

OSMAN LINS E A VISUALIDADE: A POTENCIALIZAÇÃO DO LIMITE E A SUBVERSÃO DO PERSPECTIVISMO NO “RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA”

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

RESUMO: Este artigo ocupa-se da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins, a partir dos aspectos plásticos, que remetem tanto ao sistema construtivo medieval quanto ao cubismo. Pelas escolhas formais, o escritor consolida a saída do regionalismo literário e produz uma ficção com ênfase no descentramento do olhar e na superposição de planos, narrativos e visuais, que potencializam o “corte”, ou seja, o próprio traçado do limite.

Palavras-chave: Modernidade, literatura, artes visuais.

ABSTRACT: This essay develops a study about the Osman Lins' narrative “Retábulo de Santa Joana Carolina”, considering its plastics characteristics, that allows a constructive medieval system as well as cubism. The writer, for his formal options, consolidates a way out of literary regionalism and produces a fiction identified by the emphasis on decentralism of the eye and superposition of narrative and visual planes, that gives power to the “cutting” line, that is the limit trace.

Key words: Modernity, literature, visual arts.

Introdução

O “Retábulo de Santa Joana Carolina”, do escritor pernambucano Osman Lins, juntamente com outras oito narrativas, foi publicado no livro *Nove, novena*, em 1966. Trata-se de um texto híbrido, que, além de não se enquadrar pacificamente nas divisões tipológicas que definem os contos e as novelas, propõe alguns marcos de inovação da forma literária que dialogam com as outras artes, assinalando a entrada do escritor em uma fase de criação mais madura e antecipando, segundo Ana Luiza Andrade, por algumas escolhas¹, o grande romance experimental *Avalovara*, de 1973.

Por outro lado, ao tematizar a história de vida de Joana Carolina, personagem inspirada na avó do escritor transmutada em “santa”, o texto pertence, também, ao âmbito do registro biográfico e local, relatando a sofrida trajetória de uma mulher do nordeste brasileiro, que, do nascimento à morte, luta para sobreviver, com um mínimo de dignidade, em circunstâncias adversas, numa sociedade injusta, patriarcal e machista, onde quase tudo falta, dos alimentos e bens materiais até a afetividade e a solidariedade.

Entretanto, ao contrário do que se poderia pensar, a narrativa transcende a estética regionalista, e este estudo pretende, justamente, ao refletir especificamente sobre a forma, evidenciar o quanto as técnicas aplicadas, em relação ao foco da narrativa, e a estratégia de considerá-la, antes de tudo, como um espaço pictórico – um retábulo – promovem a ultrapassagem deste estilo, já esgotado, a partir de “dentro”, sem traição e sem abrir mão do material humano de que dispunha o escritor. Assim, paradoxalmente, é no mundo arcaico e popular que Osman Lins vai buscar o suporte para assinalar, suave e respeitosamente, a distância em relação ao “outro” mundo, de foco fixo e de questões precisas, que, desde a década de 40, saturava os artistas brasileiros, e que, com a vertente do modernismo nacionalista, continuava a assediá-los, ainda no final dos anos 60. A situação de Osman Lins é um pouco “marginal” tanto em relação a este modernismo de militância quanto ao viés experimental que, na via inversa, desdenha as narrativas de identidade e quer livrar-se do jugo conteudístico.

Neste breve ensaio, abordo o “Retábulo de Santa Joana Carolina” a partir de dois aspectos: o plano pictórico geral, da disposição em retábulo, que valoriza a narrativa pela sua configuração em blocos disjuntos, e o desenho, ou os desenhos da personagem, que vão do familiar ao sagrado, e são construídos com o auxílio de descrições feitas a partir de vários “olhares” que também não pretendem encaixar-se. Pela proximidade com a plástica, é uma narrativa de limiar, uma construção singular que apresenta a dramaticidade como um problema formal. Na conclusão, acrescento algumas considerações sobre ficção e identidade, pois este texto também produz, nas bordas do político, contatos e fissuras.

A narrativa foi traduzida para várias línguas e também recebeu uma adaptação posterior ao teatro².

1.O retábulo ou a construção por limites

O “Retábulo de Santa Joana Carolina” acopla duas ordens: a religiosa e a literária e relaciona-se com outras áreas do saber, além da literatura, como a pintura e a história da arte. Também superpõe elementos internos da narrativa, os distintos tempos, espaços e fluxos orais narrativos.

Sabe-se que os retábulos estão ligados ao universo representativo medieval, e que, juntamente com as iluminuras e os vitrais, foram utilizados como modos de disposição e de divulgação de imagens visuais, geralmente de cunho religioso. A palavra “retábulo” deriva do espanhol *retablo* e denomina uma construção de madeira, de mármore ou de outro material, com labores, que fica por trás e/ou acima do altar e que, normalmente, encerra um ou mais painéis, pintados ou em baixo-relevo, nos quais se exibem cenas das Sagradas Escrituras ou da vida de algum santo.

Conforme é anunciado desde o título, o retábulo é o arcabouço formal escolhido por Lins para sustentar a escritura a respeito da “santa” de sua devoção: Joana Carolina. O escritor aproveita a herança greco-latina e medieval para estruturar a narrativa em quadros – os doze mistérios – aproximando-se das práticas e legislações doutrinárias, como se elaborasse

uma proposta de canonização de uma mulher, apresentando os seus pequenos “milagres”, a retidão de sua vida e caráter, e até uma certa cumplicidade que a natureza parece ter com ela como provas incontestes de seu estado de santidade. Literariamente, cria uma mística: monta um regime de ficção-verdade, ao mesmo tempo antigo, medieval e moderno, que se estrutura pelas superposições transtemporais. Relata a sobrevivência de certo estoicismo grego apresentado como imagens medievais, que, por sua vez, definem a personagem moderna da avó, em formas que jogam espacialmente umas com as outras, por desencaixes, em uma relação cubista.

Na arte medieval, a luz emana das cores, que são a expressão mais perfeita da divindade, e o que posteriormente veio a ser chamado de “estética”, subordinava-se a problemas de outra ordem. Os artistas estavam preocupados em pensar a imagem antes de ser paradigma para a representação simbólica – antropológica, filosófica, teológica – que deveria retratar fielmente a divindade e, para isso, necessariamente, ela deveria ser imperfeita, privada de inteligibilidade completa, não sintetizável em um todo significativo. Assim, as alegorias e personificações visavam, mais que retratar, captar realidades invisíveis, da esfera do sagrado.

A produção artística, já no século XX, de linhagem experimental põe em circulação um avatar monstruoso que recupera as nuances do sagrado acoplando-as às marcas modernas do fim das narrativas do Estado, enquanto, paralelamente, as imagens se tornam vestígios, signos, símbolos, ou seja, elas mesmas, em sua própria materialidade, passam a ser o objeto da reflexão da arte e da estética em processo de crescente autonomia.

Nesta narrativa de mescla de Osman Lins ocorre uma condensação entre estilos e tempos, espaços e problemas políticos, que se conectam, paradoxalmente pelos traços de limites, ou seja, pelas marcas dos cortes entre eles. No retábulo, os quadros, fixos, estão separados uns dos outros, mas a disposição que os exhibe separados, ao mesmo tempo tece a teia narrativa que os une. No texto, cada uma dessas marcas de limite tem, apropriadamente o nome de “Mistério”. Além disso, nas quebras entre as falas, nas passagens de uma voz a outra, que seccionam o fluxo, encontram-se símbolos não verbais, sinais visuais, letras inventadas e intraduzíveis, que marcam, como no teatro, as “entradas” de cada personagem e, mais que isso, ao exibirem-se em seu indeciframento “colam” as diversas partes com o silêncio, com a impossibilidade de verbalizar.

Ao teorizar sobre a degeneração da arte dos vitrais a partir de sua aproximação com a pintura, o conceito de limitação, elaborado por Lins parece vir ao encontro da potencialização do limite:

Enquanto o vitral se resignava às suas limitações de vitral, ao chumbo e ao vidro colorido, ele esplendia com toda a 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. Isso 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 vitralista era forte enquanto estava limitado e aceitava a sua limitação (LINS, 1979, 212)

Diante do fracasso do projeto de construção nacional, implementado pelo modernismo regionalista, o escritor apostaria na força do pensamento dos limites – formais, pictóricos, linguísticos – capaz de fazer das marcas de fim objetos de leituras, tornando-os proliferantes, gerando textos, combinações, relações, que consideram a própria linha, que une e separa, como lugar mesmo de produção de sentido. Esta é a perspectiva do pensamento filosófico contemporâneo de Jean-Luc Nancy, que leva adiante, pela discussão dos limites, as possibilidades teóricas da disjunção.

Assim, a própria escolha da estruturação em retábulo, da divisão em quadros separados que, por sua vez, se subdividem em cenas distintas, conecta uma forma de expressão artística à perspectiva política de pensar as significações que se enfraquecem no Ocidente – Deus, História, Homem, Sujeito, Sentido, ... –, mas que, ao se retirarem, fazem surgir uma nova configuração, que se faz e se desfaz no próprio limite “como a mais poderosa das marés, cuja retirada deixa ver modificado o limite da margem”(NANCY: 2000,5).

Se considerarmos a limitação não mais como negação e não apenas como contenção, pode-se aproximar o conceito do escritor pernambucano, hoje, da teoria de Nancy, que postula a necessidade de um pensamento que esteja à altura do fim do próprio pensamento, que seja capaz de medir-se com o fato de que o sentido tenha acabado, o que supõe que possa existir uma finitude essencial no sentido, o que, por sua vez, demandaria uma finitude essencial do pensamento, e que o pensamento desta "finitude" deve assimilar sua forma ou condição, sendo ele mesmo um pensamento finito, ou seja, um pensamento que, sem renunciar completamente à verdade, à universalidade e ao sentido, só pode pensar-se tocando as suas singularidades, o seu próprio limite, pensando-se. O encontro do escritor com os vitrais, por exemplo, sugere a precisão de corte e montagem:

Viu-se diante de um universo ainda não conhecido. A arte da tapeçaria, a frontalidade, nos vitrais. Diversos outros aspectos chamariam sua atenção, mas estes o tocaram de forma muito especial. (...) Todas as cenas, nesses vitrais dos primeiros séculos expressavam o presente. Múltiplos presentes. Neles, os artistas davam importância ao rosto de cada figura. Cabeças expressivas, corpos pequenos. Entre as figuras, riqueza de adornos. Osman Lins trouxe esta lembrança. E o desejo de narrar a vida de Joana Carolina dentro de uma severidade equivalente. (LADEIRA:1991,18)

Dizendo de outro modo, seria preciso considerar a linguagem no que pode construir, paradoxalmente, a partir do que a limita e do que a excede, da soma entre o que, nela, é conjunto e disjunto ao mesmo tempo³. Por isso, as opções formais de Lins falam tão de perto com a contemporaneidade. Ao comparar Rafael com Picasso, por exemplo, o escritor chama a atenção para o limite entre a pintura e a literatura, lá onde se cruzam as pesquisas de fuga do foco narrativo com a ausência de perspectiva da pintura cubista:

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 do personagem de frente e essa mesma cara com um olho de lado. Neste esforço a gente nota a 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. (LINS: 1979,215).

Curiosamente, apontar a limitação significa refletir sobre o ilimitado. É interessante que Osman Lins perceba uma dimensão de espiritualidade na vanguarda experimental, algo, inclusive, que seria negado por ela e que só mais recentemente voltaria a ser debatido, sob outras denominações, pela crítica de arte⁴.

É preciso ressaltar, também, que o que chamo de "sentido do fim", na filosofia de Nancy, tem, em Osman Lins, uma aplicação mais prática, de artesão em relação ao seu fazer, de escritor-criador que ordena o texto como um cosmos multifacetário, e que faz retornar, no campo literário, as aporias do campo cultural, exibindo os limites da iconografia cristã e católica em uma forma de expressão pagã, literária.

2. A "santa" ou as faces da literatura

Uma das discussões contemporâneas mais significativas sobre a modalidade temporal do disjunto se descobre nos *Spectros de Marx*, notadamente no comentário sobre a frase de Hamlet "O tempo está fora do eixo" ("The time is out of joint⁵"). Ao refletir sobre esta afirmação, Jacques Derrida refere-se a um tempo presente deslocado, a um tempo de disjunção que está na obra, - e não a uma disjunção dialética, que anunciaria uma conjunção assegurada ou determinável, em algum lugar - mas a uma "disjuntura necessária", porque "favorece a interrupção, o heterogêneo". E pergunta-se: "a disjuntura, não é a possibilidade mesma do outro?" (DERRIDA:1994,56).

Como pensar este "outro" mulher em trajetória linear, do nascimento à morte e, ao mesmo tempo, inseri-lo em uma ordem cósmica e circular que incorpore os retornos temporais? No "Retábulo" de Osman Lins esta pergunta parece responder-se em, pelo menos, duas direções: no aproveitamento cíclico dos signos do zodíaco, já que cada um deles rege e

contribui, com as suas especificidades, para configurar os mistérios, e na transfiguração do humano em sobre-humano, quando a personagem morre para renascer, num tempo eterno, como santa.

No início da narrativa, já no primeiro mistério, na voz da parteira negra, que narra o nascimento da Joana Carolina, está a pergunta da mãe: “É gente ou é homem”? que assinala sua condição distinta da dos homens, de ser *gente*, um termo genérico, nem bom nem mau em si, mas que joga a identidade para fora da divisão dos gêneros. E lá pelo sexto mistério, pela voz da tentação de um fazendeiro que a assedia, um aluno escreve na lousa: “a professora é uma cachorra”, enquanto ele conclui: “acabei achando que Joana Carolina foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério.” O personagem do fazendeiro adere ao fluxo irresistível da narrativa, optando pela sublimação da mulher, tirando-a do chão e da condição de bicho ou de gente.

Para acompanhar o que se pinta nas superfícies do retábulo é preciso olhar de baixo pra cima. E também contemplar a face da verdade diretamente revelada, sem buscar profundidade, pois aí não cabe a perspectiva. Nada se diz que desabone a personagem, nada está ali para degradar as suas imagens: a relação com os santos na igreja é de respeito e admiração, nunca a de dúvida. Diante da possibilidade de corrupção de Joana, no oitavo mistério, a mesma negra parteira não quer, ou não pode, ouvir:

Como podia ter coragem de fazer tão brutal exigência na frente dos santos? De Joana, aguardei os protestos, os gritos de cólera. Escutava apenas sua voz, que não era chorosa, voz sem altos, palavra atrás de palavra, todas iguais. Depois o tom do homem foi baixando e o de Joana seguiu, inalterado. Veio uma pancada, pontapé no soalho ou murro numa porta, e toda voz cessou. Até que a do homem novamente se ergueu, retumbante e ao mesmo tempo lamuriosa, gritando a condição. “É dizer não ou sim. E agora!” Joana ia responder. Eu talvez devesse ter ficado, entrado na ciência de tudo, arcado com o momento. (...) Não tive coragem de aguardar a resposta, corri para o alpendre...(LINS: 1991,146).

Pode-se perceber nesta Joana Carolina o contorno de alguém que vive de modo tão ético que termina por ser considerado não humano, revestindo-se não apenas de santidade, mas também de inconsistência e de inalcançabilidade. Osman Lins identifica na santa uma dimensão sagrada e intangível, definitivamente próxima e para sempre distanciada, envolta em seus próprios mistérios. Não por acaso, segundo a crítica, as narrativas de *Nove, novena* marcam a sua maturidade como escritor, algo que compreende, na minha opinião, uma admissão da incompletude, a partir da percepção das limitações do próprio homem.

No prefácio à narrativa teatralizada, Julieta Godoy Ladeira, entra em detalhes biográficos que explicitam a relação entre o escritor e a busca por um rosto perdido:

A mãe de Osman Lins morreu (infecção de parto) poucos dias após o seu nascimento. Dela não ficara nenhuma foto. Osman Lins costumava dizer (há essa afirmação em algumas de suas entrevistas) que a busca desse rosto não conhecido talvez o tivesse tornado escritor. (LADEIRA:1991,16)

A escrita, no mistério final do retábulo, se despede do mundo que participa do enterro de Joana Carolina: “Ruas e telhados, muros, cruzes, árvores, cercas de avelós, barro vermelho.” E também de gente que, como ela, são nomes e pronomes e nomes de animais e de coisas:

“O casario, as cruzes, aves e árvores, vacas e cavalos, a estrada, os cata-ventos, nós levando Joana para o cemitério. Nós, Montes-Arcos, Agostinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mesateus, Jerônimos, Joões Crisóstomos, Joões Orestes, nós. Chapéus na mão, rostos duros, mãos ásperas, roupas de brim, alpercatas de couro, nós, hortelões, feireiros, marchantes, carpinteiros, intermediários do negócio de gado, seleiros, vendedores de frutas e de pássaros, homens de meio de vida incerto e sem futuro, vamos conduzindo Joana para o cemitério, nós, os ninguéns da cidade, que sempre a ignoraram os outros, gente do dinheiro e do poder.” (LINS:1991,164)

Mais adiante, como numa espécie de oásis, entre parênteses, assistem o cortejo fúnebre,

também, os casais: "(Áureos e Marias, Beneditos e Neusas, Chicos e Ofélias, Dalvas e Pedros, Elzas e Quintinos)". E quase no final, entre impressões sinestésicas, paralelamente à narração, aparece outra lista de nomes:

Vamos carregando Joana para o cemitério, atravessando a cidade e seu odor de estábulos, de cera virgem, de leite derramado, de suor, de frutas, de árvores cortadas, de muros úmidos, entre Floras e Ruis, Glórias e Sálvios, Hélios e Teresas, Isabéis e Ulisses, José e Veras, Luizas e Xerxes, Zebinas e Áureos.(LINS:1991,167)

Aí estão, em maiúsculas, inclusive os que não falam: "Sob a terra, sob o gesso, sob as lagartixas, sob o mato, perfilam-se os convivas sem palavras. Cedros e Carvalhos, Nogueiras e Oliveiras, Jacarandás e Loureiros."

Para acabar numa festa de flores e cheiros, de gente e bicho, de nomes e sobrenomes, no indiferenciado, onde a linguagem, como diria Foucault, adquire a sua condição irônica, perdendo definitivamente o parentesco com as coisas:

Humildemente, em silêncio, Joana Carolina toma o seu lugar, as mãos unidas entre Prados, Pumas e Figueiras, entre Açucenas, Pereiras e Jacintos, entre Cordeiros, Gamboas e Amarílis, entre Rosas, Leões e Margaridas, entre Junqueiras, Galos e Verônicas, entre Martas, Hortências, Artemísias, Valerianas, Veigas, Violetas, Cajazeiras, Gamas, Gencianas, entre Bezerras, Peixes e Narcisos, entre Salgueiros, e Falcões, e Campos, no vestido que era o das tardes de domingo e penetrada do silêncio com que ficava sozinha.(LINS:1991,168)

Santa falsa, padroeira das palavras ambíguas que se confundem e depois se perdem da materialidade do mundo, Joana Carolina é, como se diz, uma "santa do pau-oco". Para além da homenagem familiar, a imagem pintada por Osman Lins é a da literatura, de face ao mesmo tempo opaca e direta, que põe em funcionamento a liturgia da escritura de ficção.

Conclusão

Em texto bastante conhecido e citado na década passada, traduzido, no Brasil com o título de *Nação e consciência nacional*, o teórico político Benedict Anderson discute a formação da nacionalidade a partir do conceito de "comunidades imaginárias", cuja abrangência extrapola os limites da política, estendendo-se ao campo cultural e envolvendo outros universos simbólicos, como a língua, a arte e a literatura. Ao propor que a nação é "imaginada" – nas instâncias do limite, da soberania e da comunidade – Anderson trabalha num espaço teórico que considera o fantasmático das imaginações nacionais, construído desde da antiguidade greco-romana até a modernidade, na qual ocorre, paradoxalmente e ao mesmo tempo, o auge do nacionalismo é o seu enfraquecimento, diante dos avanços de um capitalismo globalizado que desafia e ameaça as estruturas de suporte e de autonomia das nações.

Esta condição de esfacelamento dos paradigmas da nacionalidade, chamada "pós-nacional", agravou-se após a II Guerra Mundial, embora se possa identificar, desde os finais do século XIX, seus sintomas mais visíveis. No âmbito da cultura, pode-se dizer que desde as manifestações pré-vanguardistas e vanguardistas se assiste a uma espécie de "batalha" num mesmo campo: de um lado, se define uma modernidade emergente, que postula, por todos os meios, a manutenção dos imaginários nacionais, com foco no local, e de outro, uma modernidade tardia, ou pós-moderna, que percebe o devir inevitável da globalização e tenta, a partir da exposição da crise, da exacerbação dos confrontos, produzir algum sentido "outro", que seja de algum modo efetivo. No presente, como deriva, a pulsão guerreira foi substituída pela de apatia que, em nome do pluralismo, quer levar o universalismo moderno às últimas conseqüências, mesmo diante da intensificação da crise e de sua disseminação ainda mais aguda.

Considerando que a leitura que proponho neste ensaio é uma experiência anacrônica, pois me leva a identificar no futuro, em tempo e lugar distinto, os efeitos da crise que persigo em Osman Lins, seria preciso salientar, em primeiro lugar, que a questão do imaginário

nacional está articulada a outras duas crises concomitantes: a da racionalidade e a do ocularcentrismo. Assim, na medida em que se desvanecem os sinais da nação, se esvai, também, a crença na primazia da razão e se desconfia, cada vez mais, da verdade que se define pelo que o olho vê.

Em âmbito mais específico, os estudos literários vão explorar, na escritura, os desdobramentos de uma poética plástica, ou seja, que identifica uma migração de procedimentos das artes visuais para a literatura, sem qualquer tipo de hierarquização, como parte constitutiva das obras. Escolhi, justamente, a narrativa de Osman Lins por manter acesa as questões do trânsito entre as artes, postura que, em menor ou em maior grau, põe em funcionamento o fazer artístico a partir da crise das três instâncias antes referidas.

O legado do escritor inclui a valorização da palavra ou do fragmento escrito integrados à obra como elementos plásticos efetivos, que jogam com a visualidade tanto quanto a questionam, numa relação apropriativa e crítica.

NOTAS

¹ Ana Luíza Andrade aponta a coletânea *Nove, novena* como o início de uma fase de transição: “Esta fase, intermediária entre as primeiras obras, *Os Gestos*, *O Visitante*; e *O Fiel e a Pedra* e *Avalovara*, ou seja, entre a fase da procura e a fase da plenitude, manifesta o momento de transição do autor, entre um esquema ficcional caracterizado pela busca por parte dos personagens e um plano calculado que possibilita o diálogo entre o texto e o mundo. A coleção (...), de acordo com o testemunho do autor, inaugura a sua ‘fase de maturidade, talvez de plenitude’ por haver conquistado ‘uma expressão pessoal’ que diz respeito a ‘métodos de execução que devem relativamente pouco a obras alheias’.” (ANDRADE: 1997,13)

² Cf. LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Prefácio de Julieta Godoy Ladeira e Teatralização de Maria José de Carvalho. Ilustrações de Marianne Jolowicz. São Paulo: Loyola e Giordano, 1991.

³ A *extimidade* é uma exterioridade íntima, um lugar simultaneamente interno e externo que, para Bataille, está na vida aberta sem possibilidade de defesa, no jogo interno e externo que torna visível uma distância ou uma separação. Para Lacan, no *Seminário 16*, o *êxtimo* indica o limite apertado de um limiar, que nos permite passar à centralidade de uma área interdita, o campo do gozo. Esta proximidade, interioridade ou centralidade é ao mesmo tempo buscada e evitada, já que nela o prazer seria intenso demais, humano demais. Para mim, o *êxtimo* é uma espécie de vácuo, sítio da origem possível e múltipla da cultura ocidental, da poesia do amor cortês ou da arte medieval de retábulos e vitrais ou da arte barroca de emblemas e hieróglifos. Ver também, neste sentido, o artigo de ANTELO, Raul. “Quantas margens tem uma margem?”, citado nas referências bibliográficas.

⁴ Como as de Aby Warburg e Didi-Huberman, por exemplo. O primeiro, postulando um retorno de formas materiais das imagens no interior do campo cultural e o segundo exibindo a tensão entre o que o que se apreende, a partir do olhar que se lança à obra de arte, e o que a obra de arte reenvia, como presença fantasmática, em uma espécie de retorno, luminoso e momentâneo, do que foi recalcado. Ver, também, as reflexões sobre o inconsciente ótico, desenvolvidas por Rosalind Krauss. De certo modo, o que estes teóricos atribuem ao inconsciente Osman Lins denomina de espiritualidade ou religiosidade.

⁵ Expressão também utilizada por Deleuze, a partir de uma fala de Hamlet, personagem de Shakespeare, para dar conta de certas incongruências temporais da modernidade. Cf. DELEUZE, Gilles. “5. Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana”. In.: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997, pp. 36-44.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ANTELO, Raul. "Quantas margens tem uma margem?", In: *Margens/Margenes*, Belo Horizonte/Buenos Aires/Mar del Plata/ Salvador. No. 1 Ano 1, julho de 2002.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Espetros de Marx*. São Paulo: Relume-Dumará, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Trad. J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, 1997.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. "Prefácio". In: LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola, 1991.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba – Outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus editorial, 1979.
- NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.
- WARBURG, Aby. *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. Trad. Michael P. Steinberg. New York: Cornell University Press, 1995.