



Artur de Vargas Giorgi**pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade**

dust, polvo, people: archaeologies of monstrosity

palavras-chave:

povo; pó; arqueologia;
monstruosidade;
contemporâneo

Este breve ensaio justapõe algumas configurações do que pode ser chamado um povo. Se certas experiências estéticas – visuais e literárias – tendem a homogeneizar o efeito dessa nomeação, cristalizando-o a priori ou como resultado de uma síntese que apaziguaria sua heterogeneidade – seu aspecto monstruoso –, outros fazeres dão potência para sua singularidade irrepresentável. Aqui, a textura dos fragmentos não representa uma totalidade, conquanto eleja uma série de figuras. O sentido de povo se mostra assim sujeito a tensões que, afinal, franqueiam uma ética e posicionam uma crítica à contagem das vozes que é sempre desigual, excludente, mas pretensamente inclusiva e democrática.

keywords:

people; dust; archaeology;
monstrosity; contemporary

This short essay juxtaposes some figures of what might be called a people. If certain aesthetic experiences – visual and literary – tend to homogenize the effect of such nomination, crystallizing it a priori or as result of a synthesis that would appease its heterogeneity – its monstrous aspect –, others give power to its unrepresentable singularity. Here, the texture of the fragments doesn't represent a totality, although elects a number of figures. The meaning of people shows itself subjected to tensions which, after all, concede an ethical and a critical position of the counting of voices that is always unequal, exclusive, but pretend to be inclusive and democratic.

Pó. – Os contadores de estórias não imaginaram
que a Bela Adormecida teria acordado coberta
por uma grossa camada de pó; também não pensaram
nas sinistras teias de aranha que, ao primeiro
movimento, seus cabelos ruivos teriam rasgado.
Entretanto, tristes crostas de pó não param
de invadir as habitações terrestres e de sujá-las
uniformemente: como se fosse para dispor os sótãos
e os velhos quartos para a entrada vindoura
das assombrações, dos fantasmas, das larvas
que o odor carunchoso do velho pó substancia e inebria.
Quando as gorduchas que são “pau pra toda obra”
armam-se, a cada manhã, de um grande espanador,
ou até de um aspirador elétrico, talvez
não ignorem absolutamente que contribuem
tanto quanto os sabichões mais positivos
para afastar os fantasmas maléficos a que a limpeza
e a lógica causam nojo. Mais dia, menos dia, é verdade,
o pó, posto que persiste, provavelmente começará
a ganhar das criadas, invadindo com imensos escombros
prédios abandonados, hangares desertos: e, nessa época
longínqua, não subsistirá mais nada que salve
dos terrores noturnos, sem os quais nos tornamos
tão grandes contadores de dinheiro... – G. B.

1. Com alguma licença, quem sabe poderia ser dito que um povo – o que passa por sua definição, sua verdade, sua presença, seu ser ou seu ethos etc. – é aquilo que não cessa de não se escrever. Por isso, então, sempre retorna, não pode senão retornar, a cada vez disputado, reivindicado ou combatido pelos mais distintos agenciamentos do sensível. Ainda que certas experiências – políticas, estéticas, ideológicas – tendam a uma forma de homogeneização do que viria a ser um povo, cristalizando-o quer seja a priori ou ainda como resultado de uma suposta síntese multicultural que apaziguaria a sua radical heterogeneidade – vale dizer: seu aspecto monstruoso –, outros fazeres se inclinam a dar potência, justamente, para a sua diferença irreduzível, sua singularidade irrepresentável; para o que persiste, enfim, como um resto ou um rastro indomesticável, mesmo diante das mais terríveis tentativas de varredura, como aquelas conduzidas pela tanatopolítica das últimas ditaduras cívico-militares do Cone Sul. Este ensaio – textura de fragmentos que não esgota uma totalidade coesa e coerente: que não representa, portanto, nenhum “povo”, conquanto apresente ou eleja uma pluralidade de figuras – justapõe, num breve itinerário, algumas experiências díspares, não necessariamente territorializadas, embora, sim, claramente situadas. O sentido de povo se mostra assim sujeito a tensões que, afinal, franqueiam sua abertura em direção a uma ética de leitura dos fenômenos culturais que se posiciona de modo crítico, não consensual com relação à contagem das vozes que é sempre desigual, excludente, mas pretensamente inclusiva e democrática. Onde há cinzas, há pensamento.

2. Em 1920, Man Ray fotografa a camada de poeira sobre o Grande vidro, acumulada durante o período em que a obra ficou no estúdio novaiorquino do amigo Marcel Duchamp. Como se sabe, ao final da Primeira Guerra, Duchamp vivia uma sorte de exílio americano, com significativa passagem por Buenos Aires no momento em que se dariam as violentas repressões não só aos operários de tendência anarquista (num quadro de greve geral por redução da jornada de trabalho e aumento de salário, diante da absurda elevação do custo de vida), mas também aos imigrantes, em particular judeus e eslavos, na chamada Semana Trágica, em janeiro de 1919². A imagem de Man Ray é, dessa maneira, potente. Por um lado, ela arquiva ou acumula uma paisagem estranha e algo atópica, obtida por uma vista aérea como se numa

2. Cf. ANTELO, Raúl. Maria com Marcel: **Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

repetição diferida, e devida ao acaso, das fotografias de guerra tomadas em sobrevoo, nas quais colidiam as marcas da cultura e da barbárie humanas, disseminadas sobre um território de fronteiras irreconhecíveis, então exaurido de uma certa experiência possível. Nesse sentido, a imagem cifra uma sobreposição de camadas: não apenas a demora do pó sobre o vidro de um trabalho anartístico, mas igualmente o campo de extermínio sobre o mercado global, de modo que – poderia ser dito – a tanatopolítica ocidental, que ao longo do século XX, em suas reincidências, ganharia contornos cada vez mais abrangentes, encontra nesses episódios – a Primeira Guerra, a Semana Trágica, as migrações – alguns de seus momentos inaugurais. E não obstante, ao mesmo tempo, enquanto imagem técnica, *Élevage de poussière* aponta sempre para algo mais: para um gasto ou excesso que redundava da possibilidade mesma de todo arquivo ser continuamente recriado, relido, remontado, uma vez que sua força disruptiva se encontra precisamente na intermitência e na reproduzibilidade de restos ou rastros quase imateriais, infralevés – em todo caso, estranhas materialidades avessas às políticas sanitárias e imunitárias do Ocidente –, sendo este um modo de se ler a história a contrapelo.

**Fig.1**

Man Ray, Marcel Duchamp.
Élevage de poussière, 1920.
(Cópia póstuma, 1982, Museu
Nacional Centro de Arte Reina
Sofía).

3. A inserção de uma dimensão contingente e temporal ao seu trabalho com a poeira aproxima Aline Dias dessa genealogia que pensa os fenômenos da cultura para além de sua dimensão retiniana, formal, e as superfícies de exposição para além dos territórios nacionais, artísticos e institucionais³. Com efeito, trabalhos como *cuco de poeira* (2005-2008) e *coluna de poeira* (2007) são, nesse sentido, des-instituintes: novas emergências ou diferimentos de um pensamento anartístico

3. Cf. DIAS, Aline Maria.

**Marcas e restos:
concentração e organização
de vestígios cotidianos.**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes
Visuais da Universidade
Federal do Rio Grande do
Sul. Porto Alegre, 2009, 294
f. [Orientador: Prof. Eduardo
Vieira da Cunha].

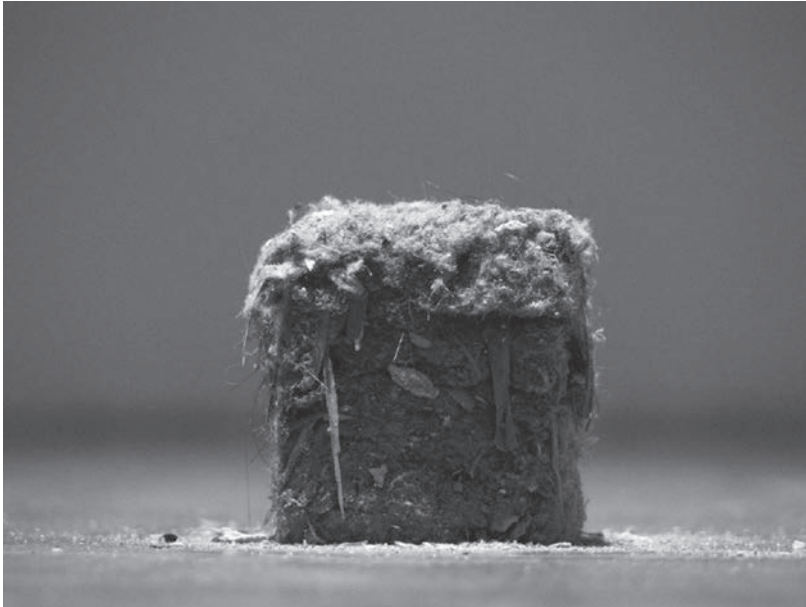
do processo e do cotidiano; pensamento que, neste caso, não desdenha – na verdade, reivindica –, em sua plasticidade, a assimilação do fracasso, da ruína, da disseminação, uma vez que a matéria mesma – a poeira – que deveria sustentar as formas – cubo ou coluna; mas também estrutura, língua, Estado etc. – é, ela própria, insustentável⁴. Além disso, o pó – assim como um povo, então – não se afasta nunca de uma afinidade com aquilo que, segundo um imemorial consenso conservador, deve ser varrido, rechaçado, limpo: como um resto ou um dejetivo, uma obscenidade ou abjeção, é aquilo que, se fizer parte da cena, perturbará a contagem das vozes com seu barulho, devendo por isso ser domesticado, ou mantido fora (e ainda que sua tendência seja a de retornar, sempre, assediando todo topos vacante, ocupando qualquer superfície baldia).

A voz, diz Aristóteles, é um instrumento destinado a um fim limitado. Serve aos animais em geral para indicar (semainein) a sensação que têm de dor e agrado. Agrado e dor situam-se aquém da divisão que reserva aos humanos e à comunidade política o sentimento do proveitoso e do nocivo, logo a comunhão do justo e do injusto. Mas, dividindo tão claramente as funções comuns da voz e os privilégios da palavra, pode Aristóteles esquecer o furor das acusações lançadas por seu mestre Platão contra o “gordo animal” popular? [...] A metáfora do gordo animal não é uma simples metáfora. Ela serve rigorosamente para prostrar na animalidade esses seres falantes sem qualidade que introduzem a perturbação no logos e em sua realização política como analogia das partes da comunidade. [...] No âmago da política, há um duplo dano, um conflito fundamental e nunca considerado como tal em torno da relação entre a capacidade do ser falante sem propriedade e a capacidade política. Para Platão, a multiplicidade dos seres falantes anônimos chamada povo prejudica toda distribuição ordenada dos corpos em comunidade. Mas inversamente “povo” é o nome, a forma de subjetivação, desse dano imemorial e sempre atual pelo qual a ordem social se simboliza rejeitando a maioria dos seres falantes para a noite do silêncio ou o barulho animal das vozes que exprimem satisfação ou sofrimento. Isso porque, antes das dívidas que colocam as pessoas de nada na dependência dos oligarcas, há a distribuição simbólica dos corpos, que os divide em duas categorias: aqueles a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um logos – uma palavra memorial, uma contagem a manter –, e aqueles acerca dos quais não há logos, os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita

4. “É nesse sentido que a noção de vestígio parece comportar uma dimensão de incompletude e precariedade: a fragilidade física dos vestígios não permite que sejam assimilados como materiais completos ou estáveis, mas, ao contrário: os vestígios escapam, fazem referência a outros objetos ou situações, e, sobretudo, nos remetem a algo que falta, uma lacuna impossível de ser mascarada ou compensada”.

Idem, p. 14.

a voz articulada. Há política porque o logos nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolúvelmente a contagem que é feita dessa palavra: a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a anunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta⁵.



5. RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 35-36.

Fig. 2

Aline Dias, *Cubo de poeira* (2005-2008), instalação. Poeira recolhida na limpeza doméstica (5cm³).

6. Devo certos desdobramentos deste ensaio à generosa conversa com Mario Cámara ao longo de um curso intensivo, oferecido por ele na Universidade do Sul de Santa Catarina, em setembro de 2015, intitulado, precisamente, *Pueblos en disputa – profanaciones, reencuadres, montajes y sobrevivencias*.

7. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas en colaboración (con Adolfo Bioy Casares)**. Buenos Aires: Emecé, 1979, p. 392-402.

8. Equivalente, talvez, ao *macarrônico* dos imigrantes italianos em São Paulo [a exemplo dos escritos de Juó Bananère, publicados em periódicos como **O Pirralho** e **O Queixoso**], apresentava contaminações do italiano com o espanhol.

9. BORGES, Jorge Luis. **La fiesta del Monstruo**. *Op. Cit.*, p. 392.

4. Monstruo é um dos nomes de Perón e, por deslocamento, do povo, num conto atribuído a H. Bustos Domecq, pseudônimo com que Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges assinaram uma série de relatos⁶. Trata-se de *La fiesta del Monstruo*⁷, escrito em 1947, durante o governo de Perón, mas publicado em Montevideu, por Rodríguez Monegal, apenas em 1955, após a queda do justicialismo. No conto, um narrador, militante peronista, dirige-se em primeira pessoa – num ruidoso cocoliche⁸ – a sua namorada, contando os acontecimentos relacionados a uma “jornada cívica em forma”: uma jornada à Praça para escutar o mítico discurso de Perón. Desde logo, vê-se que a monstruosidade, aqui, é, por uma decisão política dos autores, algo que diz respeito à esfera da representação e da representatividade. Perón dá corpo e voz articulada ao monstro; ele o encarna. Em sua figura presente, reúne e confere coesão a um povo que é bárbaro, animalesco (o narrador, qual perfeito integrante do “gordo animal” popular platônico, logo descreve a si mesmo com “el pescuezo corto y la panza hipopótama”⁹); povo tentacular, ameaçador, capaz de desordenar a partilha; povo que,

de outro modo, permanecería ausente, sem contorno preciso e, portanto, seguramente fora da contagem. E não obstante, de modo especular, no conto, esse mesmo povo representa Perón – e o peronismo, por certo – na consolidação de seus aspectos nazistas, segundo a visão dos autores – que desde já poderia ser chamada de sarmientiana¹⁰ – do populismo justicialista: é um grupo militante, no qual se inclui o narrador, que concorre para matar a pedradas, numa mistura de excitação erótica e selvageria, um judeu encurralado num terreno baldio (“Era un miserable cuatro ojos, sin la musculatura del deportivo. El pelo era colorado, los libros bajo el brazo y de estudio”¹¹).

10. El cuento [...] está encabezado por una estrofa del poeta unitario Hilario Ascasubi. El poema de Ascasubi se llama a ‘La refalosa’ y narra, por medio de un mazorquero, el martirio y degüello de un unitario. La estrofa que utilizan Borges-Bioy dice: ‘Aquí empieza su aflicción’. Ya Echeverría, en *El matadero* había descrito los horrores del degüello federal: ‘Tiene buen pescuezo para el violín. Mejor es la resbalosa’. Hay, así, una trilogía: *El matadero* (Echeverría), ‘La refalosa’ (Ascasubi), ‘La fiesta del Monstruo’ (Borges-Bioy). ‘La fiesta...’ toma el naturalismo brutal de Echeverría y recurre a la narración en primera persona de ‘La refalosa’. Tanto en Ascasubi como en Borges-Bioy quienes narran son los bárbaros: un mazorquero en Ascasubi, un ‘muchacho peronista’ en Borges-Bioy”. FEINMANN, José Pablo. *Monstruos de Borges*. In: **Página 12**, 17 jul. 1999, contracapa.

11. BORGES, Jorge Luis. **La fiesta del Monstruo**. *Op. Cit.*, p. 400.

El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arimé otro viaje con un cascote que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo era masivo. Fue desopilante; el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua. Cuando sonaron las campanas de Monserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían. Te lo juro, Nelly, pusimos el cadáver hecho una lástima. Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortapluma en lo que hacía las veces de cara.

Después del ejercicio que acalora me puse el saco, maniobra de evitar un resfrío, que por la parte baja te representa cero treinta en Genioles. El pescuezo lo añudé en la bufanda que vos zurciste con tus dedos de hada y acondicioné las orejas sotto el chambergolino, pero la gran sorpresa del día la vino a detentar Pirosanto, con la ponenda de meterle fuego al rejunta piedras, previa realización en remate de anteojos y vestuario. El remate no fue suceso. Los anteojos andaban misturados con la viscosidad de los ojos y el ambo era un engrudo con la sangre. También los libros resultaron un clavo, por saturación de restos orgánicos. La suerte fue que el camionero (que resultó ser Graffiaccane), pudo rescatarse su reloj del sistema Roskopf sobre diecisiete rubíes, y Bonfirraro se encargó de una cartera Fabricant, con hasta nueve pesos con veinte y una instantánea de una señorita profesora de piano, y el otario Rabasco se tuvo que contentar con un estuche Bausch para lentes y la lapicera fuente Plumex, para no decir nada del anillo de la antigua casa Poplavsky. Presto, fordeta, quedó relegado al olvido ese episodio callejero. Banderas de Boitano que tremolan, toques de clarín que vigoran, doquier la masa popular, formidavel. En la Plaza de Mayo

nos arengó la gran descarga eléctrica que se firma doctor Marcelo N. Frogman. Nos puso en forma para lo que vino después: la palabra del Monstruo. Estas orejas la escucharon, gordeta, mismo como todo el país, porque el discurso se transmite en cadena¹².

5. Há uma inquietante intimidade, sensivelmente articulada por Patricio Guzmán no filme *Nostalgia de la luz*¹³, entre a poeira das estrelas, o solo deserto do Atacama e os ossos, ali enterrados, dos desaparecidos pela ditadura chilena. Enquanto astrônomos do mundo inteiro recorrem ao céu cristalino do deserto para ter as melhores condições possíveis de interrogar o cosmos em busca da origem imemorial do universo e da vida, mulheres chilenas insistem em vasculhar a opacidade do solo desértico em busca de vestígios de familiares e amigos, em busca da memória de um passado recente. De estrelas longínquas, os cientistas recolhem pulsações, ondas, ruídos ínfimos, com os quais desenham gráficos – uma impressão digital, um spectrum, afirma um dos astrônomos – que apontam, em linhas, o cálcio presente nesses imensos mas invisíveis corpos celestes, posicionando-os assim no espaço; as mulheres, por sua vez, de quando em quando localizam pedaços de corpos humanos – um pé, dentes, uma costela, uma falange – e, na maioria das vezes, em meio à poeira do imenso deserto, poeira de ossos anônimos, apenas: mínimos vestígios perdidos no espaço, ínfimos aglomerados de cálcio, calcinados pelo sol. O cálcio, uma sorte de *phármakon*: esse elemento ou matéria quase imaterial – dir-se-ia, mais uma vez: *infraleve* – é o que produz, no filme, uma resistente zona de indiscernibilidade entre tempos, espaços, corpos, e entre saberes e poderes. No entanto, ao contrário do que ocorre com a arcaica poeira estelar, legitimada pelo interesse científico internacional, sendo, portanto, vitalizadora do já privilegiado céu chileno, a poeira da ditadura apenas sobrevive ao passado mais próximo, tornando-se nociva para o presente: “Nosotros somos un problema. Para la sociedad, para la justicia, para todos, somos un problema. [...] Somos la lepra de Chile”, afirma Violeta Berríos, uma das mulheres que seguem buscando seus desaparecidos. Ser a lepra do Chile: isso significa atentar – com sua chaga, sua monstruosidade: com seu aspecto irrepresentável, sua obsessão pelo resto obsceno – contra a imunidade de um corpo pretensamente democrático, evidente, presente a si mesmo; corpo na verdade armado, como bem se sabe, de um antiquíssimo e violento consenso oligárquico, excludente, que hoje atende à lógica que pode ser chamada neoliberal.

12. *Idem*, p. 401-402.

13. *Nostalgia de la luz*. Guión y dirección: Patricio Guzmán. Producción: Renate Sachse. Fotografía y cámara: Katell Djian. Sonido directo: Freddy González. Música original: Miranda & Tobar. Astro fotógrafo: Stéphane Guisard. Ayudantes dirección: Cristóbal Vicente y Nicolás Lasnibat. Montaje: Patricio Guzmán y Emmanuelle Joly. Montaje de sonido y mezcla: Jean-Jacques Quinet. Productora ejecutiva: Verónica Rosselot. Supervisora de montaje: Ewa Lenkiewicz. Supervisora de textos: Sonia Moyersoén. Casa de producción: Atacama Productions. Francia/Alemania/Chile, 2010. Documental (90 min.).



Fig. 3

Patricio Guzmán,
Nostalgia de la luz, 2010
(still de vídeo).

14. Cf. SCHMIDL, Ulrico.
**Crónica del viaje a las
regiones del Plata, Paraguay
y Brasil.** Buenos Aires:
Ediciones de la Veleta, 1993.

15. Cf. GIORGI, Artur de
Vargas. **Ferreira, Ferrari:
ficções do exílio.** Tese de
Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Literatura da UFSC (Área
de concentração: Teoria
Literária). Florianópolis, 2015
(Orientador: Prof. Dr.
Raúl Antelo).

16. COSTA, Lucio.
Relatório do Plano Piloto
de Brasília [1957]. In:
Arquivo Público do Distrito
Federal; Companhia do
Desenvolvimento do Planalto
Central; Departamento
do Patrimônio Histórico e
Artístico. **Relatório do Plano
Piloto de Brasília.** Brasília:
Governo do Distrito Federal,
1991, p. 20.

6. De certo modo, o povo, um povo é aquilo que contesta a fundação. Não apenas em função da penúria e da fome dos espanhóis, mas principalmente em razão do assédio dos distintos povos indígenas que habitavam a região do Rio da Prata, a primeira fundação de Buenos Aires, sob a empresa de Pedro de Mendoza, fracassou em seu sucesso, sendo um dos primeiros – desastrosos – resultados do avanço da globalização na região¹⁴ (somente em 1580, na segunda tentativa, conduzida por Juan de Garay, a cidade-porto encontraria seu meio para a produção, o comércio, a povoação). Não à toa, portanto, artistas como Oski, León Ferrari, Fernando Birri e Luis Felipe Noé, além de muitos outros, retomam o episódio – em que a ordem cósmica e o artifício cosmético coincidem – para construir suas visões críticas da teleologia da história e dos ideais progressistas da civilização ocidental e cristã¹⁵. Buenos Aires. Mas também Brasil, Brasília. O que marca a fundação é sempre uma escritura: duas linhas, a horizontal e a vertical, a apontar, desde uma vista aérea, como num sobrevoo, o sítio. Com efeito, uma cruz sulcada na terra, como a que teria feito Cabral e, sem dúvida, como a que se vê num dos primeiros croquis feitos por Lucio Costa no projeto de 1957 para a nova capital, acompanhado da explicitação de sua gênese: a solução “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal-da-cruz”¹⁶. Por certo, o que se desdobra dos traços elementares do “plano piloto” é comumente elevado à imagem de um monumental avião – a técnica, a modernidade, a síntese das artes – que enfim teria pousado no solo do deserto, no centro do país. E assim se oblitera, com essa trajetória ascendente, o aspecto lapidário que toda cruz carrega. Precisamente

Artur de Vargas Giorgi

pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade

o aspecto que um trabalho arqueológico como o de Rosângela Rennó potencializa. Dir-se-ia que em Imemorial (1994) Rennó dá força de assombro e sobrevivência ao arquivo morto de Brasília. Quer dizer: o trabalho rememora o esquecimento das inúmeras mortes de operários, sobretudo migrantes nordestinos, durante a construção da nova capital, quando a imposição das jornadas nos canteiros de obra se adequava ao projeto desenvolvimentista de, ao mesmo tempo, acelerar e contrair a história: cinquenta anos em cinco. Apresentada na mostra Revendo Brasília¹⁷, a instalação dispunha em dois eixos a duplicação, em maior formato (60 x 40 cm), de retratos, originalmente em três-por-quatro (encontrados pela artista no Arquivo Público do Distrito Federal), de trabalhadores registrados na Novacap, empresa responsável pelo levantamento das obras, que também contaram com o emprego de crianças. Quarenta imagens foram colocadas diretamente no chão; dez, na parede. No chão, os retratos de trabalhadores “dispensados por motivo de morte”¹⁸. Vale dizer: por meio dessa rememoração arqueológica, Rennó parece investir aquilo que – em sua resistência, sua ausência, sua obscuridade – poderia ser chamado, aqui, um povo. Um povo, o pó: afinal são também esses mortos esquecidos – esses mortos, a rigor, imemoriais – que fundaram Brasília, ali enterrados anonimamente junto com o concreto de suas fundações e a poeira do cerrado. São esses mortos que, em busca de uma civilização oásis¹⁹, foram engolidos pela miragem no deserto: “cidade do futuro”, “terra prometida” etc. Esses mortos, em suma, que através dos tempos assediam toda fundação: com alguma força sobrevivente, a-fundam.



17. Exibida na Galeria Athos Bulcão, Teatro Nacional, Brasília, entre 1 e 25/09/1994.

18. “In the archives, these workers were classified under the heading ‘dismissed due to death’”. MEREWETHER, Charles. Archives of the Fallen. In: **The Archive: Documents of Contemporary Art**. London and Cambridge: Whitechapel; MIT Press, 2006, p. 160- 162 [publicado originalmente In: **Grand Street**, 1997, n. 62, p. 36-47.

19. “Num oásis se impõe uma alta disciplina civilizadora. ‘A vida’, diz Worringer, ‘concentrada num oásis estreito, toma, ao chegar ao ponto, a forma disciplinada de um cultivo de viveiro’. A característica maior dessa civilização de oásis é a extremamente natural facilidade com que recebe as formas culturais mais externas e mais altas e a naturalidade extrema com que nega a própria natureza. Nela, o ‘natural’ é negar a natureza. Nessa negação naturalíssima está o seu formidável poder de absorção de quaisquer contribuições culturais, por mais complexas e altas que sejam, venham de onde vierem. / Eis por que, americanos, brasileiros, estamos, como já tivemos ocasião de dizer, ‘condenados ao moderno’”. PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da Nova Capital [1957]. In: Otília Arantes (org.). **Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 390.

Fig. 4.

Rosângela Rennó,
Imemorial, 1994.
 40 retratos em película
 ortocromática pintada e
 10 retratos em C-Print sobre
 bandejas de ferro e parafusos
 (60 x 40 x 2 cm, cada).
 Galeria Athos Bulcão.
 Coleção Marcos
 Vinícius Vilaça.

20. LAMBORGHINI, Osvaldo.
 El fiord [1969]. In: **Novelas y
 cuentos**. Barcelona: Ediciones
 del Serbal, 1988, p. 17-34.

21. *Idem*, p. 21.

22. *Idem*, p. 31.

23. "Mythologiquement, le
 soleil regardé s'identifie
 avec un homme qui égorge
 un taureau (Mithra), avec
 un vautour qui mange le
 foie (Prométhée); celui qui
 regarde avec le taureau
 égorgé ou avec le foie mangé.
 Le culte mithriaque du soleil
 aboutissant à une pratique
 religieuse très répandue:
 on se mettait nu dans une
 sorte de fosse couverte d'un
 clayonnage de bois sur lequel
 un prêtre égorgait un taureau;
 ainsi on recevait tout à coup
 une belle douche de sang
 chaud, accompagnée d'un
 bruit de lutte du taureau et de
 meuglements: simple moyen
 de recueillir moralement les
 bienfaits du soleil aveuglant.

Bien entendu le taureau
 lui-même est aussi pour sa
 part une image du soleil, mais
 seulement égorgé. Il en est de
 même du coq dont l'horrible
 cri, particulièrement solaire,
 est toujours voisin d'un→

7. A festa do monstro é vária. Pode assumir, por assim dizer, distintas faces – imemoriais, extáticas, dionisíacas, gloriosas –, como as que Arthur Omar expõe em sua singular antropologia carnavalesca. Pode, inclusive, enquanto encenação de uma origem mítica, voltar-se contra o próprio pai e, mais ainda, contra o próprio rabo monstruoso, deglutindo-se interminavelmente numa alegoria de deslocamentos significantes que seguiriam igualmente sem fim. Talvez seja este o caso de El fiord, do “maldito” Osvaldo Lamborghini, publicado discretamente em 1969 e escrito poucos anos antes²⁰. Trata-se de um conto que encena um peronismo orgiástico: uma “fiestonga de garchar”, segundo o narrador²¹, referindo-se ao que se desdobrará numa sequência incestuosa, sádica, canibal, parricida, escatológica, originária. Um peronismo, portanto, sem Perón; mas, também, sem nada nem ninguém que venha a ocupar definitivamente o seu lugar, uma vez que, a rigor, tal lugar parece ter sido marcado, desde o início, por uma sorte de disponibilidade sem razão, quer dizer, por um vazio essencial (ao final do conto, o “Señor Amo Capanga Loco” se mostra composto por toda uma “gama de fisuras”, com “dientes postizos, nariz de cartón, una oreja ortopédica (de sarga)”²²). Em termos bataillanos, talvez pudesse ser dito que a luz que ilumina a monstruosidade do conto – sua cena anárquica, baixa e pulsional, em que um líder com um pênis de “buey” recebe o nome de “Loco”, e em que uma mulher que dá à luz uma criança de cabeça disforme “relincha” – é mesmo aquela de um Sol podre: a luz do excesso, da cegueira, do delírio, do esvaziamento, da decapitação, enfim²³. Daí, segundo Julio Premat, uma Argentina que “se funda y se derrumba en la fiesta del deseo”.

Así como los cuerpos se penetran, mutilan, golpean, devoran y matan, con la misma fuerza de yuxtaposición violenta y desacralizante encontramos una especie de parábola bíblica, una reescritura de ciertos textos freudianos, una recuperación de la gauchesca y de las dicotomías sarmientinas, una representación paródica de una cultura europea armónica, y en regla general una utilización exacerbada del lenguaje en tanto que desliz y choque de significantes. El terreno común de todos estos elementos parece ser el intento de representar, grotesca y desviadamente, una escena primitiva, un mito de origen; de un origen que, en vez de fundar, ordenar, explicar, tendría una función aniquiladora²⁴.

8. O esvaziamento, a cegueira diante do excesso de luz. Antes da globalização do campo de extermínio cifrada na fotografia de Man Ray, já Eugène Atget, considerado precursor da fotografia surrealista²⁵ e, portanto, do arquivo do inconsciente, tal como seria conduzido por Antonin Artaud no Bureau de Investigações Surrealistas²⁶, realizava as célebres tomadas de uma Paris deserta, na virada do século XX. Aí, a “cidade-luz”, capital do século XIX – nascida da modernidade urbanística e imunitária imposta ao povo pelas reformas capitaneadas por George-Eugène Haussmann –, aparece suspensa no tempo, destituída de aura, como o cenário de um crime²⁷. Uma afinidade com o trabalho “burocrático” de Artaud talvez possa ser encontrada nas atividades – decisivas para a emergência do concretismo carioca – conduzidas por Nise da Silveira e Almir Mavignier junto aos internos do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro²⁸; ou, ainda antes, quem sabe, na iniciativa de Osório César no Hospital Psiquiátrico de Juquery, sendo ele responsável por levar ao Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo, junto com sua então companheira Tarsila do Amaral e com Flávio de Carvalho, a exposição “Mês das crianças e dos loucos”, em 1933, mesmo ano em que deram voz, também no CAM, a outros “marginais” – os do “paraíso soviético” –, com conferências e exposição da arte gráfica soviética, recolhida por Tarsila e Osório na viagem que o casal fizera à União Soviética em 1931. Já as fotografias de Atget parecem sobreviver, cerca de um século depois, em imagens da “cidade-luz” brasileira, que foi igualmente urbanizada e imunizada, na virada do século XX, pelo bota-abaixo dos cortiços, encaminhado por Pereira Passos. Com efeito, o que aparece na vídeo-escritura de Márcio-André Cidade reposta (2010) é uma cidade fantasmática e notadamente impessoal, sem dúvida distante das grandes vistas e dos lugares característicos; um Rio de Janeiro inconsciente, algo vazio, espaço quase imaterial que escapa, que resiste à razão e aos decretos, já que nele “há algo que prescinde de qualquer planejamento humano”. Nesse espaço singular-plural, que poderia ser chamado a-tópico, “o sonho é o que faz ligação entre os elementos urbanos, entre as camadas de metrô e as galerias de esgoto”. O que se delinea é uma cidade monstruosa, feita de afetos: “animal todo feito de tetra-pak, que se devora enquanto se move; animal-caligrama que transpassa o alfabeto através do corpo e a imundície da rua através do tempo”²⁹.

←cri d'égorgement. On peut ajouter que le soleil a encore été exprimé mythologiquement par un homme s'égorgeant lui-même et enfin par un être anthropomorphe *dépourvu de tête*". BATAILLE, Georges. Soleil pourri. In: **Documents**, ano 2, n. 3, 1930, p. 174.

24. PREMAT, Julio. El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en El fiord de Osvaldo Lamborghini. In: **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, n. 8, outubro de 2000, p. 56-64 [p. 58].

25. “Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. [...] Quase sempre Atget passou ao largo das ‘grandes vistas e dos lugares característicos’, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... nº 5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada. Mas curiosamente quase todas as imagens são vazias. [...] Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda a atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa

que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação ao seu mundo ambiente”. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia [1931]. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura [Obras escolhidas v. 1]**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 100-101.

26. Cf. ARTAUD, Antonin. La actividad del Buró de Investigaciones Surrealistas [1925]. In: MAURELL, Juan [Org.]. **Los surrealistas contra: polémicas y panfletos**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1982, p. 39-42.

27. “O mérito inexcedível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente”. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1935-1936]. *Op. Cit.*, p. 174.

28. Cf. VILLAS BOAS, Glauca. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca [1946-1951]. In: **Tempo social**, São Paulo, v. 20, n. 2, nov. 2008; TOLEDO, Magdalena



Fig. 5. Márcio-André, *Cidade reposta*, 2010 (still de vídeo).

9. Não há política sem paixão. O que significa, aqui, que a centralidade de um afeto inassimilável na constituição dos heterogêneos laços sociais não se dissocia da impossibilidade mesma de se fixar qualquer unidade social em um objeto apreensível conceitualmente, ou seja, em um resultado, garantido a priori, que obliteraria, nessa constituição, a centralidade da nomenclatura: centralidade de um significante plural, não tributário de uma unidade conceitual precedente, e que assim sustenta a opacidade do processo da significação³⁰. A despeito de quaisquer esforços empregados, os significantes em questão – povo, pó, monstro etc. – mantêm, por isso, uma conexão sempre precária e questionável com seus referentes, e as fixações, sempre parciais, dos sentidos que mobilizam apontam, notadamente, para uma extrema volatilização dos valores; valores que, por sua vez, se aproximam dos valores também voláteis de outros significantes disponíveis, numa cadeia de equivalências compartilhada e em cuja extensão se dá o deslocamento e a condensação momentânea dessas intensidades tendencialmente brandas³¹. Não há uma essência, o verdadeiro referente conceituável, de modo que, poderia ser dito, estão em jogo significantes vazios ou flutuantes³², com os quais os sentidos tenderiam mais facilmente a expor-se, em um horizonte de antagonismos, como uma suspensão ou indecisão do próprio sentido, assim como do que seria um sentido “próprio”. Qualquer tentativa de definição positiva – atribuição de conteúdo conceitual ou representativo – inevitavelmente se depara com a resistência de uma ausência constitutiva, apenas contornável

Artur de Vargas Giorgi

pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade

mediante as articulações que se criam com os significantes – consignas, figuras, símbolos etc. – que são investidos de tal maneira que se convertem nos nomes dessa ausência de unidade (mas não de gozo). Um povo – assim como o pó, posto que persiste – seria, assim, uma figura sempre plural dessa ausência que deve ocupar a cena de qual-quer biopolítica que se queira, em última análise, afirmativa da vida. Em uma palavra – segunda, penúltima: “el ‘pueblo’ siempre va a ser algo más que el opuesto puro del poder. Existe un real del ‘pueblo’ que resiste la integración simbólica”³³.

Sophia Ribeiro de. Entre a Arte e a Terapia: as “imagens do inconsciente” e o surgimento de novos artistas. In: **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 3, 2011/2012.

29. Cidade reposta. Direção, roteiro, narração e música original: Márcio-André. Música adicional: Fred Frith e Owen Pallet. Assistente de edição: Clara Grivicich. Projeto Ox. Rio de Janeiro, 2010. Documentário experimental (10 min.).

30. Cf. LACLAU, Ernesto. **La razón populista**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 [Capítulo 4, principalmente].

31. “Cualquier identidad popular requiere ser condensada, como sabemos, en torno a algunos significantes (palabras, imágenes) que se refieren a la cadena equivalencial como totalidad. Cuanto más extendida es la cadena, menos ligados van a estar estos significantes a sus demandas particulares originales. Es decir, la función de representar la ‘universalidad’ relativa de la cadena va a prevalecer sobre la de expresar el reclamo particular que constituye el material que sostiene esa función. En otras palabras: la identidad popular se vuelve cada vez más plena desde un punto de vista extensivo, ya que representa una cadena siempre mayor de demandas; pero se vuelve intensivamente más pobre, porque debe despojarse de

Artur de Vargas Giorgi é Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com tese sobre os exílios de Ferreira Gullar e León Ferrari. É autor, com Ana Chiara, de **enxerto para uma vida feliz** (Rio de Janeiro: Casa 12, 2012). Atualmente, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL/CAPES), em cujos marcos se inscreve o presente ensaio.

contenidos particulares a fin de abarcar demandas sociales que son totalmente heterogéneas entre sí. Esto es: una identidad popular funciona como un significante tendencialmente vacío. [...] en una relación equivalencial, las demandas no comparten nada positivo, sólo el hecho de que todas ellas permanecen insatisfechas. Por lo tanto, existe una negatividad específica inherente al lazo equivalencial". *Idem*, p. 125.

32. Laclau distingue as duas categorías – significante vazio e significante flutuante – com base na estruturação da fronteira dicotômica que separa o "povo", como ator histórico, do poder estabelecido que ele enfrenta.

Os significantes flutuantes seriam aqueles que estariam suspensos por uma fronteira móvel entre as demandas das duas cadeias equivalenciais antagônicas (as do "povo" e as do *statu quo*), enquanto os significantes vazios, graças a uma fronteira fixa, se articulariam unilateralmente, do lado das demandas insatisfeitas da identidade popular. Ainda assim, Laclau salienta que ambos "deben ser concebidos como dimensiones parciales –y por lo tanto analíticamente delimitables– en cualquier proceso de construcción hegemónica del 'pueblo'". *Idem*, p. 168/191.

33. *Idem*, p. 191.

Artigo recebido em 11 de Novembro de 2015 e aprovado em 12 de Fevereiro de 2016