar os entes envolvidos no processo narrativo metaficcional e metafiguracional de Lins enquanto sujeitos pura e ostensivamente textuais em constante “pulsão de imagem”.

No afã do indivíduo de mediar pela palavra e pela imagem a sua experiência com o Real, no fundo sempre assustadora e solitária, permeada e quase a se confundir com a busca da expressão eficaz dessa mesma experiência, como forma de socialização quase impossível das idiosincrasias de seu eu em busca de “individuação” através das possibilidades deflagradas pelo objeto artístico. Ilustremos essa tentativa de resumo com as palavras de Abel, autor implicado e narrador-personagem de *Avalovara* (1973), sobre sua própria escritura:

— Empenho-me na conquista de uma *afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens*, abrigadas — pela sua índole secreta, da *linguagem*, e assim do *conhecimento*. Existem, mas veladas, à espera da nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes — rápidas passagens —, *alcançar o cerne do sensível*. O combate quase corporal que sustento com a palavra liga-se a essas *perfurações*. Um esforço no qual venho amestrando aptidões mais ou menos embotadas; e para o qual, inclusive, convergem as pausas de sombra, os intervalos em que — *sem realmente ver e sim apenas revendo* — caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio (LINS, 2005, p. 208, grifos nosos).

Destarte, a palavra em estado de devaneio poético de Osman Lins quer tocar no ser do sensível, onde jazem potentes as imagens e suas latências, quer se deixar permear por seus sintomas, transitar por intermináveis interpretações e figurações de suas “perfurações” e “rasgaduras”, e quer sobretudo, deixar gravados na página, como feixes de sintomas figurais artificiosos, o rastro gráfico e expressivo desse passeio. Almejando ela mesma ser no mundo, um sintoma, uma rasgadura, e com isso por o leitor-espectador de seu texto-imagem “diante da sua potência visual como diante da emergência do processo de figurabilidade” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.213).

REFERÊNCIAS:

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução, notas e comentários de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. La Nuova Italia Editrice, Firenze: 1985.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. - Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1987.
- ARASSE, Daniel. **Funções e limites da iconografia: sobre a moldura e a sua transgressão**. Tradução R. M. Ribeiro e M. P. Santos, ed. J. F. Figueira e V. Silva, KKYM + IHA Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, 2015.
- ARIANI, Marco. Il sogno filosofico. In: **Hypnerotomachia Poliphili**. A cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Milano: Adelphi Edizioni, 2004.
- BACHELAR, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BALZAC, Honoré de. **A obra prima ignorada**. Tradução de Dorothé de Bruchard e Rejane Janowitz. Porto Alegre – RS: L&PM, 2013.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces**. Traducción de C. Fernandez Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1986.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles. A arte filosófica. In: **Escritos sobre a arte**. São Paulo: Edusp, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução Helena Amaral. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. **Las flores del mal**. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Matínez de Merlo. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra Letras Universales, 2006.
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra: sobre a diferença icônica. In: **Pensar a imagem**. Org. Emmanuel Alloa. Tradução Carla Rodrigues (coordenação), Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo” *In*: BRADBURY MALCOLM e McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALHMAN, Adelaide. Literatura e arquitetura: o “Retábulo de Santa Joana Carolina” e a catedral de Brasília. *In*: **O sopro na argila**. Hugo Almeida (org). São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Lições americanas: seis propostas para o novo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CARPEAUX, Otto Maria. As tendências contemporâneas. *In*: **História da Literatura Ocidental**. Vol. 10. Rio de Janeiro: LeYa, 2012.

CASTELO BRANCO, Lúcia. **O que é Escrita Feminina**. São Paulo, Brasiliense, 1991.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <https://edtl.fcsh.unl.pt>. Acesso em 25.mai.2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [et al.]. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números)**, trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007.

COCCIA, Emanuele. Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média. *In*: **Pensar a imagem**. Org. Emanuel Alloa. Tradução Carla Rodrigues (coordenação), Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COLLONA, Francesco. **Hypnerotomachia Poliphili**. A cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Milano: Adelphi Edizioni, 2004.

CUTOLO, Giovanni. A abertura de *Obra aberta*. *In* **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 10 edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DÄLENBACH, Lucien. **The mirror in the text**. Translated by Jeremy Whiteley with Emma Hughes. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

DA VINCI, Leonardo. **Escritos literários y filosóficos**. Traducción y prólogo de J. Campo Moreno. M. Aguillar editor: Marques de Urquijo, Madri, 1930.

DELCASTAGNÈ, Regina. **A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DIDEROT, Denis. **Carta sobre los ciegos** seguido de **Carta sobre los sordomudos**. Traducción y notas: Julia Escobar. Fundación ONCE y Editorial Pre-Textos. Montcabrer - Aldaia Valencia, 2002.

DIDI-HUBERMAN, George. **Diante da imagem**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2017.

DUBOS, Jean-Baptiste. **Réflexions critiques sur la poésie et la peinture**. Editions Norph-Nop. 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução Giovanni Cutolo [et al]. 10 edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. A dama e o unicórnio: exercícios de imaginação. *In: O sopro na argila*. Hugo Almeida (org). São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

FERREIRA, Ermelinda Maria de Araújo. **Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins**. Rio de Janeiro: O Autor, 2000.

FILÓSTRATO, Flávio. **Amores e outras imagens**. Tradução Rosângela Amato. São Paulo: Hedra, 2012.

FISCHER, Steven Roger. **História da escrita**. Tradução Mirna Pinsky. – São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Rugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GHYKA, Matylla C. **Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes**. 2 edição. Barcelona, Editorial Poseidon, 1977.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1997.

GROULIER, Jean-François. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. *In: A pintura: textos essenciais. Vol. 2*. Jacqueline Lichtenstein (org). Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo. Ed. 34, 2014.

GROULIER, Jean-François. Descrição e interpretação. *In: A pintura: textos essenciais. Vol. 8*. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo. Ed. 34, 2005.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo na literatura**. Alquimia linguística e arte combinatória esotérica: contribuição à história da literatura comparada europeia. Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva. 2011.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. Alquimia linguística e arte combinatória esotérica: contribuição à história da literatura comparada europeia. Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva. 2011.

HOMERO. **Iliada**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 25 edição. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

HORÁCIO. **Arte poética**. Tradução R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquerito, 1984.

JUNG, Carl G. [et al.] **O homem e seus símbolos**. Concepção e organização Carl G. Jung; tradução: Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KANDINSKI, Wassily. Do espiritual na arte. *In: A pintura: textos essenciais. Volume 14*. Jacqueline Lichtenstein (org). Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo. Ed. 34, 2014.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 6: O Desejo e sua interpretação** (1958-1959) texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Tradução Vera Ribeiro; revisão de Marcus André Vieira. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. *In: A pintura: textos essenciais. v.7*. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo. Ed. 34, 2005.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia: romance**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

LINS, Osman. **Avalovara**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LINS, Osman. **Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros**. 2. ed. São Paulo, Summus, 1977.

LINS, Osman. **Evangelho na taba, outros problemas inculturais brasileiros**. São Paulo-Summus editorial. 1979.

LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo, Ática, 197

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanescos**. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Osman. **Marinheiro de primeira viagem**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1980.

LINS, Osman. **Nove, novena**. 5. ed. São Paulo: Companhia das letras. 2004.

- LINS, Osman. **O sopro na argila**. Hugo Almeida (org.) – São Paulo: Nankin editorial, 2004.
- MAZZOLA, Renan Belmonte. **O cânone visual: as belas-artes em discurso** [livro eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.
- NASIO, J. -D. **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2017.
- NITRINI, Sandra. **Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins**. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea**. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsbourg. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PLUTARCO, Lúcio Méstrio. De Glória Atheniensis. *In: Tutti i Moralia: prima traduzione italiana completa*. Cordinamento di Emanuele Lelli i Giulio Pisani. Giunti Editore S.p.A./Bompiani. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Tradução Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narratológicos**. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2008.
- RIOUT, Denys. Vanguardas e rupturas. *In: A pintura: textos essenciais*. v.14. Jacqueline Lichtenstein (org). Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo. Ed. 34, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In: CANDIDO, Antonio. et al. A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.119 p. (Debates, 1).
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno, *In: Texto/Contexto I*. Ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.
- SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989
- SCHWARZ, Daniel. *Reconfiguring modernism: explorations in the relationship between modern art and modern literature*. New York; st. Martin's Press, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/intradição: Mimésis, Tradução, Enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*?. In: **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. LESSING, Gotthold Ephraim. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SOUSA, Eudoro de. História e crítica aliterária em Aristóteles. A Poética e os escritos congêneres. In: **Poética**. Aristóteles. Tradução, prefácio, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

USPÊNSKI, B. A. elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura, tradução de Aurora Fornoni Bernardini. In: **Semiótica russa**. Organizador: Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIRGÍLIO. **A Eneida**. Trad. David Jardim Júnior. Rio: Ediouro, 1993.

VON FRANZ, Marie-Louise. O processo de individuação. In: **O homem e seus símbolos**. Carl Gustav Jung (et al); concepção e organização Carl Gustav Jung. Tradução Maria Lúcia Pinho. 2 ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.