

# PALÍNDROMO INCERTO

Marta Martins Lindote

Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UEDESC  
e doutoranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

**RESUMO:** *Este artigo investiga, comparativamente, a temática do palíndromo na novela Avalovara de Osman Lins e na instalação Palíndromo Incesto do artista plástico Tunga, como elemento que discute o circuito de inserção de suas obras.*

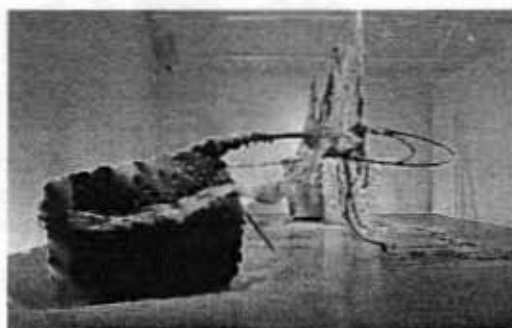
**PALAVRAS-CHAVE:** *arte, literatura, palíndromo.*

**ABSTRACT:** *This article investigates comparatively, the thematic of palindrome in Osman Lins's novel, Avalovara, and Palíndromo Incesto, an installation by visual artist Tunga, as an element that points the insertion of their works in circuit.*

**KEY-WORDS:** *Art, literature, palindrome.*

Imaginemos que, numa sala de exposições, esculturas de grandes dimensões invadem o espaço. Estamos em torno de uma instalação de Tunga, que se compõe, com variações a cada montagem, dos seguintes elementos: grandes formas metálicas que remetem ambigualmente a baldes ou imensos dedais de ferro; agulhas metálicas de costura, gigantes, cujos furos deixam passar longos feixes de fios de cobre; três termômetros de vidro cheios de mercúrio e também grandes círculos de ferro que sustentam a passagem dos fios entre um "dedal" e outro. A primeira vista, parece tratar-se da geração de um grande circuito, feito da ligação entre cada uma das esculturas, o que aciona uma remissão permanente entre elas. Esta remissão tensiona o espaço da obra fazendo com que através da circularidade que se põe em ação, a obra não tenha começo nem fim.

Estamos em torno de **Palíndromo Incesto** (Fig. 1), uma instalação que desafia a descrição de seus elementos, bem como qualquer tentativa de decifração, pois embora como em outros trabalhos do artista, seja difícil de escapar de uma associação estrita com a alegoria, já que os enigmas lançados por Tunga remetem a outros, há alguma coisa que escapa da ordem metafórica ou associativa, que impede um encontro direto com a interpretação de um possível significado secreto. A idéia de circularidade, tão explicitada nesta obra, leva a pensar, também, a problemática de um outro circuito: o do espaço de visibilidade e legitimação da produção cultural periférica no mundo globalizado. Nesse sentido, o trabalho de Tunga, juntamente com o de outros artistas brasileiros contemporâneos, são além de experiências dentro do campo da própria cultura brasileira de nossos dias, obras que circulam no espaço altamente elitizado e especializado do circuito de arte internacional, que se beneficia desta pluralidade, por nela encontrar uma ampla justificativa sobre o politicamente correto, tópico de respeito à diferença tão em voga em nossos dias.



[Fig. 1] Tunga: **Palíndromo Incesto** (1991-95. Vista da instalação conforme o livro do artista, Barroco de Lírios, SP: Cosac&Naify, 1997.)

A tensão cultural permanente entre a produção periférica e sua absorção pela metrópole não é nova. Porém, esta tensão, esteve sempre fantasmaticamente presente na produção vanguardista da América Latina. Com efeito, o emblemático ensaio de Silviano Santiago, "O Entre-lugar do Discurso Latino-americano", analisava, justamente este problema, através das relações existentes entre a produção periférica culta, e sua recepção nos países do Primeiro Mundo<sup>1</sup>. Todavia, nas três décadas que nos separam da reflexão de Santiago, sobre o conceito de entre-lugar, o mundo tornou-se ainda mais globalizado, e, conseqüentemente, estas tensões foram se tornando cada vez mais esgarçadas. E como o mundo globalizado é também o mundo que postula o valor da diferença, devemos manter em mente as distintas tonalidades com que a idéia de alteridade, postulada pelos centros hegemônicos, nos leva a repensar o entre-lugar da discursividade latino-americana, nos dias de hoje.<sup>2</sup>

Uma obra literária marcante na cultura brasileira, e, não por acaso, produzida na mesma década da análise feita por Silviano Santiago, é *Avalovara*, de Osman Lins. Existem duas linhas narrativas que conduzem à leitura de *Avalovara*, e são elas: "A espiral e o quadrado" e "o relógio de Julius Heckethorn". "A espiral e o quadrado" na novela de Lins, é um elemento dúplice, pois evoca, dentro do livro, um circuito que demonstra sua estrutura pautada pela auto-referencialidade; a serviço, porém, de uma inserção imaginativa de alto grau ficcional. Enquanto elementos de estrutura auto-referencial da escritura, a espiral e o quadrado geram a constituição do espaço onde o romance se constitui, de modo que o espaço e o tempo da novela, que, desde a primeira página, inclui seu próprio procedimento

e se pergunta sobre o futuro de sua própria criação, está colocado entre estas duas formas. Na indeterminação do papel que elas terão a cumprir, o autor, ao mesmo tempo em que as cria, as irá desvendando, ao longo da obra. Por esse motivo, assim as interroga o narrador já na primeira página do livro:

## A espiral e o quadrado

Surgem onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas – esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê?<sup>3</sup>

Algumas páginas adiante, quando esta estrutura narrativa retorna, o narrador nos revela o seguinte:

Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada. Só um elemento, por enquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo.<sup>4</sup>

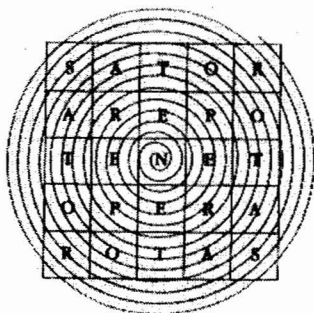
Na próxima aparição deste fio narrativo, que irá conduzindo o texto, ele detém-se mais acuradamente sobre a natureza infinita da espiral, onde “nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral – ou sequer ao seu princípio. espiral não tem começo nem fim”. Com efeito, o fato de a seccionarmos nas extremidades, é, para o narrador, uma maneira de nos guardarmos da loucura. A infinitude monstruosa que a forma espiral evoca depara-se com as circunscrições e limites da expressão humana, o que o leva a buscar um contraponto no quadrado, esta forma de delimitação muito precisa e racional, que virá em seu auxílio deste modo:

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz.<sup>5</sup>

Quando a espiral gira novamente ressurgindo em mais uma repetição do capítulo com este nome, a narrativa emerge em caráter de ficção histórica, desbordada, pois, justamente no ponto de cruzamento entre o quadrado e a espiral, se inscreve como um eterno enigma da linguagem, um palíndromo latino: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, que determinará o motivo pelo qual Osman Lins interroga sobre seu próprio ofício de escritor (Fig. 2). O palíndromo pode ser traduzido como: “O lavrador mantém cuidadosamente o arado nos sulcos”, tem origem anônima e misteriosa e coloca-se como um segredo milenar que permite a sua ficcionalização.

Por essa razão, a narrativa nos conduz, retrospectivamente, ao ano 200 AC. Tempo em que teriam vivido, em Pompéia, o comerciante Publius Ubonius e seu escravo Loreius, a quem o primeiro propõe a liberdade em troca da criação de uma frase que, lida da esquerda para a direita, ou vice-versa, fosse palíndroma, isto é, tivesse o mesmo sentido. Porém, são palíndromas também cada uma das palavras que compõem a frase, o que gera uma vertigem sobre o significado da linguagem. A sentença que o servo inventa, será, então, na estrutura de *Avalovara*, a frase sobre cujas letras dispostas cada uma dentro dos quadrados, faz girar a espiral que conduz o leitor dentro da narrativa.

O escravo, após anos de trabalho, pensando a criação do palíndromo perfeito, quando finalmente o concebe de todo, se embriaga e conta o segredo de sua liberdade para uma cortesã, que, por sua vez, o transmite a seu amante que vende as cinco valiosas palavras ao comerciante, o que leva Loreius a cometer suicídio.



[Fig.2] Ilustração de *Avalovara* de Osman Lins. Extraído da edição da Companhia das Letras de 2001.

Esta ordem de revelação do segredo, própria de toda construção narrativa e literária, é, ainda, uma parábola, que, segundo Ana Luísa Andrade, “identifica-se à configuração romanesca da espiral sobreposta ao quadrado no diálogo crítico entre a escravização da mente e sua libertação através da criação.”<sup>6</sup> Por essa via, a liberdade do escravo, corresponde ao sonho tornado realidade do comerciante, onde a liberdade romanesca equivale ao próprio sentido do palíndromo, “cuja magia consiste no poder do lavrador, ou, como é o caso de Lins, do artesão que devolve o sentido às palavras, trabalhando com elas. O lavrador não é, pois, um escravo das palavras, mas seu criador, aquele que as controla no texto.”<sup>7</sup> Para Ana Luísa “tanto a imagem cósmica do escritor como lavrador de palavras textuais”, quanto a do unicórnio, animal fantástico presente em uma das outras narrativas de *Avalovara*, “ligam-se à fertilidade cósmica primordial: a força criadora”. Essa ordem cosmológica, que talvez tenha uma matriz poética no projeto constelacional de Mallarmé, evocaria ainda, segundo a ensaísta:

Um retorno à visão medieval de um espaço romanesco que se origina da poesia: projetando o espaço romanesco como um plano criativo semelhante ao plano divino que o homem medieval projetava sobre as coisas, Osman Lins procura realizar um regresso às origens poéticas romanescas.<sup>8</sup>

O aspecto regional dentro da obra de Lins, remete a antiqüíssimas tradições culturais, que se mantiveram no Nordeste brasileiro. Porém, falar, de fato, propriamente de uma estética medieval, é levantar uma problemática sobre o estatuto da arte e da literatura vinculada a fragmentos e definições dispersas no conjunto de escritos dos pensadores do período, pois o conceito de arte que se apresenta em muitos textos medievais, quando não estritamente ligado à questão da hierarquia das artes liberais, define-se de modo bastante abrangente, como exemplifica São Tomás na “Suma Teológica”, ao dizer que “a arte é o bom conhecimento do que se deve fazer”; uma frase bastante pertinente, tanto no caso de Osman Lins quanto de Tunga. Referindo-se ao problema da imagem na estética medieval, o pesquisador francês Jean-François Groulier irá se referir à sua dimensão simbólica nas seguintes palavras:

Compreender a natureza da imagem, que nos separa de Deus e que dele nos aproxima na qualidade de vestígio, signo, símbolo, equivale também a determinar o sentido do mundo visível e da visão do homem. A frase de São Paulo tantas vezes citada, “Vemos agora através de um espelho como num enigma (Cor 13, 12), é precisamente um desses paradigmas, assim como as “semelhanças desse semelhantes” de que fala Pseudo-Dionísio Areopagita, que permitem a composição de representações simbólicas até o século XVII. Na qualidade de criação de Deus, a totalidade do universo fala a linguagem de seu Criador: ela a expressa por meio de uma infinidade de signos, figuras e formas que tem a opacidade do símbolo. A esperança de se atravessar o espelho e aceder finalmente à luz divina não pode se realizar senão no além.<sup>9</sup>

Quanto à concepção textual, Groulier observa que a vontade de captar e de expressar as realidades invisíveis estimula a invenção de vários sistemas simbólicos freqüentemente inspirados no modelo dos “quatro sentidos da escritura”. Estes modelos remetem aos métodos específicos da escrita medieval. Decifrar o significado da escritura sagrada pressupunha uma primeira leitura, literal, voltada para o sentido evidente, ao pé da letra; uma segunda,

de caráter anagógico, ou seja, de arrebatamento espiritual; uma terceira, alegórica, e uma quarta, espiritual. Segundo Groulier, este modelo de interpretação dos textos sagrados, que se tornou um alegorismo próprio aplicado à Escritura, produziu também um grande número de homologias estruturais nas artes plásticas. A relação de um texto com uma imagem, explicitada pela iluminura e pelo vitral, é um procedimento medieval que tem prolongamentos inesperados nos emblemas e hieróglifos do século XVI. Nesse sentido, não há um corte abrupto no período do renascimento, e esta herança simbólica começa a ser renegada no século XVIII.<sup>10</sup> Os conhecidos estudos de Walter Benjamin, sobre a crítica do período romântico alemão e sobre o drama barroco, irão retomar, desde um campo reflexivo paralelo a procedimentos de vanguarda, o valor dos elementos simbólicos (repreendidos pela leitura classicista), que aglutinam texto e imagem. Estudos que são congeniais aos do historiador de arte Aby Warburg, que havia se dedicado desde os últimos decênios do séc. XIX a pensar os processos sintomáticos de sobrevivência diferida das formas.<sup>11</sup> Tudo isto leva a pensar que os conteúdos desbordantes e barrocos nas obras, tanto de Osman Lins, quanto de Tunga, se pautam por uma espécie de “recusa” da assimilação de determinados modelos da modernidade racionalista ocidental. Nesse sentido, em *Avalovara*, Osman Lins revela a consciência das tensões existentes na produção culta periférica, ao percorrer uma problemática da forma na modernidade, que se encontra estritamente aderida a dois modelos distintos, com os quais as vanguardas trataram de operar, e que é discutida, em sua novela, através das imagens do quadrado e da espiral.

O “quadrado” se encontraria em consonância com o projeto ideológico do alto-modernismo, através do crítico americano Clement Greenberg, onde há uma posição formal que se baseia na discriminação dos limites de cada categoria artística. O valor que este tipo de avaliação atribui ao trabalho artístico, tem uma relação estreita com o estatuto de autonomia da arte. Assim, o quadrado, uma forma concebida pela razão humana e inexistente na natureza, forneceria o próprio cerne da estrutura do romance modernista, autônomo e não representativo

Simultaneamente, uma outra face da reflexão crítica moderna iria apostar num vínculo estreito e permanente da arte com outras manifestações do contexto cultural e social em que ela é produzida. Enquanto a defesa teórica do alto modernismo, no modelo greenberguiano, implica a aceitação hierárquica de uma produção da cultura “alta” em oposição direta com a “baixa”, produzida no interior da sociedade industrializada, uma outra parte das vanguardas iria se deter numa relação direta com o universo fabricado no interior da cultura de massas.

Esta problemática, que aponta a uma reflexão que distinga melhor as diferenças de caráter entre a vanguarda e o alto-modernismo, -que são muitas vezes colocados em operação conjunta, do ponto de vista da ruptura com a representação- ocupou um lugar importante nos temas de pensadores como Adorno e Benjamin. No entanto, ela continua em suspensão. Evidentemente o enfoque se torna mais diversificado por conta da aceleração das mudanças da sensibilidade decorrentes dos processos de industrialização, entre outros. Mas o problema encontra-se também ligado, no campo mais específico da estética, a uma discussão sobre a oposição dicotômica entre a razão e os afetos.<sup>12</sup>

A “espiral” estaria disposta do lado de uma leitura crítica da arte, que tenta retomar a imagem em consonância com a história e com o texto.<sup>13</sup> Estas leituras críticas, apostam na possibilidade de que as estruturas ficcionais possam gerar conteúdos de verdade, e se aproximam de um modelo que formula a existência de um inconsciente histórico, que admite as recorrências ou as sobrevivências de certas formas e estruturas narrativas ao longo de distintos processos culturais. Estas potências de retorno são próprias das imagens e da poética de Tunga e de Lins, onde os elementos espiralados, que produzem circuito, dominam o próprio procedimento inventivo de cada um. O quadrado e a espiral de Lins parecem tecer um comentário sobre estas distintas apreensões do caráter da arte na modernidade. Estas duas formas, se movem em direção ao infinito da linguagem de maneiras diferentes, e não contêm em si um sentido unívoco, pois são ambas alguns entre muitos outros veículos de atravessamento da linguagem na potência infinitamente criadora da arte e da literatura. Sendo o “quadrado” uma forma típica dos movimentos abstracionistas das primeiras décadas do século XX, onde a primazia se encontra no valor autônomo da arte, se poderia dizer que Osman Lins coloca em discussão o problema da verossimilhança do objeto artístico,

que embora não mais vinculado ao estatuto de representação naturalista encontrar-se-ia, paradoxalmente, a serviço de uma determinada idéia ou conceito filosófico, que, por mais abstrato que seja, leva a uma ênfase na mimese. Embora esta mimese não se vincule mais com a representação no caso da arte moderna abstrata, - cujo exemplo emblemático da tendência artística podemos encontrar no trabalho de Mondrian -esta tendência abstrato-construtiva da arte, sustenta o sentido da obra em sua potência de substituição. Temos então, deste modo, um objeto material que estaria colocado como substitutivo de uma determinada "idéia", o que gera uma apreensão do objeto artístico como se este se colocasse num espaço onde não há perda, mas substituição de um dado do espírito por um da matéria. O saber da história se apresentaria aqui, na aceitação de uma linearidade progressiva e acumulativa. Conseqüentemente, esta tendência da arte, encontra-se estritamente relacionada com o problema do limite, colocando em funcionamento um ideário no qual os meios artísticos devem atuar circunscritos em si mesmos, bem como de modo evolutivo.<sup>14</sup>

As obras dos dois criadores brasileiros, aqui citados, colocam em funcionamento um debate sobre estas duas concepções culturais da modernidade, mas, por outro lado, acionam, também, um sofisticado circuito de discussão sobre a inserção de suas obras, em distintas esferas de recepção. Estas, incluem desde a questão da obra enquanto mercadoria, até seus distintos níveis de leitura e fruição.

**Palíndromo Incesto**,<sup>15</sup> pode ser lida em consonância com o palíndromo de *Avalovara*, do ponto de vista da operação formal feita pelo artista, no sentido em que a obra, ao abordar o tema comum a ambas, do palíndromo, o desloca de sua origem textual. O mecanismo de circulação posto em ação por Tunga parece ser, voluntariamente, associado à palavra incesto, também no sentido de abrir uma discussão que se opõe à tendência de leitura de obra de arte, que enfatiza a linha progressiva e linear das influências. Em algumas versões de **Palíndromo Incesto**, algumas camadas a mais de limalhas de ferro e imãs são adicionados àquelas formas que remetem a baldes e dedais, lhes emprestando uma aparência de cestaria. É quando podemos ler a bem-humorada transposição do palíndromo *incesto* a palíndromo (*in*) cesto. Deste modo, se poderia dizer que é como se Tunga dispusesse o palíndromo de *Avalovara*, em movimento ativo, e o tornasse um objeto tridimensional através de sua materialidade artesanal e efetiva. É como se o palíndromo fosse um objeto que se pode guardar literalmente dentro de uma trama, não apenas textual, mas em uma trama literal, o próprio cesto, na qual ele pudesse ser carregado no espaço físico que nos circunda. **Palíndromo Incesto**, trabalha ainda, e simultaneamente, a problemática entre alto-modernismo, em sua versão abstrato-construtiva, e alguns movimentos de vanguarda, como o Surrealismo, vinculado à cultura de massas, num procedimento semelhante ao do quadrado e da espiral na novela de Lins. A cestaria é "incestuosa" no sentido de se realizar dentro de uma trama, mas, ao mesmo tempo, de seguir um caminho em sua consecução que é circular e, portanto, espiralado. Um cesto, tal como a espiral de que nos fala Osman Lins, é, também, virtualmente infinito e a determinação arbitrária de seu início e de seu fim se dá de forma arbitrária, relacionada à sua função de guardar, de armazenar alguma coisa.

Voltando ao palíndromo de Osman Lins, vemos que seu interesse pelo palíndromo não é fortuito. A literatura latino-americana do século XX iria se deter sobre este tema recorrentemente. Assim, o palíndromo na literatura latino-americana vai "desde uma concepção mágica com o idioma", segundo Júlio Cortázar, até a definição de Severo Sarduy que o lê como um jogo de "esconde-esconde onomástico". Em companhia de Osman Lins, estes escritores latino-americanos, demonstram, através dos exercícios palindrômicos, seu peculiar foco de interesse no cerne da linguagem escrita posta a nu. Trata-se de um impulso de escrita que ostenta os traços do procedimento fonético e gráfico das palavras, cujo resultado nada mais é do que mostrar o trabalho de duplicação no qual toda linguagem escrita já é, por si mesma, submetida ao sentido designativo.

Da mesma maneira, Tunga reflete sobre o caráter dúplice da arte, nas suas "instaurações", que são uma categoria na qual o artista reúne a instalação com a ação ou happening. Este aspecto da obra de Tunga, remete a um estágio primordial da linguagem, operando a partir dos gestos do corpo, em detrimento das disciplinas mais contemplativas das artes plásticas. As "instaurações" percorrem um movimento dentro da visualidade, que vai da *gestalt* ao gesto. A remissão ao gesto na ordem estética, é um procedimento de duplicação, que envolve tanto uma soma, através dos cruzamentos e adições dos meios expressivos, quanto

uma subtração, por dispor em cena uma espécie de jogo sensorial no espaço da falta. Este jogo sensorial, porém, não está em relação de substituição ou de reposição do “estado de falta”, mas mais propriamente indica a marca de exaustão e o retorno de um mesmo dado da linguagem.

A marcante referência de Lins para a espiral e o quadrado, aponta, também, para essa interrupção ou impossibilidade da ação de narrar. Isto ocorre na medida em que há um atravessamento sofrido pela linguagem literária, através da entrada efetiva das formas visuais na palavra escrita. Nesse sentido, “o quadrado e a espiral” pertencentes ao conjunto narrativo de *Avalovara*, não tratam apenas de uma remissão ou de uma referência a um procedimento visual, mas antes, ao invadirem o campo narrativo, daí em diante, o determinam. Este processo vertiginoso, inquieto, se dá nas palavras de Ana Luíza, como:

Uma constante volta ao gesto inaugural ou seja, ao meio de produção cultural que é a literatura, no registro da passagem humana que parte da inscrição na pedra para um escrever que se molda pela mão, anterior à concretização em palavra, parece indicar a volta à matéria de que ela é feita: “argila antes do sopro”. A palavra, em Osman Lins, resulta do ato de insuflar o seu espírito, do “sopro na argila”, mistura caótica de água e terra da qual nasce como artefato material, concretização do seu fantasma. Este, substituto do que foi recalcado de um mundo sagrado, se resgata como palavra de uma segunda natureza industrial e humana cuja principal testemunha é a obra de arte. Procedente desta dobra sobre si, este gesto se revela em séries de obras do mesmo artista.<sup>16</sup>

A citação acima caberia, legitimamente também para Tunga, no sentido de que sua obra procura estabelecer um tempo e um espaço ritualísticos para a arte. Pois o artista compartilha com o escritor de um desejo em comum que se reformula constantemente: uma aproximação ao gesto primitivo da transgressão onde a arte e o jogo se colocam como contrapartida da mera lei de sobrevivência.

## NOTAS

<sup>1</sup> SANTIAGO, Silviano. “O Entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma Literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. SP: Perspectiva. Col. Debates; volume 155. 1978.

<sup>2</sup> Nossa produção cultural, permeada das ambivalências citadas por Silviano Santiago, se elaboram, no presente, no caso da circulação internacional das obras dos artistas brasileiros reconhecidos internacionalmente, de um modo mais ambivalente ainda, do que o era nossa produção cultural inserida no Primeiro Mundo, nos anos em que Santiago observa o fenômeno. A atual inclusão de obras de artistas brasileiros no circuito contemporâneo hegemônico, faz com que seus trabalhos operem duplamente: por um lado; numa prática baseada na assimilação e negação do modelo “original” conforme postulava o próprio Santiago, mas também na recusa em se manterem marginalizadas sob a cunha do “neo-exotismo”. Segundo o crítico cubano Gerardo Mosquera a arte “cultura” do Terceiro Mundo não é o resultado das mesclas evolutivas das culturas pré-coloniais cujas trajetórias teriam sido dramaticamente modificadas pelo colonialismo. A arte contemporânea dos países periféricos, segundo Mosquera, formaria parte da geração de conceitos e práticas ocidentais da arte como atividade desinteressada, ou auto-suficiente. Dirigida, portanto, a uma produção e a uma recepção muito especializadas e sendo então um produto colonial. Para esta problemática Mosquera coloca a seguinte pergunta: “Existe alguma experiência contemporânea que não o seja? A arte ocidental também é produto colonial, só que desde o outro lado”.

Cf. Gerardo Mosquera: “El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y periferia.” In: <http://versesinuniverse.magazin/marco-polo-mosquera.htm>.

<sup>3</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. SP: Companhia das letras, 2001.p 13.

<sup>4</sup> Idem. p 15.

<sup>5</sup> Idem. p 18.

<sup>6</sup> - ANDRADE, Ana Luíza. *Osman Lins: Crítica e criação*. SP: Hucitec, 1987.p 176.

<sup>7</sup> Idem. p. 176.

<sup>8</sup> Idem. p. 178.

<sup>9</sup> GROULIER, Jean-François. In: LICHENSTEIN, Jaqueline. “A teologia da imagem e o estatuto da pintura.” In: *A Pintura. Textos essenciais*. SP: 34, 2004. vol. II.

<sup>10</sup> Op. Cit, p. 14.

<sup>11</sup>Cf. WARBURG, Aby. *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. (traduzido ao inglês com um ensaio interpretativo por Michael Steinberg). NY: Cornell, 1995.

<sup>12</sup>No pensamento de Nietzsche este problema é abordado através dos conceitos de *apolíneo* e *dionisíaco*, no de Walter Benjamin com os de *civilização* e *barbárie*, e no historiografia cultural de Aby Warburg entre *civilização racional* e *paganismo primitivo*.

<sup>13</sup>Poderíamos pensar aqui sobre o percurso de Roland Barthes que vai “da obra ao texto”, e da obra à sua inoperância, passando pelas análises de Foucault sobre a natureza do ser da linguagem.

<sup>14</sup>A posição de Clement Greenberg continua a ser elucidativa conforme podemos ler em trechos de “A pintura modernista”, de 1971: “A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. (...) A autocrítica do modernismo tem origem na crítica do Iluminismo, mas não se confunde com ela. O Iluminismo criticou do exterior, como o faz a crítica em seu sentido usual; o modernismo critica do interior, mediante os próprios procedimentos do que está sendo criticado.” (...) Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo que era único na natureza de seus meios.” Cf. GREENBERG, Clement. “A pintura modernista.” In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. RJ: Funarte/ Jorge Zahar. 1997.

<sup>15</sup>A primeira versão desta obra foi apresentada em 1991 na galeria Milan em São Paulo. Posteriormente no seguiu para o Rio de Janeiro, sendo exibida na GB arte Galeria (91); Na Kulturhusset em Estocolmo (91); no Jeu de Pomme em Paris (92); na estação Plaza de Armas de Sevilha (92); no Museu Ludwig de Colônia (93); no Moma de NY (93); e também em The Contemporary NY (95).

<sup>16</sup>ANDRADE, Ana Luísa. “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico.”.In: ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins: o sopro na argila*.SP: Nankin, 2004.

