

---

# O retrato perdido na origem da criação da personagem osmaniana

*Ermelinda Ferreira*

Doutora em Letras / PUC-RJ

---

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

ROLAND BARTHES

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

Sentado na relva, no romance *O fiel e a pedra*, um menino de olhos azuis divaga:

Do pai, era certo, havia retratos no álbum: de chapéu de palhinha, paletó escuro e calças brancas, sentado e de pernas cruzadas, ou então de pé, com a mão no espaldar de uma cadeira, às vezes só, às vezes com um amigo, o rosto barbeado, fino. E restavam lembranças dele nos gavetões da avó: coletes e gravatas, cartas recebidas, chaves, livros de encadernação rajada, uma bengala, jornais. *Mas a mãe...* Por que as suas roupas e todos os seus pertences haviam desaparecido? Era como

se, em vida, ela houvesse sido muito pobre, uma criatura sem bens de espécie alguma - e talvez invisível, transparente...<sup>1</sup>

Num outro romance, *Avalovara*, um jovem de olhos azuis está na casa de sua namorada Cecília folheando um álbum de fotografias antigas, que lhe foi entregue pelas duas velhas e excêntricas tias da moça, Hermelinda e Hermenilda, tocadoras de bandolim. A moldura desse capítulo é dada pela própria descrição feita pelo rapaz a partir de suas impressões:

Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da Primeira Comunhão. Homens de c éu e bengal lado a lado, uma pe na estendida e o o ar distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, otovel apoiado numa esa de és etorcidos; fechando graciosamente um leq entre as ãos; moças de meias n gras e longos vesti claros, grande ç branco nos cabelos, sustendo um livro com uma frol entre as páginas e os o os voltados para mim; outras em meio a pedras e almeiras reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famí s reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de al vestidos de mar , segurando um ar ...<sup>2</sup>

O que chama visualmente a atenção nesse texto são as suas falhas. Observa-se que a ordem gramatical e ortográfica foi completamente alterada: algumas letras são, inclusive, removidas das palavras, e palavras inteiras são removidas das frases. Abel, um escritor, tenciona certamente reproduzir no discurso o estado danificado dos retratos, onde o amarelamento do papel e os danos das traças comprometeriam a percepção integral das imagens retratadas. O processo utilizado leva o leitor a compreender este fato não porque ele lhe foi dito, mas porque ele pode *vê-lo*, literalmente, no texto. Através de Abel, Osman Lins usa a hipotipose para dar mais expressão ao discurso<sup>3</sup>.

Assim, ao contrário de dizer que “havia uma flor amassada entre as páginas de um livro”, por exemplo, o autor literalmente “amassa” a palavra “flor”, ou seja, produz um metaplasmo: “frol”. Da mesma forma, em vez de explicar que “era impossível identificar quem estava ao lado dos cães, na fotografia”, o autor apenas substitui as palavras por um espaço em branco,

---

e assim por diante. Como se percebe, a desorganização textual serve, neste caso, a um deslocamento da percepção temporal da história para uma percepção espacial da escrita, de modo a obter-se um efeito estilístico único. Trata-se de um dos muitos experimentalismos plásticos com a linguagem presentes nas narrativas de Osman Lins.

É interessante que um tal exercício simultaneamente verbal e visual tenha como ponto de partida o motivo da fotografia, através da emblemática busca de um retrato perdido. A fotografia não se presta como elemento de inspiração para criações plásticas e ornamentais com a linguagem, como a pintura. Ao contrário da pintura, presente no mundo em sua qualidade de objeto, a fotografia é sempre invisível em si mesma. Como diz Roland Barthes, “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, não é ela que vemos”. O referente adere à fotografia, de maneira que o que vemos, comumente, é o modelo, o objeto desejado, o corpo querido.

O referente fotográfico não é, portanto, uma coisa *facultativamente* real para a qual remete uma imagem ou um signo, mas uma coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem a ter visto; o discurso pode combinar signos com referentes quiméricos. Na fotografia, porém, não há como negar que a coisa *esteve lá*<sup>4</sup>. Daí a importância que julgamos encontrar no tema do *desaparecimento* da fotografia na origem da escritura osmaniana.

O tema do retrato perdido é quase obsessivo em seus textos. Z. I., personagem de “Perdidos e achados”, cujo pai desaparecido no mar não teria chegado a ver o último filho, “nascido três semanas após a sua morte”, conta como vinte anos depois seu irmão,

compelido a fixar num rosto seu repentino amor pelo pai nunca visto, iniciaria uma procura atrás de uma fotografia que soubera existir em Serinhaém, Goiana e Flores do Indaiá, terras natais de meu pai, onde meio século antes ele fizera a Primeira Comunhão, ao mesmo tempo que vários outros meninos. Desse acontecimento, havia uma pose em

sépia, vinte e cinco rapazinhos de branco, hoje quase todos desaparecidos<sup>5</sup>.

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

Surgem descrições que se misturam, todas imprecisas... O resto são estampas coloridas, recortes de revistas, postais de aniversário. Congregadas marianas em torno do vigário, avisos de falecimento, Guy de Fontgalland, vestidos brancos, negros, botas de cano alto, cachos, bancos de vime, portões de ferro, cães, cadeiras, ramalhetes. As duas virgens de branco quase nada sabem, confundem nosso pai com outros meninos<sup>6</sup>.

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

um álbum com desenhos de rosas, no centro das enormes folhas de papel, sobrepostas às denominações latinas, *fusca superba, corona rubrorum, gemma rubra, omnium calendarum, glauca, virginalis, scandens, balearica, reclinata, rubra, hispida, sulphurea, corimbosa, mutabilis. Mutabilis*<sup>7</sup>.

A mesma técnica da enumeração evoluirá finalmente para o que será a definição da própria personagem Z. I. – a primeira de uma série de experimentos similares de colagens heterogêneas usadas na composição da figura feminina, semelhantes à técnica empregada pelo pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo, famoso pela construção das suas pinturas intituladas *Cabeças compostas*, mais tarde fonte de inspiração para os pintores surrealistas.

A imagem vazia do retrato perdido preenche-se, assim, com os reais espólios resultantes da busca: palavras atropeladas por relatos, misturadas a objetos e fragmentos dispersos, *souvenirs* de uma saudade nunca exercitada no convívio – artificial, portanto, porque fundada na ausência da pessoa, no caso, de uma imagem arquetípica: a mãe. 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 dos 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.

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

Cumprida essa tarefa morreu, um ano depois de casada. Coisa estúpida. Sempre achei que isso me dava uma espécie de responsabilidade. Morreu aquela garota para que eu nascesse. Não podia fazer da minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la por aí. *Nunca vi um retrato seu: ela não gostava de fotografias, embora conste que fosse bem bonita.* Parece que o fato me marcou. O tema aparece em *O fiel e a pedra*, em *Nove, novena* (na história “Perdidos e achados”) e o herói de *Avalovara* anda pelo mundo feito um doido, procurando o que não perdeu<sup>8</sup>.

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

Na sua biografia de Osman Lins, Regina Igel comenta:

Seria de interesse inerente a este tipo de análise transliterária a

averiguação que teve, na vida do escritor, a conscientização da perene ausência de sua mãe natural, a jovem que falecera pouco depois de ter-lhe dado nascimento. Não se poderia descartar, então, a *hipótese de que um trauma psicológico resultante daquela perda prematura tenha influído na formação de suas personagens femininas*<sup>9</sup>.

Segundo esta autora, uma breve revisão da obra de Lins é suficiente para revelar que a personagem feminina é prefigurada pela imagem arquetípica da mãe e transfigurada em atributos pessoais, como, por exemplo, a Celina, de *O visitante*, a Gorda e Cecília, de *Avalovara*, e Joana Carolina, de “O retábulo de santa Joana Carolina”:

Ao se revelarem como figuras reiterativas de um arquétipo universal, as três primeiras mulheres lhe agregam uma particular característica comum, a frustração de cada qual: Celina, como mãe abortiva; a Gorda, mãe prolífica e desiludida, e Cecília, a quase-mãe na sua acepção genética. Sobressai-se, por sua afeição positiva excepcional, Joana Carolina, que poderia ser o símbolo da mãe-coragem....Em qualquer hipótese, este tema poderia ser desenvolvido sob um enfoque edipiano que enfatizaria as metamorfoses da mãe na conjuntura da obra ficcional de Lins<sup>10</sup>.

Tal não é, contudo, a proposta deste breve ensaio, que não pretende investigar, com base nos conflitos existenciais do autor, a composição dos eventuais desdobramentos fictícios do arquétipo da mãe presentes em sua obra. Nosso objetivo é considerar a importância da ausência dessa imagem feminina original como uma possível motivação para seus experimentos intersemióticos de criação literária, sobretudo nas suas três últimas obras: *Nove, novena, Avalovara e A rainha dos cárceres da Grécia*. Pois é fugindo aos modelos que o autor consegue escapar às determinações estereotipadas da concepção da mulher e de todos os elementos narrativos a ela relacionados, como o espaço e o ornamento. Obras anteriores, porém, como *O visitante, Os gestos e O fiel e a pedra*, ainda apresentam uma narrativa convencional e pouca inovação no nível da personagem, concebida segundo um padrão realista.

Sob este aspecto, a poética de Osman Lins encontra um paralelo à

---

altura no quadro *A tentativa do impossível*, de René Magritte, que se auto-retrata pintando no espaço um corpo de mulher, como se procurasse infundir-lhe vida, trazendo-a para a dimensão da realidade. Tanto quanto para o escritor, a busca da imagem feminina é uma constante na obra deste pintor. É interessante mencionar que Magritte também viveu na infância uma experiência trágica: o suicídio de sua mãe Regina, que se afogou num rio quando ele tinha treze anos. Mais do que a morte, porém, o que parece ter impressionado o menino para sempre foi o fato de sua mãe estar com o rosto coberto na ocasião, tema que se repete em muitas de suas pinturas<sup>11</sup>.

A tentativa de resgate do real na representação é um marco na obra deste artista, cuja atenção não se volta para o universo onírico ou absurdo de seus contemporâneos, os surrealistas, mas para o universo habitual e familiar do cotidiano, para ele o lugar onde se esconde e de onde nos espreita verdadeiramente o estranho, o insólito, o surpreendente. No quadro em questão, embora o retrato seja tão perfeito quanto uma fotografia, o título funciona como um veredicto paradoxal, chave de sua estética que afirma a interdição à representação mimética na pintura.

A personagem feminina nos romances de Osman Lins assume um papel semelhante, tornando-se veículo de uma poética que também defende a impossibilidade da representação mimética na literatura. Assim, é possível dizer que seus três últimos livros, o primeiro um conjunto de narrativas que não se querem “contos”, o segundo, o romance-síntese de sua poética, e o terceiro, um verdadeiro ensaio bem-humorado sobre os percalços da teoria da literatura em tempos de globalização, são, em linhas gerais, histórias de mulheres, histórias de olhares e histórias de amor, onde os critérios de beleza e de poder travam uma acirrada e interessante disputa na página escrita.

Por isso, a fantástica galeria de mulheres que invade as páginas desses textos exerce múltiplas funções além daquelas designadas pelos seus papéis no âmbito da história. Suas figuras aparecem com frequência revestidas de

plasticidade ou associadas de alguma maneira às artes plásticas, concebidas sobre o molde de formas femininas cultuadas pela pintura de diferentes épocas. O fascínio do autor, contudo, prende-se aos modelos extraídos de períodos artísticos anteriores ao Renascimento, como o estilo gótico; ou imediatamente posteriores e, portanto, questionadores da estética renascentista, como o estilo barroco, de ampla repercussão em algumas técnicas modernas, em particular as empregadas pelas obras do surrealismo.

Não só as figuras grotescas que lembram quadros de um Hieronymus Bosch, por exemplo, parecem contribuir para a composição de elementos do espaço narrativo em várias de suas histórias. Também é curioso observar como a composição da página tende a elaborar-se, por vezes, como a surpreendente recriação do estilo dos manuscritos medievais, onde o conteúdo sacro do texto era ornamentado de maneira exuberante pelas iluminuras, e sobretudo pelas ilustrações das margens, quase sempre profanas, cômicas e carnavalizadoras da palavra emoldurada<sup>12</sup>.

Muitas das narrativas de Lins são construídas segundo esse princípio, em que parágrafos sérios e coerentes são envolvidos por parágrafos francamente estilizados, de linguagem rebuscada, sintaxe distorcida, jogos de palavras, num atentado à ordem da história, quase sempre elaborado através de recursos estilísticos que produzem efeitos de forte apelo visual. Embora Lins não utilize desenhos nem ilustrações, seus parágrafos ornamentais atuam como as imagens às margens dos manuscritos porque, como elas, não parecem ter um propósito meramente decorativo, mas propõem-se como um espaço de liberdade criativa e de autoconsciência crítica posto intencionalmente à margem do discurso oficial.

Quanto ao barroco, é flagrante a influência deste gênero de representação na composição da imagem das muitas mulheres que povoam as suas histórias, moldadas, como dissemos, ao estilo das *Cabeças compostas* de Arcimboldo. A técnica de composição deste pintor, aliás,

---

imiscui-se com grande familiaridade nos processos de criação desses objetos fragmentários e especulares que são não apenas as personagens, mas também os espaços-tempo narrativos, os enredos e os próprios livros de Osman Lins, enquanto objetos.

Todo o exotismo desta superposição de texto e tela na composição da figura da mulher nos romances osmanianos oferece uma novidade estética imprevista e de grande riqueza composicional. Utilizando esse princípio, Lins construirá suas personagens utilizando elementos insólitos que se agrupam, mantendo atomisticamente as suas identidades. A intenção do autor é bastante clara: não se trata de estabelecer meras comparações entre a figura humana e outros materiais: “Que há de novo em comparar uma personagem a bichos repulsivos? O novo é ‘amalgamar’ uma porção de pequenos animais e, com eles, construir uma mulher, objeto ilusório de uma paixão real”<sup>13</sup>.

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

Man is the creature who turns all to metaphor. This is expressed by Arcimboldo with perfect clarity. It does not follow, as is repeatedly said by those who misunderstand the tremendous seriousness of this game, *that the face of a man is ‘replaced’ by a composite of elements or animals* (and this critical approach is no less vulgar when it explains what these elements or animals represent). *No, it follows that the face of anything cannot be named except with something other than itself; that no face has, for us, a proper name; that our discoursing is nothing but a composing by means of differences and relationships, by increasingly artful links, by the industry of a process of binding, of which the fleeting and ephemeral nature and the melancholy key emerge with ever greater clarity*<sup>14</sup>.

Para Cacciari, as “cabeças compostas” de Arcimboldo assinalam uma crise na arte de retratar, eliminando completamente qualquer sugestão de realismo histórico ou psicológico. Diz ele que, enquanto os grandes retratos feitos durante a Renascença e o Maneirismo eram inteiramente inspirados pela procura da subjetividade do modelo, seu caráter único e distintivo, a

“monstruosa” arte de Arcimboldo renuncia exatamente a esse aspecto. Nada lhe parece imediatamente expressivo; cada aparência “natural” é vista na realidade como um resultado, um produto. Nomear o objeto já não o atinge, pelo contrário, estabelece um *pathos* de distância. Seus retratos aventuram-se ao longo de uma construção metafórica: aquela que o maravilhoso artifício pictórico é capaz de expressar, e que nunca se revela uma característica em si mesma<sup>15</sup>.

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

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

Por isso, a questão do nome é tão importante em seu romance. Utilizando a seu favor essa dificuldade, Lins designa suas personagens por meio de figuras geométricas, criando muitas vezes, poeticamente, uma

---

associação *obtusa*, não obstante compreensível, entre o nome e o texto. Assim, não é a imagem da mulher, ou de uma mulher, que é metaforizada através das palavras ou da figura de uma personagem. Como no caso de Arcimboldo, é a própria figura feminina que é utilizada para *metaforizar o ato de nomear*, falando do seu limite, da sua impossibilidade.

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

Nelas, o processo de “desumanização da arte” de que fala Ortega y Gasset, atinge o seu grau mais depurado. Para Lins, os seres ficcionais não são fantasmas nem homens, são artefatos, personagens, criações literárias, “menos reais que as letras de seus nomes”<sup>16</sup>. A preocupação em criar-lhes uma verossimilhança humana, psicológica ou histórica apaga-se em seus textos face à intenção de explorar as possibilidades estilísticas, simbólicas e poéticas que se podem exercitar na confecção destes corpos narrativos – espaços, portanto – que são as personagens.

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

que agrava a dor conseqüente ao desaparecimento da própria pessoa - não por acaso suas narrativas são “fábulas fiadas pela morte” –, é a base de toda a sua poética, que se poderia considerar uma *poética do simulacro*, por se configurar como uma possibilidade de representação na ausência de um modelo<sup>17</sup>.

O que torna Osman Lins um escritor tão especial é que, apesar de todas as considerações teóricas e técnicas que perpassam a sua obra e resultam na originalidade quase acadêmica de sua criação, ele jamais perde a gentileza. Sobre a questão do retrato perdido, não se pode escapar do sentimento de que a sua obra, apesar de tudo, continua a expressar algo semelhante ao que diz Roland Barthes, quando afirma não acreditar na crença usual de que o luto, com o seu trabalho progressivo, apague lentamente a dor: “Eu não podia nem posso acreditar nisso porque, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda, é tudo. Eu podia viver sem a Mãe (todos nós podemos, mais cedo ou mais tarde), mas a vida que me restava seria certamente a até ao fim *inqualificável*”<sup>18</sup>.

## Notas

<sup>1</sup> Osman Lins, *O fiel e a pedra*. 6ª ed. S. Paulo: Summus, 1979, p. 64.

<sup>2</sup> Osman Lins, *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 102.

<sup>3</sup> Em *Les figures du discours*, P. Fontanier assinala que “*l’hipotypose peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elles les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante*” (Flammarion, 1968, p. 390). O valor performativo da figura hipotypose é certamente o de *mover e co-mover*, o de persuadir, o de sensibilizar ou tornar sensível. Trata-se de um modo sedutor de descrever acontecimentos, presentificando-os à consciência. Tal figuração procede como se o objeto realmente estivesse lá presente, ao ponto de ser possível *ver* o que se escuta do relato. Ver Carlos Couto de Sequeira Costa, “Imagens da hipotypose – pintura e ficção”. *Colóquio Artes*, nº 97, junho/1993.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 19.

<sup>5</sup> Osman Lins, *Nove, novena*. São Paulo: Guanabara, 1987, p. 211.

<sup>6</sup> Id., pp. 216-217.

---

<sup>7</sup> Id., p.226.

<sup>8</sup> Osman Lins, *Evangelho na taba*. S. Paulo: Summus, 1979, p. 189.

<sup>9</sup> Regina Igel, *Osman Lins: uma biografia literária*. S. Paulo, T.A. Queiroz Editor, 1988, pp. 29-31.

<sup>10</sup> Id., p. 28.

<sup>11</sup> “Os estudiosos da obra de Magritte costumam mencionar o suicídio de sua mãe como o evento mais traumático da vida do pintor, citando as observações de Louis Scutenaire, que teria entrevistado Magritte a respeito muitos anos após o ocorrido, obtendo dele a seguinte descrição sobre a tragédia: ‘She shared her last-born’s bedroom, who, waking in the middle of the night to find himself alone, roused the rest of the family. A thorough search of the house proved fruitless; then, noticing footprints outside the front door and the sidewalk, they followed them to where they ended on the bridge over the Sambre, the river that flows by the town. The mother of the painter had thrown herself into the water and when her body was recovered, the face was hidden inside the nightgown she had been wearing. There was never any way of knowing whether she had covered her eyes with it so as not to see the death she had chosen, or whether the swirling water had caused her to be veiled’”. Ver Elena Calas, “Magritte’s inaccessible woman”. *Colóquio Artes*, n° 30, dezembro/1976, pp. 24-31.

<sup>12</sup> Ver Michel Camille, *Image on the edge: the margins of medieval art*. London: Reaktion Books, 1992.

<sup>13</sup> Osman Lins, *Evangelho na taba*, op. cit., p.252.

<sup>14</sup> Massimo Cacciari. *The Arcimboldo effect: transformations of the face from the sixteenth to the twentieth-century*. Milão: Bompiani, 1987, p. 293.

<sup>15</sup> Id., pp. 294-295.

<sup>16</sup> Osman Lins, *Guerra sem testemunhas*. S. Paulo: Ática, 1974, p. 16.

<sup>17</sup> Segundo Giles Deleuze, Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as *cópias-ícones*, de outro, *os simulacros-fantasmas*. A *cópia* é uma imagem dotada de semelhança, o *simulacro* uma imagem sem semelhança. Mas a semelhança da cópia não deve ser entendida como uma relação meramente exterior: ela vai menos de uma coisa a outra do que de uma coisa a uma Idéia. A cópia não é conforme ao objeto senão na medida em que se modela (interior e espiritualmente) sobre a Idéia. Já o *simulacro* é construído sobre uma disparidade, uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis porque não se pode nem mesmo defini-lo com relação ao modelo do Mesmo segundo o qual as cópias fundamentam a sua semelhança. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se do modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada. *O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original*

como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. Ver Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*. S. Paulo: Perspectiva, 1974, p.262.

<sup>18</sup> Roland Barthes, *A câmara clara*, op. cit., p. 108.